

ОПЫТЪ ХАРАКТЕРИСТИКИ РУССКАГО ЧЕТЫРЕХ- СТОПНАГО ЯМБА.

I.

Безконечно много данныхъ, касающихся анатоміи стиха, получаемъ мы, анализируя ритмъ поэтовъ; называя ритмомъ нѣкоторое единство въ суммѣ отступленій отъ данной метрической формы, мы получаемъ возможность классифицировать формы отступленій. Обыкновенно ускоренія метра болѣе слышны ухо; остановимся же на нихъ: записывая суммы отступленій отъ правильнаго ямба въ диметръ, въ направленіи ускореній, расположеніе этихъ отступленій (ускореній) у разныхъ поэтовъ, мы получаемъ возможность изучать анатомію ритма; если принять во вниманіе, что суммы отступленій въ двухъ, трехъ, четырехъ, пяти строкахъ образуютъ опредѣенныя фигуры, графически изображимыя въ видѣ геометрическихъ фигуръ (треугольниковъ, квадратовъ, крышъ, трапецій, острыхъ, косыхъ, большихъ и малыхъ угловъ и т. д.), то возможна статистика, во-первыхъ, самихъ ускореній, во-вторыхъ, ихъ паденій на стопы, въ третьихъ, статистика самихъ фигуръ. Для этого нужно взять одинаковую порцію строкъ у каждаго поэта (въ эпоху расцвѣта таланта) и сопоставить статистическія графы.

Приводимъ для примѣра статистическую рубрику поэтовъ:

Сумма ускореній ямбическаго диметра (на 596 строкахъ):	Домо-совъ.	Державинъ.	Богдановичъ.	Дмитриевъ.
На первой стопѣ	13	46	24	25
„ второй стопѣ	139	139	114	100
„ третьей стопѣ	272	263	271	251
„ первой и третьей	5	26	9	14
„ второй и третьей	11	1	5	5
„ первой и второй	„	„	„	„

Сумма ускореній ямбическаго диметра (на 596 строкахъ):	Иац-ность.	Батюш-ковъ.	Жуков-скій.	Пуш-кинъ.		
На первой	35	28	90	110		
„ второй	112	33	52	33		
„ третьей	230	313	280	341		
„ первой и третьей	7	7	44	60		
„ второй и третьей	9	5	2	1		

	Лер-мон-товъ.	Язы-ковъ.	Бара-тлин-скій.	Тют-чевъ.	Бене-дик-товъ.	Шава-лова.
На первой	101	126	164	115	59	107
„ второй	47	13	4	62	24	72
„ третьей	321	388	315	342	343	271
„ первой и третьей	58	65	62	76	30	44
„ второй и третьей	-	2	1	2	-	3
„ первой и второй	-	"	"	"	-	1

	Полон-скій.	Фегъ.	Май-ковъ.	Мей.	Не-кра-совъ.	А.Тол-стой.
На первой	96	139	77	123	81	83
„ второй	43	24	24	17	42	13
„ третьей	281	310	299	352	347	323
„ первой и третьей	0	62	36	65	44	41
„ второй и третьей	2	"	"	2	"	"

	Мер-зюк-скій.	Соло-губъ.	Брю-совъ.	Зюковъ.	Го-лиц-кій.
На первой	86	146	73	13	77
„ второй	16	27	48	173	11
„ третьей	359	313	283	252	274
„ первой и третьей	5	74	36	55	29
„ второй и третьей	"	"	"	4	"

Точно также можно вести статистику соединенія отступленій на двухъ, трехъ, четырехъ и болѣе смежныхъ строкахъ; если ставить точки на стопахъ, соответствующихъ ускоренію, и соединять ихъ линиями тамъ, гдѣ двѣ смежныхъ строки отступаютъ отъ ямба, получимъ рядъ геометрическихъ фигуръ. Вотъ статистика нѣкоторыхъ изъ этихъ фигуръ (596 строкъ).

	Домо- но- совъ.	Дер- жа- вннъ.	Волга- но- внчъ.	Дмит- ріевъ.	Кав- пистъ.	Ба- тунъ ковъ.
Малый уголъ	52	29	37	33	33	12
Корзина малая	9	13	6	9	8	"
Фигура „М“ (малая)	6	2	7	6	6	"
Малый треугольникъ	14	2	6	5	8	"
Острый уголъ (большой)	1	4	1	1	6	3
Большая корзина	1	"	"	1	"	1
Квадратъ	"	1	"	"	2	"
Прямоугольникъ	4	18	11	14	7	3
Крыша	1	14	2	4	1	1
Крестъ	"	1	"	"	"	"
Ромбъ	2	2	"	"	"	"
Фигура „Z“	2	2	1	"	1	"
Трапеція	2	"	7	"	"	"
Косой уголъ	7	14	"	10	4	4
	Жу- ков- скій.	Пун- евнъ.	Дер- мон- товъ.	Ян- ковъ.	Бара- тин- скій.	Тют- чевъ.
Малый уголъ	17	12	21	2	2	17
Малая корзина	2	2	3	1	"	4
Малая фигура „М“	"	1	"	"	"	2
Малый треугольникъ	3	"	"	2	1	3
Большой острый уголъ	34	21	28	28	47	48
Большая корзина	9	6	6	19	26	8
Квадратъ	4	8	10	9	6	7
Прямоугольникъ	57	80	54	93	76	76
Крыша	19	7	12	3	1	13
Крестъ	3	"	"	"	"	1
Ромбъ	3	"	"	"	"	"
Фигура „Z“	2	1	2	"	"	1
Трапеція	3	"	"	1	1	"
Косой уголъ	18	14	13	7	3	16
	Беле- вко- говъ.	Па- влова.	По- лов- скій.	Фетъ.	Маг- ковъ.	Мей.
Малый уголъ	4	19	12	15	10	7
Малая корзина	"	1	1	"	1	"
Малая фигура „М“	"	1	"	"	"	"
Малый треугольникъ	"	6	3	"	"	1
Бол. остр. уголъ	8	10	18	35	11	40
Большая корзина	4	4	5	10	2	4
Квадратъ	2	6	5	9	3	8
Прямоугольникъ	28	38	45	73	48	77
Крыша	1	13	4	8	3	4
Крестъ	"	"	"	"	"	"
Ромбъ	"	1	"	1	"	"
Фигура „Z“	"	1	"	1	"	"
Трапеція	"	1	"	"	"	"
Косой уголъ	3	10	11	16	8	10

	Некрасовъ.	Толстой.	Случевскій.	Морозковск.	Брюсовъ.	Сологубъ.	Блокъ.	Городецкій.
Малый уголъ	16	3	5	6	8	10	17	3
Малая корзина	2	"	1	"	5	1	5	"
Малая фигура „М“	"	"	"	"	"	"	1	"
Малый треугольникъ	"	"	4	"	"	"	6	"
Бол. остр. уголъ	18	14	16	14	"	30	19	14
Большая корзина	7	5	1	10	"	15	4	9
Квадратъ	6	5	3	6	"	13	6	7
Прямоугольникъ	41	41	41	66	44	67	55	26
Крыша	5	"	4	5	5	8	11	2
Брестъ	"	"	"	"	"	"	"	"
Рожь	"	"	"	"	"	"	"	"
Фигура „Z“	"	"	"	"	"	"	"	"
Трапеція	"	"	"	"	"	"	1	"
Косой уголъ	12 ⁺	2	5	5	8	8	11	2

Мы привели далеко не все характерныя фигуры, чтобы не отвлекать вниманіе дѣл многообразіемъ. Приведемъ примѣры различныхъ ходовъ и фигуръ.

Правильный ямбъ: — — — — —

- „Опѣгнѣ въновь часъ считаетъ“ (Пушкинъ).
 „Мой дядя самыхъ честныхъ правилъ“ (Пушкинъ).
 „Печальный демонъ духъ изгнанья“ (Лермонтовъ).
 „Брега взрывалъ источникъ мутный“ (Баратынский).
 „Востокъ алѣлъ... Она молилась“ (Тютчевъ).
 „Глаголъ временъ, металла звонъ“ (Державинъ).
 „Любовь—огонь, а сердце—злато“ (Майковъ).
 „Я слышу звонъ твоихъ рѣчей“ (Фетъ).
 „Пѣвцами всей земли прославленъ“ (Брюсовъ).
 „Въ моей душѣ любовь восходитъ“ (Минскій).
 „Сбѣжалъ съ горы и замеръ въ чашѣ“ (Блокъ).
 „И вижу я, что темень гений“ (Бальмонтъ).

Приведу строки съ ускореніемъ на второй стопѣ: — — | — — | — — | — — .

„Царевичу младому Хлору“ (Державинъ), „На лаковомъ полу моемъ“ (Державинъ), „Гдѣ роза безъ шиповъ растеть“ (Державинъ). „Съ улыбкой отвѣчаетъ онъ“ (Пушкинъ), „Три раза не поставлю грудь“ (Батюшковъ), „Взрывая, возмущишь ключи“ (Тютчевъ), „И полдня сладострастный зной“ (Лермонтовъ), „Съ простертыми къ нему руками“ (Жуковский), „Вы блещете еще прекраснѣй“ (Тютчевъ), „Лавровый обронивъ вѣнецъ“ (Фетъ), „И грація, и умъ, и вкусъ“ (Майковъ), „Что надо поклоняться сплѣ“ (К. Бальмонтъ), „О жертвенномъ, о мертвомъ богѣ“ (В. Ивановъ), „И шелестъ окрыленныхъ ногъ“ (В. Брюсовъ), „Въ рѣсницахъ стеклянѣютъ слезы“ (А. Бѣлый) и т. д.

Приведенная строка весьма обычна у поэтовъ XVIII столѣтія и начала XIX до Жуковского. Начиная съ Жуковского и Пушкина она встрѣчается рѣже (см. статистику). Въ лирикѣ Баратынскаго на 596 строкъ приведенная строка встрѣчается всего четыре раза (въ поэмѣхъ Баратынскаго чаще); эта строка рѣдка кромѣ того у Языкова (13), Мей (17), А. Толстого (13), Мережковского (16) и Городецкаго (11); особенно часта у Ломоносова и Державина (далѣе у поэтовъ до Жуковского), у Жуковского, Павловой, Тютчева, Блока и у меня.

Наиболѣе обычно ускореніе на третьей стопѣ диметра: — — | — — | — — | — — | (приблизительно ²), всѣхъ ускореній падаютъ на третью стопу.

„И се Минерва ударяеть“ (Ломоносовъ), „Отъ тѣни міра отдѣлюсь“ (Державинъ), „Узналь — и въ горести своей“ (Карамзинъ), „Влекошь уныніемъ сердечнымъ“ (Дмитріевъ), „Бродилъ въ Москвѣ опустошенной“ (Батюшковъ), „Я слышу — свищетъ Аквиловъ“ (Баратынский), „Умолкнулъ въ рошѣ неприютной“ (Баратынский), „Чего-то ищеть въ небесахъ“ (Тютчевъ), „Она его не замѣчаетъ“ (Пушкинъ), „Сидитъ въ раздумѣи одинокомъ“ (Лермонтовъ), „Свя-

тую молодость твою" (Фетъ), „Тѣнь Тасса плачетъ о любви“ (Полонскій), „Качая младшаго сына“ (Некрасовъ), „Отъ этой сволочи презрѣнной“ (Майковъ), „Тому, кто шествовалъ любя“ (Минскій), „Нѣтъ, что бы мнѣ ни утверждалъ“ (Бальмонтъ), „А мѣсяцъ смотритъ съ высоты“ (Брюсовъ), „И сердце плачетъ и горитъ“ (В. Ивановъ), „Онъ въ полночь прыгаетъ козленкомъ“ (Гиппиусъ), „Восторгъ и горе сплетены“ (Блокъ), „Сентябрьскій, свѣженькій денекъ“ (А. Бѣлый), „Сгорали демоны и боги“ (Ѡ. Сологубъ), „Вчера наемные рабы“ (С. Соловьевъ).

Эта строка преобладаетъ у всѣхъ поэтовъ; она встрѣчается чаще, чѣмъ правильно ямбическая. У поэтовъ до Жуковского преобладаетъ на 596 строкъ въ среднемъ около 250 съ ускореніемъ на третьей стопѣ. Начиная съ Пушкина сумма эта въ среднемъ вырастаетъ до 300 съ лишнимъ строкъ; у современныхъ поэтовъ (Брюсовъ, Блокъ, Городецкій) какъ будто сумма опять падаетъ до 280 (въ среднемъ). Наибольше богаты ускореніями на 3-ей стопѣ: Пушкинъ, Языковъ, Тютчевъ, Бенедиктовъ, Мей, Некрасовъ и Мережковский; наибольше бѣдны: Капшинъ; а изъ послѣ-пушкинскихъ — Павлова, Полонскій, Брюсовъ, Блокъ, Городецкій.

Полуударенія (ускоренія) на первой и третьей стопѣ по формулѣ: — — | — — | — — | — — | .

„Богоподобная царица“ (Державинъ), „Александрійскаго столба“ (Державинъ), „Предъ златоглавою Москвою“ (Батюшковъ), „Нечеловѣчьими руками“ (Жуковский), „О возвратися, возвратися“ (Жуковский), „Перекрахмаленный нахаль“ (Пушкинъ), „Нижегородскій мѣшанинъ“ (Пушкинъ), „И для избранника вселенной“ (Пушкинъ), „И съ непогодою ревучей“ (Баратынскій), „И состязаться не державъ“ (Баратынскій), „На алебастровыхъ плечахъ“ (Батюшковъ), „И по младенческимъ ланитамъ“ (Тютчевъ), „И неподвижною средою“ (Тютчевъ), „Не челоуѣческой слезой“ (Лермонтовъ), „Я говорилъ при

разставаньѣ" (Фетъ), „И съ переливомъ серебри-
стымъ" (Фетъ), „Все про русалокъ да князей" (Мая-
ковъ), „И на полянѣ погуляли" (Некрасовъ), „И съ
протореннаго пути" (Минскій), „И размалевавшие
боги" (Вл. Соловьевъ), „На колесницѣ заповѣдной"
(Брюсовъ), „Миръ расточающій предъ ней" (В. Ива-
новъ), „И зеленѣющее просо" (А. Бѣлый), „И съ си-
ротѣющею урной" (С. Соловьевъ), „Изнемогающая
вялость" (Ө. Сологубъ), „Но затянулся, какъ пу-
шокъ" (З. Гиппиусъ), „И задохнулись въ пустотѣ"
(Бальмонтъ), „Въ желозмѣйныхъ волосахъ"
(А. Блокъ).

Приведенная строка даетъ максимумъ ускоренія темпа:
правильный четырехстопный ямбъ переходитъ здѣсь въ пра-
вильный двухстопный пѣанъ четвертый. Приведенная строка
рѣдка у поэтовъ до Жуковского (у Ломоносова сравнительно
чаще). Сравнительно часто встрѣчается эта строка у Пушкина,
Лермонтова, Баратынскаго, Тютчева, Языкова, Фета, Мея,
Сологуба.

Полуударенія (ускоренія) на второй и треть-
ей стоиѣ по формулѣ: — — | — — | — — | — — .

„Изволила Елизаветъ" (Ломоносовъ), „Испол-
ните благоуханьемъ" (Батюшковъ), „И князя съ не-
принужденно" (Пушкинъ), „Да помнилъ хоть не
безъ грѣха (Пушкинъ), „Какъ пламенно краснорѣ-
чивъ" (Пушкинъ), „Въ уныніе погружена" (Пушкинъ),
„Уменьшены, продолжены" (Пушкинъ), „На пажити
необозримой" (Жуковский), „Скитаются неисчисли-
мо" (Жуковский), „И въ рубищѣ анахорета" (Бара-
тынский), „Какъ демоны глухонѣмые" (Тютчевъ), „Что
было—лишь знаменованья" (Брюсовъ), „На тщатель-
ной миниатюрѣ" (Брюсовъ), „И Цезаря чрезъ Руби-
конъ" (Брюсовъ), „Явился Небукаднецаръ" (Вл. Со-
ловьевъ), „Безрадостно-благополучно" (З. Гиппиусъ),
„Мы стелимся надъ алтаремъ" (А. Блокъ), „И де-
бриа окружена" (А. Блокъ), „Съ болотами и жу-

равлями" (А. Блокъ), „На облакъ осиротѣломъ“ (А. Бѣлый), „Тамъ—вырѣзаннымъ слугатомъ“ (А. Бѣлый), „И катится надъ головой“ (А. Бѣлый), „Серебряные тополя“ (А. Бѣлый), „Надъ памятниками дрожать“ (А. Бѣлый).

Приведенные образцы строкъ встрѣчаются сравнительно у поэтовъ рѣдко; на протяженіи 12516 строкъ мы встрѣчали приведенную фигуру всего 55 разъ; слѣдовательно, одна фигура приблизительно встрѣчается разъ на протяженіи 227 строкъ; на 596 строкъ въ среднемъ приходится 2¹/₂ фигуры. Значительно превышаютъ норму: Андрей Бѣлый (23 раза), Ломоносовъ (11), Капнистъ (9), Богдановичъ и Дмитриевъ (5) и отчасти Блокъ (4). Приведенная строка, удачно написанная, можетъ дать впечатлѣніе шахмат'а замедленности: она контрастируетъ съ предыдущей строкой (шахмат'а ускоренности). Совсе не встрѣтилась эта строка на протяженіи 596 строкъ у Лермонтова, Бенедиктова, Фета, Майкова, Некрасова, А. Толстого, Мережковского, Сологуба, Брюсова („Вѣнокъ“; у него же во „Всѣхъ напѣвахъ“ она встрѣчается 3 раза), Городецкого.

Я пытался, курьеза ради, написать нѣсколько строкъ этой рѣдкой строкой; привожу нѣкоторые изъ этихъ строкъ:

„Надъ памятниками дрожать.
 „Потрескиваютъ огонечки;
 „Надъ зарослями изъ деревь,
 „Проплакавши колоколами
 „Храмъ яснится, оцѣненъ въ
 „Въ ночь вырѣзанными крестами.
 „Серебряные тополя
 „Колелебются изъ-за ограды“ и т. д.

Наконецъ, наиболѣе рѣдкій ходъ таковъ:

— — | — — | — — | — — |

Этого рода строку мы встрѣтили лишь одинъ разъ въ чистомъ видѣ, а именно: у Каролины Павловой—въ стихо-

твореніи, посвященномъ Языкову; за неимѣніемъ книги, мы лишены возможности привести этотъ ходъ. У Пушкина лишь разъ встрѣчается ходъ, лишь отчасти напоминающій вышеприведенный, а именно: „Еще не перестали топтать“ (Евгеній Онегинъ); если прочесть „Еще | не перестали топтать“, то нарушится логическое удареніе, у меня этотъ ходъ встрѣчается въ неудачной строкѣ: „Хоть и не безъ предубѣжденья“. Вотъ случайно придуманная строка, гдѣ осуществленъ характеризующій ходъ: „И велосипедистъ летитъ“...

Наконецъ, съ точки зрѣнія количества ямбически правильныхъ строкъ поэты распадаются на слѣдующія группы въ проанализованной порціи строкъ (396). Державинъ, Ломоносовъ, Пушкинъ, Языковъ, Тютчевъ, Фетъ, Мей и Некрасовъ образуютъ группу поэтовъ, наименѣе пользующихся правильнымъ метромъ (въ среднемъ 145 строкъ). Болѣе всего метрическихъ строевъ мы встрѣчаемъ у Горюцкаго, Брюсова, А. Толстого, Полонскаго, Бенедиктова, Жуковскаго, Батюшкова, Капниста, Нелединскаго, Дмитриева, Озерова, Богдановича (въ среднемъ болѣе 200 строкъ). Минимумъ метрическихъ строкъ у Некрасова; максимумъ — у Горюцкаго.

Разобранные пять ходовъ образуютъ какъ бы пять основныхъ темповъ, въ предѣлахъ ямбическаго диметра; характеризуя поэтовъ по обилію употребленія того или другого темпа, мы уже видимъ ихъ ритмическую индивидуальность.

У Ломоносова, при сравнительно небольшомъ количествѣ метрически правильныхъ строкъ, наблюдается наименьшее количество ускореній на первой стопѣ при максимальномъ количествѣ ускореній на второй, при наименьшемъ (для его эпохи) количествѣ ускореній на первой и третьей и при максимальномъ количествѣ на второй и третьей.

У Державина, при сравнительно небольшомъ количествѣ метрически правильныхъ строкъ наблюдается наибольшее для его эпохи количество ускореній на первой стопѣ, максимальное количество ускореній на второй, при наибольшемъ (для его эпохи) количествѣ ускореній на первой и третьей и при минимальномъ для его эпохи

количествѣ ускореній на второй и третьей стопѣ; изъ сопоставленія обоихъ поэтовъ выступаетъ и ихъ ритмическое родство, какъ одной группы, и рѣзкое ихъ обособленіе. Характерно, что Богдановичъ и Дмитріевъ въ ритмическомъ отношеніи занимаютъ среднее мѣсто между Ломоносовымъ и Державинымъ тамъ, гдѣ они противоположны; между 13-ю ускореніями на первой стопѣ Ломоносова и 46-ю Державина числовыя характеристики обоихъ поэтовъ занимаютъ среднее мѣсто (24, 25); между 11 ускореніями на второй и третьей Ломоносова и однимъ ускореніемъ Державина, числовыя характеристики, совпадая (5, 5), занимаютъ среднее мѣсто: приблизительно то же и относительно ускореній на первой и третьей стопѣ (9, 14); индивидуальная разница ритма въ количествѣ ускореній на третьей стопѣ: Богдановичъ тутъ приближается къ Ломоносову (271 близко къ 272), Дмитріевъ сравнительно ближе къ Державину (251 близко къ 263); мы видимъ, что у названныхъ двухъ поэтовъ и вообще невелика ритмическая индивидуальность четырехстопнаго ямба сравнительно съ ямбомъ Державина и Ломоносова.

У Капниста, при чертахъ сходства съ Державинымъ, Ломоносовымъ и Богдановичемъ индивидуальная особенность заключается въ минимальномъ количествѣ ускореній на третьей стопѣ; у него абсолютный минимумъ по сравнению со всеми поэтами (230). Въ этой бѣднотѣ ускореній третьей стопы его индивидуальность.

У Батюшкова, мы наблюдаемъ впервые паденіе ускореній на второй стопѣ: до него суммы ускореній здѣсь были—139, 139, 114, 100, 112; у Батюшкова этихъ ускореній только 33*). Генетически въ этой особенности онъ—предтеча послѣдующей эпохи; у него же увеличивается количество полуудареній на 3-ей стопѣ за 300 (313). И тутъ онъ—предтеча.

У Жуковского, замѣчается впервые сравнительное обиліе ускореній на первой и третьей стопѣ (галоцирующія строки); Жуковский въ этомъ отношеніи

*) Здѣсь должны мы оговориться, что сумма ямбическихъ строкъ Батюшкова не достигла 396: математическимъ путемъ мы приведемъ его сумму къ общей суммѣ.

предтеча послѣдующей эпохи; вмѣстѣ съ тѣмъ у него сравнительно большая сумма ускореній на второй стопѣ (52); даѣе, впервые у него повышается сумма ускореній первой стопы почти до ста (90); до него эти суммы—13, 46, 24, 25, 35, 28. Въ ямбическомъ диметрѣ Жуковскаго и Батюшкова преобладаетъ ритмъ ямбическаго диметра Пушкина. Пушкинъ не производитъ никакой реформы въ ритмѣ ямбическаго диметра; ритмъ первыхъ лицейскихъ стихотвореній въ значительной степени подражаетъ болѣе раннимъ поэтамъ. Сравнимъ Пушкина съ Ломоносовымъ:

	Пушкинъ.	Ломоносовъ.
Ускореніе на первой стопѣ	110	13
„ „ второй	33	139
„ „ третьей	341	272
„ „ первой и третьей	60	5
„ „ второй „	1	11

Трудно представить себѣ ритмически болѣе противоположныхъ поэтовъ. На самомъ же дѣлѣ: вся реформа ритма въ Батюшковѣ и въ Жуковскомъ; у Батюшкова падаетъ сумма ускореній на второй стопѣ (33) и значительно возрастаетъ сумма ускореній на третьей (313); Пушкинъ повторяетъ сумму ускореній второй стопы Батюшкова (33) и лишь еще значительно увеличиваетъ ускоренія третьей стопы (341); то есть въ этихъ рубрикахъ онъ лишь завершаетъ реформу; но намъ скажутъ, будто у Пушкина увеличиваются ускоренія первой стопы, а вмѣстѣ съ ними и ускоренія первой и третьей: но въ томъ-то и дѣло, что въ этихъ рубрикахъ Пушкинъ тоже лишь завершитель—и на этотъ разъ Жуковскаго; у Жуковскаго сумма ускореній третьей стопы впервые поднимается въ среднемъ на 60 ускореній (съ 30 на 90); Пушкинъ лишь увеличиваетъ эту сумму на $\frac{1}{3}$ (съ 90 на 110); у Жуковскаго сумма ускореній первой и третьей стопы поднимается вверхъ со средняго числа 11 на 44, то есть на 30 ускореній; у Пушкина эта сумма возрастаетъ на 16 ускореній, т. е. на половину, тогда какъ у Жуковскаго она возрасла втрое, т. е. сравнительно съ Пушкинымъ въ шесть

разъ; въ ритмѣ диметра Пушкинъ несравненно ближе къ Жуковскому и Батюшкову, нежели тѣ—къ поэтамъ сравнительно съ ними недалекой эпохи (Дмитріеву, Державину). Не Пушкинъ, а Жуковскій и Батюшковъ—реформаторы русскаго четырехстопнаго ямба; Пушкинъ лишь какъ бы нормируетъ эти границы для всей послѣдующей эпохи; каждый поэтъ послѣдующей эпохи не слишкомъ нарушаетъ общее соотношеніе количества ускореній сравнительно съ Пушкинымъ, рѣзко отступая отъ Пушкина въ отдельныхъ рубрикахъ.

Дѣйствительно: у Пушкина общая сумма ускореній на первой стопѣ въ разобранной порціи 110; у послѣдующихъ поэтовъ эти суммы таковы: 101, 126, 115, 107, 96, 123, 81, 83, 86, 146, 77, 113. Лишь у Баратынскаго имѣемъ 164 и у Бенедиктова 59. Баратынскій превосходитъ Пушкина на 54 ускоренія: онъ нарушаетъ пушкинскую норму въ направленіи ускоренія темпа.

У Пушкина общая сумма ускореній на второй стопѣ 33 (въ поэмѣ же больше—до 40); выписываемъ соответствующія суммы у послѣдующихъ поэтовъ: 47, 62, 24, 43, 34, 24, 42, 27, 48, 73; и лишь слѣдующія суммы рѣзко отличаются: 13, 4, 17, 13, 11; но и эти суммы не возвращаютъ насъ вспять (нигдѣ сумма ускореній на второй стопѣ не достигаетъ 100): у поэтовъ же до Батюшкова и Жуковскаго эти суммы равны: 139, 139, 114; 100, 112 и т. д.

У Пушкина сумма ускореній на третьей стопѣ такова: 341; у послѣдующихъ поэтовъ эти суммы—321, 388, 325, 342, 343, 330, 352, 347, 323, 359, 313; лишь у Павловой, Полонскаго и нѣкоторыхъ модернистовъ опять суммы падаютъ до 270 (режисценція до пушкинскаго ритма).

У Пушкина сумма ускореній на первой и второй стопѣ (два пѣна четвертыхъ) равна 60; у послѣдующихъ поэтовъ эти суммы равны: 58, 85, 62, 76, 44, 40, 62, 65, 44, 51, 74, 55. И лишь у нѣкоторыхъ модернистовъ, Бенедиктова и Майкова эти суммы опускаются ниже сорока. Суммы ускореній поэтовъ болѣе раннихъ здѣсь—5, 26, 3, 14, 7, 7 и т. д.

У Пушкина сумма ускореній на второй и третьей стопѣ (соединеніе пѣна втораго съ четвертымъ)—1; у послѣдую-

щихъ постовъ—0, 2, 1, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0; лишь у Блока—4, у Павловой—3, да у меня—много: суммы эти у болѣе раннихъ поэтовъ—11, 1, 5, 5, 9, 5 и т. д.

Сравнивая эти цифры, мы видимъ, что Пушкинъ завершаетъ работу преобразованія четырехстопнаго ямба, но онъ вовсе не реформируетъ ямбъ.

У Лермонтова ритмъ четырехстопнаго ямба не отличается оригинальностью отступленій отъ метра: Лермонтовъ нѣсколько увеличиваетъ сумму ускореній второй стопы (впрочемъ уже увеличенную Жуковскимъ), къ которому онъ слегка отклоняется отъ Пушкина въ ускореніяхъ первой стопы.

Гораздо любопытнѣе Языковъ. Онъ понижаетъ сумму ускореній второй стопы (13) и увеличиваетъ числа ускоренія первой (126), третьей (388) и первой и третьей стопъ (85).

Но наиболѣе оригинальнымъ выразителемъ стремленія поэтовъ первой половины XIX столѣтія—увеличить до крайности ускоренія первой стопы и уменьшить до крайности ускоренія второй—является Баратынскій въ своей лирикѣ (не всегда въ поэмахъ): у него абсолютный максимумъ пзановъ четвертыхъ въ первой половинѣ шестривчатого стиха (164), и абсолютный минимумъ пзановъ вторыхъ въ соответствующихъ мѣстахъ (4). Ритмъ Баратынскаго полярень домоносовскому ритму.

Сравнимъ:

Домоносовъ. | Баратынскій.

Ускоренія на первой стопѣ	13	164
- " второй	139	4
- " третьей	272	325
- " первой и третьей	5	62
- " второй и третьей	11	1

Характерно, что Тютчевъ, а не Пушкинъ, является среднимъ между ними въ первыхъ двухъ важнѣйшихъ рубрикахъ: между „13“ и „164“ лежитъ Тютчевское число 115; между „139“ и „4“ лежитъ Тютчевское число 62; въ третьей

рубрикѣ Тютчевъ слѣдуетъ Пушкину; въ четвертой—самой богатой рубрикѣ Языкова. У Тютчева мы наблюдаемъ тенденцію отчасти вернуть стихъ къ пышности ритма XVIII вѣка, не теряя быстроты и легкости языковского стиха. Тютчевъ—единственный поэтъ по богатству и многообразію ритма; онъ соединяетъ особенности ритмовъ державинской эпохи съ особенностями ритмовъ Пушкина и Баратынскаго; никогда еще русский четырехстопный ямба до Тютчева не достигалъ такой величавой красоты (плавности и стремительности одновременно); никогда послѣ Тютчева не достигалъ онъ такой виртуозности.

Бенедиктовъ, Каролина Павлова, Полонскій характерны сравнительнымъ объединеніемъ ритмовъ послѣ Языкова, Тютчева, Баратынскаго; у Бенедиктова объединеніе это характерно въ ускореніяхъ первой стопы и первой и третьей, при сравнительной общности ускореній второй стопы; у Каролины Павловой ускоренія третьей стопы слѣдуютъ Державину, ускоренія первой стопы—Пушнину; въ ускореніяхъ второй же стопы наблюдается нѣкоторое приближеніе къ Дмитріеву; поэтому ритмъ ея, хотя и не особенно богатый, отличается своеобразной капризной граціозностью. Полонскій въ ритмическомъ отношеніи мало оригиналенъ.

Такъ же мало оригиналенъ и Майковъ. Мей въ ритмѣ четырехстопнаго ямба слѣдуетъ отчасти Языкову, отчасти Баратынскому, оставаясь въ зависимости отъ этихъ послѣднихъ.

Интересенъ Фетъ.

Но и прекращаю здѣсь характеристику ритмовъ, опирающуюся на суммы ускореній стопы; читатель и самъ можетъ продолжить мои выводы; для этого пусть заглянетъ онъ въ мою статистическую таблицу.

II.

Обратимся къ фигурамъ.

Фигура есть соединеніе двухъ и болѣе строкъ, равно или разно отступающихъ отъ метра; соединяя мѣста ускоре-

ний, обозначаемыхъ точками, прямыми линиями, мы получаемъ фигуру.

Приведемъ примѣры нѣкоторыхъ употребительныхъ у поэтовъ фигуръ.

Такъ называемый малый уголъ: вотъ его ритмическая схема: 1, 2, 1, или 2, 1, 2, или 2, 3, 2, или 3, 2, 3. (здѣсь цифрами обозначены ускоренія на стопахъ; „1“—на первой, „2“—на второй, „3“—на третьей).

Мы видимъ четыре типа малыхъ угловъ: первый типъ (1, 2, 1) таковъ:



Эта фигура встрѣчается въ чистомъ видѣ крайне рѣдко: у Пушкина, напримѣръ, на протяженіи всѣхъ поэмъ, намъ ни разу не удалось встрѣтиться съ этой фигурой; въ „Онегинѣ“ она встрѣчается раза 3. Эта же фигура въ соединеніи съ крышей сравнительно чаще у того же Пушкина, то есть, когда ямбемъ:



Напримѣръ:

„И полюбили всѣ его,
„И жилъ онъ на брегахъ Дуная,
„Не обижая никого“. („Цыгане“).

Въ чистомъ видѣ фигура эта встрѣчается у меня; напримѣръ:

„Вознесся бѣлоснѣжный никъ,
„И отъ него хрустальнымъ фирномъ
„Слетаетъ голубой ледникъ...
„У ледяного края бездны“ и т. д. („Встрѣча“).

Или:

„Молчать—и лишь съ улыбкой взглянетъ
 „Когда на насъ отъ береговъ
 „Чуть слышнымъ вѣтеркомъ потянетъ.“
 (Майковъ).

Или:

„Гдѣ буйно заметаетъ вьюга
 „До крыши угловое жилье
 „И дѣвушка на злого друга
 „Подъ снѣгомъ точитъ лезвіе.“ (Блокъ).

Эта форма встрѣчается часто у Тютчева, поэтовъ XVIII столѣтія, у модернистовъ. Менѣе часто эта фигура въ послѣ-пушкинской школѣ.

Наконецъ, форма малаго угла (3. 2. 3) есть форма весьма употребительная; ея схема:

— — — — —
 — — — — —
 — — — — —

Примѣры:

„Пріятно думать у лежанки...
 „Но знаешь: не велѣть ли въ санки
 „Кобылку бурую запретъ“. (Зимнее утро-
 Пушкинъ).

Или:

„И звучный колокола гласъ
 „Дрожить, обитель пробуждая
 „Въ торжественный и мирный часъ,
 „Когда грузинка молодая“... (Лермонтовъ).

Или:

„Востокъ альтъ... Она склонилась,
 „Слегка откинувъ покрывало;
 „Дышала на устахъ молитва,
 „Предъ взоромъ море трепетало“. (Тютчевъ).

Или:

„Ликуетъ день, щебечуть птицы.
 „Красою блещутъ небеса,
 „Доходятъ до дверей темницы
 „Любви и воли голоса“... (Некрасовъ).

Или:

„Какъ рѣчка блещутъ небеса.
 „Умолкъ на перекресткѣ гулкою
 „Далекій грохотъ колеса“. (Фетъ).

Или:

„Владыко сумрачнаго міра:
 „Надъ огненной его дорфирой
 „Горять два огненныхъ крыла“... (Майковъ).

Или:

„Наивно вѣрю временамъ,
 „Покорно предаюсь пространствамъ,—
 „Земнымъ измѣняемымъ убранствамъ“...
 (Ө. Сологубъ).

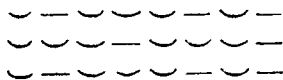
Вдумываясь въ ритмическій смыслъ приведенной фигуры, мы видимъ, что вся суть тутъ въ перебоѣ ускореній; ускореніе на второй стопѣ отбѣзаетъ ускоренія на первой или третьей; ускоренія первой или третьей стопы придаютъ стиху больше легкости; ускоренія второй стопы, разбивая строку, придаютъ ритму отбѣнокъ прерывистости, а иногда и замедленности; малый уголъ обыкновенно бываетъ такъ соста-

мень, что изъ трехъ строкъ средняя читается быстрѣе и легче или наоборотъ, замедленнѣе. Въ срединѣ (въ вершинѣ угла) — перебой темпа. Обыкновенно малый уголъ встрѣчается тамъ, гдѣ описывается переходъ отъ одной части содержанія къ другой (отъ предмета къ предмету, отъ чувства къ внѣшнему предмету или обратно). Дѣйствительно, всюду въ приведенныхъ примѣрахъ съ малымъ угломъ связанъ контрастъ: „Наивно вѣрю временамъ — покорно предаюсь пространству“ (отъ времени къ пространству). „Какъ рѣчка блещутъ небеса. Умолкъ на перекресткѣ гулкою“... (точка — переходъ мысли отъ безмолвныхъ небесъ къ городскому грохоту). „Пріятно думать у лежанки... Но знаешь: не везѣтъ ли санки“ (отъ домашняго отдыха къ бѣдѣ на саняхъ). „Красою блещутъ небеса — доходить до дверей темницы“ (отъ свободы небесъ — къ неволѣ темницы).

Чаще всего малый уголъ намъ приходилось встрѣчать у поэтовъ до Батюшкова, у котораго падаетъ сумма малыхъ угловъ отъ 52, 29, 37, 33, 33 — къ 12. Пушкинъ, Тютчевъ, Жуковскій употребляютъ малый уголъ умѣренно (въ среднемъ 15 разъ на 596 строкахъ); Лермонтовъ нѣсколько болѣе. Баратынскій и Языковъ доводятъ эту сумму до минимума (2). Модернисты отчасти слѣдуютъ этимъ поэтамъ (Гордеецкій, Мережковский, Гиппиусъ, Брюсовъ), другіе же приближаются къ нормѣ Пушкина (Блокъ, Сологубъ, Вальмонтъ); у меня замѣчается обиліе малыхъ угловъ всѣхъ четырехъ формъ. Максимумъ угловъ у Ломоносова (52).

Малый уголъ основанъ на противоположеніи двухъ темповъ; усиливая это противоположеніе ускореніемъ болѣе быстро звучащей строки (— — — — — — — —) до пзанической формы (— — — — — — — —), мы получаемъ крайне рѣдкую фигуру ромба или креста.

Схема ромба:



Примѣры:

„Привычка усадила горе
 „Неотразимое ничѣмъ;
 „Открытіе большое вскорѣ
 „Ее утѣшило совсѣмъ. („Евгеній Онѣгинъ“).

Или:

„И Танѣ ужъ не такъ ужасно,
 „И любопытная тецерь
 „Немного растворила дверь... („Евгеній Онѣгинъ“)

Или:

„Сквозь пѣну ихъ онъ видитъ дочь
 „Съ простертыми въ нему руками.
 „О возвратися, возвратися!“
 „Но грозно раздалась Уллина“... (Жуковскій).

Или:

„Иль солнце не одно для нихъ
 „И неподвижною средою,
 „Дѣля, не соединяетъ ихъ“... (Тютчевъ).

Или:

„Слѣпительно въ мои глаза
 „Бьдается сухое лѣто.
 „И надвигается гроза,
 „Сердито громыхая гдѣ-то“. (А. Бѣлый).

И здѣсь, какъ въ предыдущей фигурѣ, противоположенію темповъ слѣдуетъ противоположеніе содержанія (въ первомъ примѣрѣ—переходъ отъ чувства къ событію, во второмъ примѣрѣ—отъ чувства къ дѣйствию, въ третьемъ примѣрѣ—отъ описанія образа къ восклицанію дѣйствующаго лица).

У Пушкина эта фигура въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ проходитъ всего разъ пять, въ „Русланѣ и Людмилѣ“ три раза, въ „Кавказскомъ плѣнникѣ“, „Братьяхъ-разбойникахъ“, „Полтавѣ“ и „Мѣдномъ всадникѣ“ не встрѣчается вовсе, въ „Цыганахъ“ встрѣчается разъ, въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“ два раза. Итого во всѣхъ поэмѣхъ и въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ фигура ромба проходитъ у Пушкина всего 11 разъ. Между тѣмъ только въ 596 строкахъ Жуковскаго ромбъ проходитъ уже 3 раза. Можно думать, что это—фигура Жуковскаго. Въ соотвѣтствующей порціи строкъ эта фигура встрѣчается всего лишь у слѣдующихъ поэтовъ: у Державина (2), у Павловой (1), у Фета (1); у прочихъ поэтовъ мы не замѣчали ромба.

Крестъ; его схема:



Примѣры:

„Какъ бы пророчеству на зло,
 „Все счастливо сначала шло.
 „За отдаленными горами
 „Нашли мы роковой подвалъ“... („Русланъ и Людмила“).

Еще:

„Глухобезмолвная земля
 „Мнѣ непокорная донинѣ:
 „Отнынѣ принимаю я
 „Благовѣстительство пустыни“. (А. Бѣлый).

Все сказанное относительно ромба имѣетъ мѣсто и для фигуры креста; у Пушкина фигура креста еще рѣже, нежели фигура ромба; часто встрѣчается крестъ у Жуковскаго; разъ я встрѣтилъ крестъ у Державина, разъ у Тютчева. У меня крестъ относительно частъ.

Наконецъ, шахматъ противоположенія темповъ бываетъ тогда, когда строка съ ускореніемъ на второй стоѣ принимается и ускореніе на третьей; тогда графически имѣемъ фигуру двухъ трапецій, соединенныхъ другъ съ другомъ либо основаніями, либо усѣченными вершинами; схема:

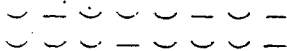


Напримѣръ:

„Не убавляясь никогда,
„Скитаются неисчислимы
„Сереброрунныя стада“. (Жуковский).

Эта фигура одна изъ рѣдчайшихъ ритмическихъ модуляцій четырехъстопнаго ямба.

Половина ромба или креста образуютъ характерную фигуру прямоугольника съ равными катетами: эта фигура въ начертаніи даетъ какъ бы фигуру то прямой крыши (2, 1, 3), либо фигуру опрокинутой крыши (1, 3, 2), занимая двѣ строки. Схема перваго типа крыши:



Примѣръ:

„Дни дѣлитъ межъ трудовъ и лѣни,
„Воспоминаній и надеждъ“. (Пушкинъ).

Еще:

„Не ангелъ ли съ забытымъ другомъ
„Вновь повидаться захотѣлъ?“ (Лермонтовъ).

Еще:

„Ихъ жизнь, какъ океанъ безбрежный
„Вся въ настоящемъ разлита“. (Тютчевъ).

Чаще всего эта фигура бываетъ въ соединеніи съ фигурой малаго угла, т.-е. продолжается на три строки, какъ въ вышеприведенномъ примѣрѣ у Пушкина:

„И полюбили всѣ его,
„И жилъ онъ на берегахъ Дуная,
„Не обижая никого“. (Пушкинъ).

Примѣръ опрокинутой крыши:

„И надъ могилою раскрытой
„Въ возглавіи, гдѣ гробъ стоитъ“. (Тютчевъ).

Крыша—одинъ изъ наиболѣе типичныхъ ритмическихъ ходовъ. Пушкинъ въ лицейскихъ стихотвореніяхъ пользуется имъ рѣже, нежели впоследствии: такъ на 596 строкахъ стихотвореній 1814 и 1815 годовъ приходится всего двѣ фигуры крыши, на соответствующемъ количествѣ строкъ стихотвореній 1828—1829 годовъ уже 8 разъ встрѣчается упоминаемый ходъ. Можетъ быть, это случайно? Беру еще новыхъ 596 строкъ ямбическаго диметра изъ стихотвореній 1824—27 годовъ и встрѣчаю соответственный ходъ 6 разъ; заключаю отсюда, что болѣе частое употребленіе Пушкинымъ этой фигуры соответствуетъ возмужанію его ритма; вообще мнѣ приходилось наблюдать отсутствіе или весьма рѣдкое пользованіе крышей юными поэтами, у которыхъ впоследствии этотъ ходъ встрѣчался гораздо чаще. Въ 596 строкахъ „Евгенія Онѣгина“ уже 11 разъ проходитъ фигура крыши. Въ другой порціи „Евгенія Онѣгина“ этотъ ходъ попадаетъ 3 разъ. Въ „Русланъ и Людмила“ встрѣчается до 35 крышъ (во всей поэмѣ), т.-е. на взятую нами порцію строкъ приходится приблизительно до 7 крышъ. Поэтовъ можно раздѣлить на три группы по количеству употребляемыхъ крышъ. Къ первой группѣ относятся Державинъ (14), Жуковский (19), Тютчевъ (13), Лермонтовъ (12), Каролина Павлова (13) и отчасти Блокъ (11). Ко второй группѣ Пушкинъ (7), Фетъ (8), Сологубъ (8). Къ третьей группѣ—всѣ поэты до Жуковского (кроме Державина), Языковъ (3), Майковъ (3), Мей (4),

Полонскій (4), Некрасовъ (5), Случевскій (4), Мережковскій (5), Брюсовъ (5), Городецкій (2). Особенно бѣды крышами Баратынскій (1) и Бенедиктовъ (1). У Алексѣя Толстого крыша нѣтъ. У Некрасова есть только опрокинутыя крыши. Конечно, приходится ручаться лишь за проанализированную порцію строкъ; все же эта порція въ значительной мѣрѣ характеризуетъ поэта.

До сихъ поръ мы характеризовали фигуры съ точки зрѣнія перемѣщенія ускореній въ двухъ и болѣе строкахъ; характерно, что ускоренія первой стопы и третьей (или той и другой одновременно) въ общемъ ускоряютъ и округляютъ всю строку, между тѣмъ какъ ускоренія второй стопы или разрываютъ строку какъ бы на двѣ половины, или же производятъ такое впечатлѣнiе, что строка кажется болѣе тяжеловѣсной. Теперь разсмотримъ типъ фигуръ, ускоряющихъ ритмъ. Первой такой фигурой будетъ такъ называемый большой острый уголъ; эта фигура — прототипъ пятой серии фигуръ. Большой острый уголъ бываетъ двухъ родовъ; схема перваго рода — 3, 1, 3; схема второго рода — 1, 3, 1.

Первый родъ:



Примѣры:

„Когда смѣняются видѣнья
 „Передъ тобой въ волшебной мглѣ
 „И быстрый холодъ вдохновенья
 „Власы подьмемлетъ на челъ“... (Пушкинъ).

Еще:

„Какъ часто ласковая муза
 „Мнѣ услаждала путь нѣмой
 „Волшебствомъ тайнаго разказа“... (Пушкинъ).

И такъ далѣе.

Второй родъ острыхъ угловъ встрѣчается несравненно рѣже. Вотъ его схема:



Напримѣръ:

„Онь утонуть — мы въ воду взовь.
 „За нами гнаться не посмѣли.
 „Мы береговъ достигъ успѣли... (Пушкинъ).

Еще:

„Я услаждала бѣ жребій твой
 „Заботой нѣжной и покорной.
 „Я бѣ стерегла минуты сна“... Пушкинъ.

Иногда объ формы острыхъ угловъ соединяется въ сложное цѣлое; характерно сложное цѣлое, состоящее изъ трехъ сложенныхъ угловъ и графически дающее фигуру, начертаніемъ напоминающую фигуру „М“.

Такъ:

„Я услаждала бѣ жребій твой
 „Заботой нѣжной и покорной
 „Я стерегла бѣ минуты сна,
 „Покой тоскующаго друга;
 „Ты не хотѣлъ... Но кто жъ она?“ (Пушкинъ).

Большой острый уголъ встрѣчается сравнительно рѣдко у поэтовъ до Жуковскаго и очень часто у поэтовъ послѣ Жуковскаго. Ритмическій смыслъ описываемой фигуры заключается въ контрастѣ ускореній, т. е., когда между двумя строками, оканчивающимися ускореніемъ, лежитъ строка, начинающаяся ускореніемъ (или обратно), при чемъ всѣ три строки звучатъ для уха нѣсколько ускореннѣе нормальной

(метрической); отличие малого угла от большого в томъ, что тамъ переносъ ускоренія совершается не отъ начала строки къ концу (или обратно); а къ серединѣ, отъ чего получается самый темпъ строки; ускореніе первой стопы нѣсколько увеличиваетъ легкость строки сравнительно съ ускореніемъ третьей стопы; здѣсь—игра ускореній строки; между тѣмъ въ маломъ углѣ—игра ускореній съ замедленіемъ (или обратно); въ послѣднемъ случаѣ ритмическій контрастъ глубже; и оттого-то послѣдняя фигура удобна для выраженія контраста между переживаемыми образами. Большіе острые углы чаще сопровождаютъ описаніе послѣдовательности чувствъ или образовъ („Я устала бѣ жребицъ твоихъ—Я старела минуты сна“). Большой уголъ въ нѣкоторомъ смыслѣ фигура противоположная малому углу. Характерно, что отношеніе между суммами малыхъ угловъ и большихъ у поэтовъ до Жуковского есть отношеніе противоположности; суммы малыхъ угловъ у этихъ поэтовъ (на 396 строкахъ)—52, 29, 37, 33, 33, 12; суммы большихъ угловъ у этихъ же поэтовъ—1, 4, 1, 0, 6, 3, 0; начиная съ Жуковского сумма малыхъ угловъ въ общемъ понижается; сумма большихъ угловъ сразу значительно вырастаетъ; поэты, у которыхъ возрастаніе большихъ угловъ сопровождается минимумомъ употребленія малыхъ, суть слѣдующіе: Языковъ, Баратынскій, Мей; суммы большихъ угловъ у нихъ—28, 47, 40; суммы малыхъ—2, 2, 7; наиболѣе богаты объемами формами Пушкинъ, Жуковский, Лермонтовъ, Тютчевъ, Фетъ; суммы большихъ угловъ у нихъ—21, 34, 28, 48, 35; суммы малыхъ—12, 17, 21, 17, 15. Наиболѣе богатъ общей суммой угловъ Тютчевъ, эта сумма равна—65, это показываетъ ритмическое многообразіе его стиха; наиболѣе бѣденъ—Бенедиктовъ (12); вообще бѣдны фигурами угловъ: Батюшковъ, Майковъ, гр. А. Толстой, Брюсовъ и Городецкій; начиная съ Случевского и далѣе у модернистовъ (за исключеніемъ Сологуба и Блока) замѣчается въ общемъ пониженіе суммы малыхъ угловъ безъ возрастанія суммы большихъ.

Увеличивая количество ускореній второй строки на трехъ строкахъ фигуры и перенося въ третьей строкѣ уско-

рение съ начала къ концу (или обратно), переходимъ къ фигурѣ параллелограмма; параллелограмъ — это видоизмѣненный острый уголъ; какъ и большой острый уголъ, параллелограмъ бываетъ двухъ типовъ; вотъ схема перваго типа:



Напримѣръ:

„Ты пать, и хладною босою
 „Едва скошенный не увяль!..
 „Иль вдохновенный Ювепаломъ
 „Вооружись сатиры жаломъ“. (Пушкинъ).

Или:

„Племень бродящихъ посѣщала,
 „И между нами одичала
 „И позабыла рѣчь боговъ“... (Пушкинъ).

Второго рода параллелограмъ имѣеть слѣдующую схему:



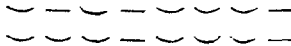
Напримѣръ:

„Передо мной явилась ты
 „Какъ мимолетное видѣнье,
 „Какъ геній чистой красоты“... (Пушкинъ).

Пушкинъ особенно любитъ фигуру параллелограмма этого рода. Особенно часто мы наблюдали фигуру параллелограмма у Языкова и у Мея; параллелограмъ употребляетъ Жуковскій, Тютчевъ, а изъ современниковъ Сологубъ.

Параллелограмъ является формой переходной къ употребительнѣйшей изъ формъ; именно: разрѣвая оба типа параллелограмовъ пополамъ, мы получаемъ четыре формы прямоугольниковъ: (3, 1, 3), (1, 1, 3), (1, 3, 1), (1, 3, 3).

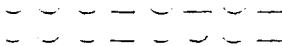
Первая форма прямоугольника такова:



Напримѣръ:

„Въ восточной башнѣ угловой
„Гость водворился дорогой“. (Брюсовъ).

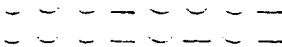
Другая форма прямоугольника такова:



Напримѣръ:

„Гдѣ половицы чуть скрипятъ,
„Гдѣ отсырѣлые покон“... (Сологубъ).

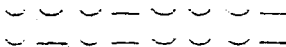
Третья форма такова:



Напримѣръ:

„Часъ исполненія насталь
„И отточилъ я мой лукавый,
„Мой безопасно злой выжаль“. (Сологубъ).

Четвертая форма:



Напримѣръ:

„Ротаціонныя машины
„Ковали острые клинны“. (Брюсовъ).

Первая и четвертая форма гораздо обычнѣе.

Прямоугольники встрѣчаются у поэтовъ до Жуковского значительно рѣже, нежели послѣ Жуковского; вотъ суммы прямоугольниковъ до Жуковского (изъ 596 строкъ): 4, 18, 11, 14, 1, 3; а вотъ эти суммы у группы поэтовъ, начиная съ Жуковского и до Тютчева: 57, 80, 54, 93, 76, 76; послѣ Тютчева эти суммы опять нѣсколько падаютъ: 28, 38, 45, 73, 48, 77, 41, 41, 41 и т. д., т.-е. опускаются ниже пятидесяти. Фигура прямоугольника — излюбленнѣйшая фигура Пушкина, Языкова, Баратынскаго, Тютчева и Фета; изъ современниковъ она всего чаще у Сологуба и всего рѣже у Городецкаго.

Ускоряя одну изъ строкъ фигуры, получаемъ фигуру наиболѣе быстро темпа — квадратъ; схема квадрата:

— — — — —
— — — — —

Примѣръ:

„Въ хронологической пыли
„Бытописанія земли“. (Пушкинъ).

Или:

„Но вы, разрозненные томы
„Изъ библиотeki чертей,
„Великолѣпные альбомы“... (Пушкинъ).

Иногда соединяются нѣсколько строкъ такого же ритма, образуя сложную фигуру квадратовъ — лѣстницу.

Напримѣръ:

„Ни беззаконья, ни закона,
 „Ни урагана, ни грозы,
 „Ни человѣческаго стога,
 „Ни человѣческой слезы“... (Некрасовъ).

Квадратъ очень характерная и наиболѣ изящная для уха ритмическая фигура; здѣсь правильный четырехстопный ямб переходитъ въ правильный двухстопный пзанъ. Изъ поэтовъ до Жуковского единственный разъ мы встрѣтили квадратъ у Державина. У Пушкина въ лицейскихъ стихотворенiяхъ на 596 строкъ встрѣчается всего разъ фигура квадрата; въ лирикѣ же 22—36 годовъ эта фигура на томъ же протяженiи встрѣчается 9 разъ. Въ слѣдующей порции лирики (596 строкъ) фигура квадрата встрѣчается 10 разъ; заключаемъ отсюда, что фигура квадрата есть ритмическiй ходъ зрѣлаго и развитого поэта; въ „Русланъ и Людмила“ — этой наиболѣ ранней поэмѣ — фигура квадрата встрѣчается не болѣе 8 разъ (во всей поэмѣ), т.-е. на 596 строкъ приходится лишь 2 квадрата.

Наиболѣе часто мы встрѣчаемъ фигуру квадрата у Пушкина, Лермонтова, Языкова, Баратынскаго, Тютчева, Павловой, Фета, Мея, Некрасова, Сологуба, Блока, Мережковскаго и Городецкаго.

На протяженiи 596 строкъ вовсе не встрѣчаемъ квадрата у Валерiя Брюсова (хотя во „Всѣхъ напѣвахъ“ эта фигура попадаетъ); максимумъ квадратовъ у Сологуба въ его „Пламенномъ кругѣ“.

Мы разобрали лишь нѣкоторыя изъ основныхъ фигуръ ритмическихъ отклоненiй отъ метра; изъ нихъ мы наблюдали два типа фигуръ — фигуры, основанныя на сходствѣ темповъ, и фигуры, основанныя на противоположности. Существуетъ еще много фигуръ; вотъ, напримѣръ, трапецiя:

„И въ семиярусной коронѣ
 „Явился Небукаднецарь“. (Вл. Соловьевъ).

Или фигура „Z“; ея схема:

(—) — (—) — (—) —
 (—) — (—) — (—) —
 (—) — (—) — (—) —
 (—) — (—) — (—) —

И такъ далѣе.

На моемъ статистическомъ листѣ значится 43 фигуры, на которыя разбиваются элементарныя ритмическія модуляціи; изъ нихъ лишь 14 фигуръ основныхъ; прочія же фигуры суть фигуры производныя; я вель имъ статистику оттого, что извѣстное соединеніе фигуръ встрѣчается чаще; квадратъ, крыша, прямоугольникъ, острые углы — суть основныя фигуры; ромбъ, фигура „M“ — суть производныя (первая представляетъ собою сложеніе двухъ прямоугольниковъ, вторая — сложеніе трехъ острыхъ угловъ).

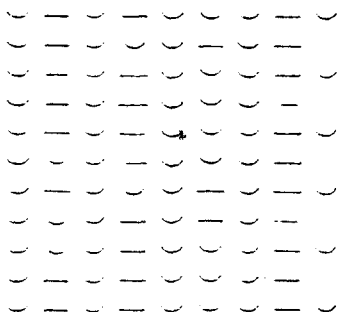
Каждой изъ фигуръ особенно часто пользуется кто-либо изъ поэтовъ. Такъ: крышей пользуется чаще другихъ Жуковский, квадратомъ — Сологубъ, прямоугольникомъ — Языковъ, большой корзиной — Баратынский, острымъ угломъ — Тютчевъ, малымъ угломъ — Ломоносовъ и т. д. Можно было бы дать индивидуальную характеристику поэта, отправляясь отъ фигуръ, которыя онъ любитъ употреблять, и переходя къ фигурамъ, которыхъ поэтъ избѣгаетъ. Но такая работа до безконечности удлинитъ бы предлагаемую статью¹⁾.

III.

Отдѣльныя ритмическія фигуры въ общемъ встрѣчаются почти у всѣхъ поэтовъ; не въ употребленіи фигуръ — индивидуальность поэта, а въ количествѣ ихъ и способѣ соединенія другъ съ другомъ. Мы уже видѣли, что количество употребляемыхъ фигуръ характерно для поэта; характерно и соединеніе фигуръ, образующее ритмическую мелодію стиха; каждая изъ фигуръ, произнесенныхъ въ отдѣльности, не

„Падуть ревнивыя одежды
 „На цареградскіе ковры..
 „Вы слышите ль влюбленный шепотъ
 „И поцѣлуевъ сладкій звукъ,
 „И прерывающійся ропотъ
 „Послѣдней робости?.. Супругъ
 „Восторги чувствуетъ заранѣ“...

Его схема:



Конечно, второй отрывокъ интереснѣе; въ немъ большее разнообразіе ритмическихъ акцентуацій; сравнивая ритмическія схемы обоихъ отрывковъ, мы видимъ бѣдность ускореній перваго отрывка; наоборотъ, ускоренія второго отрывка даютъ сложное цѣлое непрерывно смѣняющихся ускореній, состоящее изъ разнообразно сложенныхъ фигуръ; это сложное цѣлое какъ бы образуетъ мелодію, по отношенію къ которой отдѣльныя фигуры являются лишь элементами; среди этихъ элементовъ мы наблюдаемъ и двѣ формы малыхъ угловъ, и опрокинутую крышу, и двѣ формы прямоугольниковъ; здѣсь ни одной строки метрически выдержанной. Возможно поэтому сравнивать ритмическія мелодіи поэтовъ съ точки зрѣнія, во-первыхъ, многообразія фигуръ, образующихъ мелодію; во-вторыхъ, съ точки зрѣнія длинноты ритмическихъ строкъ, то-есть, количества непрерывно слѣдующихъ другъ за другомъ строкъ, объединенныхъ отступленіями отъ метра.

Съ точки зрѣнія количества фигуръ поэты распа-
даются на слѣдующія группы.

Наиболѣе богатымъ фигурами поэтомъ является Тютчевъ; у него мы встрѣчаемъ (на 596 строкахъ) 315 фигуръ; наи-
болѣе бѣднымъ является Батюшковъ, у него—менѣе пятиде-
сяти фигуръ. Прочіе поэты распадутся на слѣдующія группы:
сумма фигуръ близка къ 250 (немного менѣе, немного
болѣе): Жуковскій, Пушкинъ, Лермонтовъ, Языковъ, Бара-
тынскій, Фетъ, Мей, Сологубъ и отчасти Блокъ; сумма
фигуръ близка къ 200: Павлова; сумма фигуръ близка къ 150:
Ломоносовъ, Державинъ, Богдановичъ, Дмитріевъ, Полонскій.
Майковъ, Некрасовъ, Мережковскій; сумма фигуръ близка
къ 100: Капнистъ, Бенедиктовъ, Ал. Толстой, Случевскій,
Брюсовъ, Городецкій.

На протяженіи 596 строкъ мы встрѣчали у поэтовъ
суммы группъ строчекъ, объединенныхъ, какъ мелодія, не-
прерывнымъ отступленіемъ отъ метра.

Эти суммы располагаются слѣдующимъ образомъ: ритми-
ческая мелодія на протяженіи отъ шести, до двадцати и болѣе
строкъ встрѣчалась болѣе всего у слѣдующей группы по-
этовъ: у Державина—(23), у Пушкина (23), у Языкова (29),
у Баратынскаго (22), у Тютчева (31), у Павловой (21), у
Фета (22), у Мея (27), у Некрасова (22).

Слѣдующую группу образуютъ Мережковскій—(20), Ломо-
носовъ (18), Жуковскій (15), Бенедиктовъ (17), Полонскій (16),
А. Толстой (15), Блокъ (17), Городецкій (17), Брюсовъ (14).

Слѣдующая группа такова: Дмитріевъ—(12), Капнистъ (12),
Батюшковъ (11), Майковъ (13), Случевскій (11).

Характерно, что въ разномъ отношеніи мы получаемъ
разные результаты: обиліе длинныхъ мелодій какъ будто
одни изъ многихъ показателей ритмичности; большая сумма
фигуръ— тоже; между тѣмъ у одного и того же поэта мы
встрѣчаемъ разное отношеніе между суммой фигуръ и суммой
ритмическихъ длиннотъ мелодій. У Тютчева сумма фигуръ (315)
стоитъ въ прямомъ отношеніи къ суммѣ длиннотъ мелодій (31);
у Жуковскаго же въ обратномъ: сумма фигуръ равна 261
(очень много), сумма длиннотъ мелодій равна 15 (сравни-
тельно немного).

Обратно, рассматривая суммы ритмических строкъ, отделенныхъ другъ отъ друга строками метрическими, мы получаемъ слѣдующую статистику:

Сумма эта велика у слѣдующей группы поэтовъ: у Дмитріева (65), Капниста (50), Батюшкова (60), Майкова (52).

У Бенедиктова такихъ строкъ 47, у Брюсова—49.

Слѣдующую группу образуютъ поэты: Жуковский (43), Пушкинъ (42), Полонскій (44), Фетъ (41), Блокъ (45), Горюхиной (35), Богдановичъ (37), Лермонтовъ (33).

Далѣе группу образуютъ: Ломоносовъ (26), Державинъ (30), Языковъ (15), Баратынскій (28), Тютчевъ (22), Мей (29), Сологубъ (26), А. Толстой (29), Некрасовъ (32).

Сопоставляя суммы длиннотъ мелодій съ суммами уединенныхъ строчекъ съ ускореніями, разбросанными среди метрическихъ строкъ, мы почти у всѣхъ поэтовъ устанавливаемъ обратное отношеніе:

У Тютчева эти суммы	31 и 22.
У Капниста	12 и 50.
У Языкова	29 и 15.
У Батюшкова	11 и 60.
У Мей	27 и 29.
У Майкова	13 и 52 и т. д.

Заключаемъ отсюда, что обиліе уединенныхъ ритмическихъ строкъ, не соединенныхъ въ мелодію, — скорѣе одинъ изъ показателей ритмической бѣдности. Любопытно, что у Пушкина въ „Русланъ и Людмила“ графическая запись ритма даетъ наиболѣе богатую мелодію въ мѣстахъ, гдѣ описываются чувства дѣйствующихъ лицъ или дѣйствія героев; такъ, въ прологѣ, — тамъ, гдѣ колдунъ несетъ богатыря, темпъ ускоряется и получается богатое соотношеніе фигуры на шести строкахъ; это — лучшее мѣсто пролога; фигура, рисующая нетерпѣніе Руслана, даетъ рядъ ускореній на третьей стопѣ (на протяженіи семи строкъ, когда же начинается описаніе зависти соперниковъ Руслана, мелодія, не обрываясь, даетъ ломаную линію, состоящую изъ пяти сложенныхъ другъ съ другомъ малыхъ угловъ (лейтмотивъ

противорѣчивыхъ, дисгармоничныхъ чувствъ: ритмъ терпѣнія Руслана и мечты его о любви даютъ богатѣйшую ритмическую фигуру; такую же фигуру даетъ изображение отъѣзда героевъ за Людмилу, раздѣваніе Людмилы рабынями Черномора, появленіе Черномора и борьба съ нимъ Людмилы, пораженіе головы, времяпрепровожденіе Людмилы въ плѣну у Черномора, полетъ по воздуху Руслана съ Черноморомъ, любовныя мечтанія о Людмилѣ, пробужденіе Руслана Финномъ, и эпилогъ; здѣсь наиболѣе богатыя по ритму мѣста сопровождаютъ изображеніе или внѣшнихъ дѣйствій, или дѣйствій внутреннихъ. Наоборотъ, чисто описательныя мѣста или дѣйствія второстепенной важности бѣдны ритмомъ; таковы: описаніе свадебнаго пира, описаніе чудеса (въ прологѣ), разсказъ Финна (особенно начало разсказа), описаніе поля, весь отрывокъ „О поле, поле“, пѣсня дѣвъ, весь эпизодъ съ Ратмиромъ, описаніе мертваго Руслана и т. д. Вообще яно фантастическія картины менѣе богаты ритмомъ, нежели картины событій чисто психологическихъ. Въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“ лучшее ритмическое мѣсто падаетъ на описаніе фонтана (основная тема); всѣ прочія ритмически изысканныя мѣста аккомпанируютъ психологическимъ характеристикамъ героевъ: раздумью Гирея, характеристикѣ невольницъ гарема, характеристикѣ отношенія евуха къ жещинамъ, характеристикѣ Заремы и т. д.

Я вовсе не претендую что-либо строить на этомъ соответствіи между ритмомъ и содержаніемъ текста; я указываю лишь на возможную связь; для установленія такой связи нужно внимательное ритмическое описаніе четырехстопнаго ямба въ связи съ текстомъ; эта работа требуетъ ряда описательныхъ данныхъ, нынѣ отсутствующихъ. Сопоставленіе этихъ данныхъ несомнѣнно установитъ индивидуальное проявленіе ритма, какъ музыкальнаго аккомпанимента къ тексту различныхъ поэтовъ.

Работа въ этомъ направленіи еще вся впереди.

IV.

Насъ останавливаетъ невольный вопросъ: можно ли сравнивать другъ съ другомъ двѣ ритмическія фигуры? Пять

разобранныхъ основныхъ ритмическихъ модуляцій въ строкѣ русскаго четырехстопнаго ямба дають лишь указаніе относительно темпа строки. Нельзя назвать ускореніе на третьей стопѣ болѣе удачнымъ, нежели ускореніе на второй; здѣсь разница въ темпѣ и только въ темпѣ.

Я предлагаю слѣдующую градацию темповъ въ направленіи къ замедленію (впрочемъ, весьма вѣроятно, что предложенная градация субъективна):

- 1) — — — — — — — —
 2) — — — — — — — —
 3) — — — — — — — —
 4) — — — — — — — —
 5) — — — — — — — —

Соединеніе строкъ, образующихъ фигуру, конечно, не зависитъ отъ характера темпа, а лишь отъ суммы ускореній на одинакомъ количествѣ стопъ; въ виду того, что болѣшая сумма ускореній, по всей вѣроятности, въ общемъ характеризуетъ ритмичность стиха (его музыкальность), мы въ правѣ заключать, что по отношению каждой данной фигуры имѣетъ мѣсто подобное же заключеніе; во-вторыхъ, сумма отношений ускоренной стопы къ слѣдующимъ за ней нормальнымъ стопамъ въ предѣлахъ фигуры играетъ еще болѣшую роль.

Интересно здѣсь привести нѣкоторые изъ этихъ суммъ.

Возьмемъ фигуру квадрата; эта фигура образуется на протяженіи двухъ строкъ, то-есть, восьми стопъ; напишемъ схему квадрата такъ, чтобы всѣ восемь стопъ лежали на одной линіи.

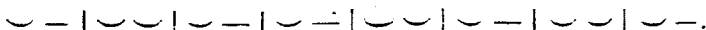
Имѣемъ:

— — — — — — — —

Отношеніе каждой ускоренной стопы къ слѣдующей за ней неускоренной равняется $\frac{1}{4}$; сложимъ всѣ отношенія стопъ въ предѣлахъ квадрата; имѣемъ:

$$\frac{1}{1} + \frac{1}{1} + \frac{1}{1} + 1 = 4.$$

Возьмемъ теперь крышу:

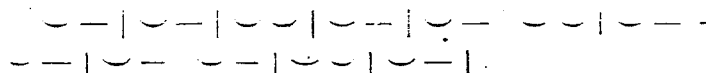


Складывая отношенія и послѣднее ускореніе, имѣемъ:

$$\frac{1}{2} - \frac{1}{1} + 1 = \frac{1 + 2 + 2}{2} = \frac{5}{2} = 2,5.$$

Число, характеризующее фигуру крыши, менѣе числа, характеризующаго фигуру квадрата. Имѣемъ ли мы право заключать, что фигура квадрата вообще совершеннѣе фигуры крыши? Конечно, правъ на такое заключеніе у насъ еще нѣтъ, но есть психологическія основанія, заставляющія насъ подозрѣвать возможность такого заключенія: въ самомъ дѣлѣ, на протяженіи восьми стопъ въ квадратѣ четыре ускоренія, а въ крышѣ ихъ только три: кромѣ того: въ предѣлахъ фигуры квадрата отношенія ускореній къ нормѣ проще ($\frac{1}{1}$): въ крышѣ эти отношенія менѣе просты ($\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{1}$).

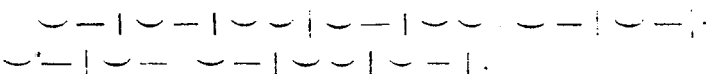
Возьмемъ для сравненія ритмически разноточныя фигуры одинаковыхъ формъ: малый уголъ и большой уголъ. Для малаго угла имѣемъ схему (на 12 стопахъ):



Складывая отношенія съ послѣднимъ ускореніемъ, имѣемъ:

$$\frac{1}{2} - \frac{1}{4} - 1 = \frac{2 - 1 - 4}{4} = \frac{7}{4} = 1,75.$$

На основанія тѣхъ же сужденій для большого острого угла имѣемъ:



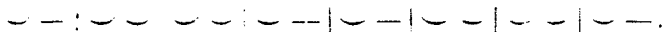
то-есть:

$$\frac{1}{1} - \frac{1}{5} + 1 = \frac{5 + 1 - 5}{5} = \frac{11}{5} = 2,5.$$

Большой уголъ какъ будто ритмичнѣе, потому что сумма его отношеній $\left(\frac{5}{5} + \frac{1}{5}\right)$ проще, чѣмъ сумма отношеній малого угла $\left(\frac{1}{2} - \frac{1}{4}\right)$.

Въ послѣднемъ примѣрѣ мы имѣемъ интересный случай. Сумма отношеній остраго угла равна суммѣ отношеній прямой крышп, хотя расстояние между ускоряемыми и неускоряемыми стопами измѣнилось значительно. Соответствіе суммъ отношеній двухъ фигуръ, повидному, играетъ большую роль, нежели соответствіе количества стопъ между ускореніями.

Теперь возьмемъ двѣ фигуры съ одинаковымъ количествомъ ускореній на протяженіи двухъ стробъ, отношеніе которыхъ не соответствуютъ другъ другу: одна фигура—большой квадратъ; сумма его отношеній равна 4; другая фигура—малый квадратъ; напишемъ его схему:



Сумма отношеній плюсъ послѣднее ускореніе равна:

$$\frac{2}{2} + 2 = \frac{2 + 4}{2} = 3.$$

При равномъ количествѣ ускореній, та фигура имѣетъ большую сумму ритма, отношенія которой проще; отношенія

въ квадратѣ большомъ $\frac{1}{1} \cdot \frac{1}{1} \cdot \frac{1}{1}$: въ квадратѣ

маломъ $\frac{2}{2} \cdot \frac{4}{2}$.

Кажутся ли для уха болѣе гармоничными фигуры, сумма отношеній которыхъ больше?

Квадратъ большой (4):	Квадратъ малый (3):
„Ни человѣческаго стога.	„Открытою надъ облагами
„Ни человѣческой слезы“.	„Лазурною глубиной“...
Большой уголь (2, 5):	Малый уголь (1, 75):
„Какъ часто ласковая муза	„Красою блестятъ небеса.
„Мнѣ улаждала путь нѣмой	„Доходить до дверей тем-
„Волшебствомъ тайнаго раз-	нищъ
сказа“.	„Любви и волн голоса“.

Пожалуй, придется сознаться, что большой квадратъ (4) звучитъ для уха пріятнѣе, нежели малый квадратъ (3), малый квадратъ (3) пріятнѣе большого угла (2,5), а большой уголь (2,5) — пріятнѣе малаго угла (1,75).

Впрочемъ, все это только субъективная догадка.

Приводимъ здѣсь таблицу нѣкоторыхъ фигуръ, располагая ихъ по паденію суммъ отношеній.

Для двухъ строкъ:

Большой квадратъ—4; прямая трапеція—4; опрокинутая трапеція—3,5; малый квадратъ—3; прямоугольникъ (типа 3-1-3)—3; прямоугольникъ (1-3-1)—3; прямоугольникъ (1-3-3)—2,3(3); прямоугольникъ (1-1-3)—2,3(3); малые прямоугольники—2,5; крыши—2,5.

Для трехъ строкъ:

Лѣстница—6; соединеніе трапеціи съ квадратомъ—6; соединеніе квадрата съ опрокинутой трапеціей—5,5; опрокинутая трапеція+мал. квадратъ—5,5; мал. кв.+прямая трапеція—5; прям.+бол. квад.—5; крыша+квадр. больш.—4,5; малая лѣстница—4; крестъ—4; ромбъ перваго типа—4; ромбъ втораго типа—3; бол. острый уголь обоихъ типовъ—2,5; четыре типа мал. остр. угловъ—1,75 п. д.

Настоятельная задача установить статистику воспріятія данныхъ ритмическихъ фигуръ для установленія ихъ относительной значимости, настоятельно подвести статистику фигуръ у поэтовъ, принимая во вниманіе сумму отношеній.

Исходя изъ возможности складывать суммы отношеній отдельной фигуры, мы устанавливаемъ возможность исчислять и ритмъ цѣлаго стихотворенія.

Возьмемъ приводимые выше отрывки изъ „Руслана и Людмилы“ и сложимъ сначала отдѣльно метрическія стопы и суммы отношеній, въ предѣлахъ ритмическихъ мелодій, или, если таковыхъ нѣтъ, то суммы ускореній.

Для перваго отрывка имѣемъ: 1) ритмическую строку, сумма отношеній плюсъ ускореніе которой равно 2; 2) имѣемъ 11 метрическихъ стопъ; 3) одно ускореніе; 4) 11 метрическихъ стопъ; 5) двѣ строки съ ускореніями и съ суммой отношеній $\frac{1}{3} + 1 = \frac{4}{3}$; 6) 13 метрическихъ стопъ.

Для втораго отрывка имѣемъ: 1) двѣ метрическихъ стопы; 2) сложную мелодію, захватывающую 11 строкъ: складывая суммы отношеній этой мелодіи, имѣемъ слѣдующее сложное равенство:

$$\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{1} + \frac{1}{1} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{1} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + 1 = \frac{6 + 3 + 4 + 4 + 12 + 12 + 6 + 6 + 4 + 12 + 4 + 4 + 12}{12} = \frac{89}{12} ;$$

3) наконецъ, имѣемъ 1 метрическую стопу.

Складывая отдѣльно метрическія части и суммы ритмическихъ отношеній порознь въ обонхъ отрывкахъ, имѣемъ — для перваго отрывка:

Сумма ритмическихъ частей:

$$2 + 1 + \frac{4}{3} = \frac{11}{3} .$$

Сумма метрическихъ частей:

$$11 + 11 + 13 = 35.$$

Для второго отрывка имѣемъ:

Сумма ритмическихъ частей:

$$\frac{89}{12}$$

Сумма метрическихъ частей:

$$2 \div 1 = 3.$$

Раздѣлимъ обѣ суммы въ обоихъ отрывкахъ другъ на друга:

$$1) \frac{11}{3} : 35 = \frac{11}{3 \cdot 35} \quad 2) \frac{89}{12} : 3 = \frac{89}{12 \cdot 3}$$

Мы получимъ относительное выраженіе ритма; чтобы привести эти отношенія къ некоторой постоянной величинѣ, мы должны оба отношенія раздѣлить на сумму стоѣ, равныхъ суммѣ стоѣ приведенныхъ отрывковъ, въ которыхъ отсутствовали бы всѣ ускоренія (т.е. привести къ идеальному метру).

Сумма стоѣ въ обоихъ отрывкахъ равна 44.

Итакъ дѣлимъ:

$$1) \frac{11}{3 \cdot 35} : 44 = \frac{11}{3 \cdot 35 \cdot 44} = \frac{11}{4620}$$

$$2) \frac{89}{12 \cdot 3} : 44 = \frac{89}{12 \cdot 3 \cdot 44} = \frac{89}{1584}$$

Переводя въ десятичные знаки, имѣемъ:

Ритмическое выраженіе перваго отрывка =
= 0,0025.

Ритмическое выраженіе втораго отрывка =
= 0,05.

Эти дроби весьма краснорѣчивы: мы имѣемъ возможность не только сравнивать ритмическія многообразія, но и исчислять ихъ въ десятыхъ, сотыхъ и тысячныхъ доляхъ; ритмъ перваго отрывка какъ будто равенъ 0,002; ритмъ втораго — 0,05; раздѣливъ второе отношеніе на первое, получаемъ:

$$\frac{5}{100} : \frac{2}{1000} = \frac{5000}{200} = 25.$$

Ритмъ втораго отрывка богаче ритма перваго отрывка въ 25 разъ. Сравнивая при чтеніи оба отрывка, мы видимъ, что второй несравненно музыкальнѣе перваго. Незыблемая музыкальность втораго отрывка выражается: 1) въ количествѣ ускореній, 2) въ прихотливости расположенія ускореній и 3) въ непрерывности мелодіи.

Въ первомъ отрывкѣ большая тяжеловѣсность сказывается: 1) въ маломъ количествѣ ускореній; 2) въ однообразіи ихъ расположенія; 3) въ раздѣленности ихъ другъ отъ друга; 4) въ отсутствіи фигуръ.

Не знаменательно ли, что отношеніе суммы ихъ ритмическихъ отношеній, исчисленныхъ въ десятичныхъ знакахъ, равно 25, т.-е., одно отношеніе въ 25 разъ болѣе другого?

Конечно, нашъ способъ исчисленія ритма еще условенъ; но во всякомъ случаѣ при помощи его мы улавливаемъ разницу въ безконечно малыхъ, для уха едва уловимыхъ, модуляціяхъ ритма; и въ этомъ — относительное удобство предлагаемаго способа. Всякое усложненіе ритма весьма чувствительно отзывается на десятичномъ знакѣ; отъ тысячныхъ долей ритмическая характеристика переходитъ и къ сотымъ, и десятымъ долямъ — прямо пропорціонально ритму.

Въ своемъ сборникѣ „Урна“ я выбралъ два стихотворенія; одно изъ нихъ крайне бѣдно въ ритмическихъ модуляцияхъ („Я“); въ другомъ („Ночь отчизна“) шахматш модуляцій, фигуръ и количества ускореній; ритмическая характеристика перваго оказалась крайне бѣдною; а именно: она оказалась равной 0,002; ритмическая характеристика второго, наоборотъ, выразилась въ десятыхъ доляхъ 0,2. т.-е. перемѣстилась на дѣлхъ два десятичныхъ знака: дѣля первую характеристику на вторую. т.-е. 0,002 на 0,2, я получилъ отношеніе ритма стихотвореній другъ къ другу. равное $\frac{1}{100}$. т.-е.: первое стихотвореніе („Я“) оказалось ритмически бѣднѣе второго въ сто разъ.

Конечно, не слѣдуетъ забывать, что исчисляя ритмъ въ десятичныхъ знакахъ, мы оперируемъ съ отвѣченнымъ ритмомъ, отвѣдаясь отъ инструментонки, паузныхъ формъ, отчасти логическихъ удареній и знаковъ препинанія. Но развѣ не радостна самая возможность въ принципѣ несравненно болѣе точно анализировать ритмическія фигуры поэтовъ и приводить ихъ къ числу и мѣрѣ?)?

На этомъ заканчиваю я характеристику русскаго четырехъ-стопнаго ямба. Результаты, добытые мной путемъ анализа малой части стихотвореній, написанныхъ этимъ размѣромъ, я считаю немаловажными.

Дальнѣйшая работа въ этомъ направленіи зависитъ не столько отъ обобщеній, сколько отъ кропотливо собраннаго и систематизированнаго матеріала.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ МОРФОЛОГИЯ РИТМА РУССКИХЪ ЛИРИКОВЪ ВЪ ЯМБИЧЕСКОМЪ ДИМЕТРЪ.

I.

Имѣя подъ руками графическія и статистическія таблицы ритмическихъ особенностей поэта, можно установить морфологию по родственности или различію поэтическаго ритма даннаго поэта или съ поэтами, предшествовавшими ему, или съ современниками; для этого нужно взять характеризующее число поэта той или другой статистической рубрики и подыскать соответствующія числа, ближайшія къ данному числу разбираемаго поэта. Возьмемъ для примѣра ритмъ ямба у Городецкаго („Яръ“ и „Двѣя Воля“) и сравнимъ статистическія рубрики этого поэта съ рубриками остальныхъ.

Возьмемъ рубрику общей суммы полуудареній у С. Городецкаго (362 строки) и сравнимъ съ соответствующими суммами другихъ поэтовъ; тогда окажется, что по количеству полуудареній Сергій Городецкій ближе всего къ Брюсову. Сравнимъ всѣ числовыя характеристики Сергія Городецкаго съ соответствующими характеристиками прочихъ поэтовъ, мы получимъ слѣдующую таблицу:

Полуударенія на третьей стопѣ	(Брюсовъ, Блокъ).
„ на второй „	(Алексій Толстой-старшій, Языковъ, Садовской).
„ на первой „	(Брюсовъ, Некрасовъ, Бѣлый)

Количество точекъ (Лермонтовъ, Фетъ, Жуковский).

Острые углы (большіе): ихъ сумма у Городецкаго равна 14 (у Ал. Толстого 14, Некрасовъ 18).

Малые острые углы:

Городецкій—3 (Некрасовъ—3, Баратынскій—2).

Опрокинутая крыша:

Городецкій—0 (Ал. Толстой—0).

Прямая крыша:

Городецкій—2 (Баратынский, Брюсовъ, Случевскій, Май, Майковъ, Языковъ, Нелединскій—2).

Косой угол:

Городецкій—2 (Ал. Толстой—2).

Квадраты:

Городецкій—7 (Ал. Толстой—5, Некрасовъ—2, Тютчевъ—1, Пушкинъ и др. сриваемъ 7—8).

Прямоугольники:

Городецкій—20, Бѣлый—25.

Лѣстницы:

Городецкій—2 (Ал. Толстой—2).

Кресты, ромбы:

Городецкій—0 (у Ломоносова, Богдановича, Озерова, Дмитриева, Нелединскаго, Капниста, Батюшкова, Языкова, Баратынскаго и у очень многих, между прочимъ у Ал. Толстого и Некрасова—тоже нѣтъ этихъ фигуръ).

Параллелограммы:

Городецкій—2 (Ал. Толстой, Сологубъ, Брюсовъ, Бѣлый—2).

Два прямоугольника, сложенныхъ основаниями:

Городецкій—1, Бѣлый—1.

Прямоугольники, сложенные вершинами:

Городецкій—0 (Некрасовъ—0).

Квадратъ и прямоугольники:

Городецкій—6 (Некрасовъ—6).

Большая корзина:

Городецкій—9 (Некрасовъ—9).

Малая корзина:

Городецкій—0 (Ал. Толстой—0, Баратынскій—0).

Большое „М“:

Городецкий—3 (Некрасовъ—3).

Фигура „Z“:

Городецкий—0 (Некрасовъ, Ал. Толстой—0).

Сумма симметрическихъ фигуръ (вертикаль-ныхъ):

Городецкий—10 (Некрасовъ—11).

Горизонтальныхъ:

Городецкий—24 (Ал. Толстой—21).

Сложная симметрия:

Городецкий—23 (Жуковский—21, Брюсовъ—21, Ал. Толстой—19).

Длины ритмическихъ мелодій — отъ 6 до 10 строкъ):

Городецкий—9 (Ал. Толстой—11, Некрасовъ—10, Пушкинъ въ лицейскихъ—10).

Длины — отъ 10 и болѣе строкъ:

Городецкий—3 (Ал. Толстой—2, Тютчевъ и Жуковский—4).

Сумма мелодій отъ 6 и болѣе строкъ:

Городецкий—12 (Брюсовъ—13, Ал. Толстой—14).

Эти рубрики показываютъ, съ кѣмъ въ каждомъ отдельномъ случаѣ совпадаетъ Городецкий или къ кому приближается: я выписывалъ лишь поэтовъ, болѣе всего приближающихся къ Городецкому въ каждой рубрицѣ; произволь съ моеѣ стороны упраздненъ; въ данномъ случаѣ я поступалъ механически.

Сложимъ теперь суммы рубрикъ, съ которыми Городецкий совпадаетъ по поэтамъ.

Съ Алексѣемъ Толстымъ Городецкий совпадаетъ:

	Городецкий:	Ал. Толстой:
Ускоренія на 2 стопѣ	11	13
Большой острый уголъ	14	14
Опрокинутая крыша	0	0
Косой уголъ	2	2

	Городецкіи:	Ал. Голстой:
Квадраты	7	5
Лѣстница	2	2
Кресты и обрат. фигуры	0	0
Параллелограмъ	1	2
Малая корзина	0	0
Фигура „Z“	1	0
Горизонт. симметрія	10	11
Сложная симметрія	27	19
Линейнотритм. мелодіи (отъ 1 до 10)	7	11
Линейнотритм. мелодіи (отъ 10 и болѣе)	10	9
Съема мелодій	11	14

Итого совпаденіе въ пятнадцати рубрикахъ.

Съ Некрасовыми:

	Городецкіи:	Некрасовы:
Полуударенія на первой столбѣ	77	81
Острые углы (большіе)	14	18
Малые острые углы	2	3
Квадраты	7	6
Кресты и ромбы	1	0
Прямоугольники, сложенные вершинами	1	0
Квадратъ + прямоугольникъ	5	6
Большая корзина	9	9
Большое „M“	3	3
Фигура „Z“	0	0

Итого совпаденіе въ десяти рубрикахъ.

Съ Брюсовыми:

	Городецкіи:	Брюсовы:
Полуударенія на 3-й столбѣ	274	286
На первой	77	73
Кресты и ромбы	0	0

	Городецкій:	Брюсовъ
Параллелограммъ	2	2
Сложная симметрия	23	25
Сумма мелодій	12	13

Итого совпаденіе въ шести рубрикахъ.

Съ прочими поэтами Городецкій совпадаетъ въ маломъ количествѣ рубрикъ.

Первое, что должно опредѣлить, это степень важности рубрикъ.

Важныя рубрики суть:

	Городецкій:	Ал. Толстой:	Некрасовъ:	Брюсовъ:
Полуударенія на второй стопѣ	11	13	—	—
Полуударенія на первой стопѣ	77	—	81	13
Большой острый уголъ	14	14	18	—
Малый острый уголъ	3	—	3	—
Крыша простая	2	—	—	2
Крыша опрокинутая	0	0	—	—
Квадратъ	7	5	6	—
Прямоугольникъ	26	—	—	—
Большая корзина	9	9	—	—
Сложная сим.	23	19	—	25
Длиннота мелод. (отъ 6 до 10)	9	11	—	—
Сумма мелодій	12	14	—	13
Точки	35	29	32	—

Итого по весьма важнымъ рубрикамъ, въ суммѣ своей опредѣляющимъ структуру ритма, Городецкій совпадаетъ:

Съ Алексѣемъ Толстымъ	изъ 13 рубрикъ	въ 9-ти.
Съ Некрасовымъ	" 13 "	въ 5-ти.
Съ Брюсовымъ	" 13 "	въ 4-хъ.

Вовсе не совпадаетъ онъ въ одной изъ важныхъ рубрикъ съ вышеупомянутыми поэтами—въ количествѣ треугольниковъ, совпадая со мной (26, 25).

Изъ этого явствуетъ, что у Сергѣя Городецкаго есть совпаденіе ритма съ Алексѣемъ Толстымъ. Не кажется ли, что такое совпаденіе знаменательно: вѣдь и Ал. Толстой, и Сергѣй Городецкій оба увлекаются русской старинной: родство направленія, независимо отъ эпохи и литературной школы, сказывается въ родствѣ ритма.

Далѣе: если принять во вниманіе, что совпаденіе съ Брюсовымъ въ употребленіе прямой крыши не такъ-то ужъ характерно, а совпаденіе съ Некрасовымъ въ количествѣ евадратовъ несравненно характернѣе, мы увидимъ, что Некрасовъ является поэтомъ, который какъ-то перекликается въ ритмѣ съ Городецкимъ (стоитъ вспомнить нѣкоторую близость къ гражданскимъ темамъ Городецкаго).

Такимъ образомъ чисто механически опредѣлили мы генетическую связь и морфологическое сходство Городецкаго главнымъ образомъ съ Ал. Толстымъ, а потомъ и съ Некрасовымъ; и тѣмъ болѣе приходится вѣрить моему методу, если опредѣленіе ритма Городецкаго нисколько не идетъ вопреки непосредственному впечатлѣнію и здравому смыслу; наоборотъ: оно лишь приведетъ къ отчетливости наше непосредственное чувство: „кажется“ превращается здѣсь въ „да это такъ—и вотъ почему“.

На основаніи тѣхъ же сужденій попытаемся опредѣлить морфологию ритма ямба Федора Сологуба въ его книгѣ „Пламенный Кругъ“.

Приводимъ сравнительно-статистическую таблицу Сологуба:

Сумма полуудареній:

Сологубъ 489 (Мей 492, Баратынскій 493).

На третьей стоиѣ:

Сологубъ 313 (Баратынскій 325, Лермонтовъ 321, Батюшковъ 313).

На второй:

Сологубъ 27 (Майковъ 24, Случевскій 32, Фетъ 34, Бенедиктовъ 24, Пушкинъ 33, Батюшковъ 33).

На первой:

Сологубъ 146 (Фетъ 139, Баратынскій 164).

Точка:

Сологубъ 26 (А. Толстой 29, Мей 29, Тютчевъ 29, Баратынскій 28, Ломоносовъ 26).

Большой острый уголь:

Сологубъ 30 (Фетъ 35, Лермонтовъ 28, Пушкинъ 35, Жуковскій 39).

Малый острый уголь:

Сологубъ 10 (Фетъ 15, Мей 7, Майковъ 10, Батюшковъ 12).

Прямая крыша:

Сологубъ 5 (Пушкинъ 5, Державинъ 5).

Опрокинутая крыша:

Сологубъ 3 (Мей 3, Дмитриевъ 3).

Всего крышъ:

Сологубъ 8 (Фетъ 3, Пушкинъ 7, Нелединскій 7).

Косой уголь:

Сологубъ 8 (Майковъ 8, Языковъ 7, Богдановичъ 8).

Квадратъ:

Сологубъ 13 (Лермонтовъ 10, Фетъ 9).

Прямоугольникъ:

Сологубъ 67 (Мережковскій 66, Мей 77, Фетъ 73, Тютчевъ 76, Баратынскій 76, Жуковскій 57).

Крестъ, ромбъ:

Сологубъ 0 (большинство поэтовъ 0).

Домикъ:

Сологубъ 1 (Баратынскій 1, Некрасовъ 1, Лермонтовъ 1, Жуковский 1).

Параллелограмъ:

Сологубъ 6 (Тютчевъ, Языковъ, Пушкинъ—5).

Треугольники, соединенные основаніемъ:

Сологубъ 9 (Ал. Толстой 9, Майковъ 9, Лермонтовъ 8, Жуковский 10).

Треугольники, соединенные вершиной:

Сологубъ 3 (Ал. Толстой 3, Баратынскій 4).

Прямоугольникъ + квадратъ:

Сологубъ 14 (Фетъ 10, Баратынскій 9, Пушкинъ 10).

Большая корзина:

Сологубъ 15 (Тютчевъ 13).

Малая корзина:

Сологубъ 1 (Случевскій 1, Некрасовъ 1, Полонскій 1, Жуковский 1).

Вертикальная симметрія:

Сологубъ 25 (Тютчевъ 22, Лермонтовъ 23, Жуковский 28).

Горизонтальная симметрія:

Сологубъ 74 (Мей 84, Фетъ 86, Некрасовъ 61, Баратынскій 96, Языковъ 81, Лермонтовъ 68).

Длина мелодій (отъ 6 до 10):

Сологубъ 15 (Мережковскій 16, Ал. Толстой 14, Некрасовъ 17, Мей 16, Фетъ 18, Баратынскій 17, Лермонтовъ 12, Жуковский 13, Державинъ 13).

Отъ 10 и болѣе строкъ:

Сологубъ 4 (Мережковскій 4, Некрасовъ 5, Тютчевъ 3, Баратынскій 5, Языковъ 5, Богдановичъ 4).

Всего мелодій:

Сологубъ 19 (Мережковскій 20, Некрасовъ 22, Фетъ 22, Кар. Павлова 21, Бенедиктовъ 17, Баратынскій 22, Лермонтовъ 18, Ломоносовъ 18).

Сумма фигуръ

Сологубъ 255 (Мей 247, Феть 233, Баратынскій 242, Языковъ 247, Пушкинъ 234, Жуковскій 261).

Отношеніе фигуръ къ ускореніямъ:

Сологубъ 2 (Мей, Феть, Баратынскій, Пушкинъ—2).

Итакъ, съ Баратынскимъ Сологубъ совпадаетъ въ слѣдующихъ рубрикахъ (или приближается):

	Сологубъ:	Баратынскій:
Сумма полуудареній	489	493
На третьей стопѣ	313	325
На первой	146	164
Точки	26	25
Прямоугольникъ	67	76
Домикъ	1	1
Треугольники, соединенные въ вершинѣ	3	4
Прямоугольникъ + квадратъ . .	14	9
Горизонтальная симметрія . .	74	96
Длина мелодіи отъ 6 до 10 . .	15	17
Длина мелодіи отъ 10 и болѣе	4	5
Всего мелодій	19	22
Сумма фигуръ	255	242
Отношеніе фигуръ къ ускоре- ніямъ	2	2

Итого въ 14-ти рубрикахъ ритмъ Сологуба то приближается къ Баратынскому, то совпадаетъ съ нимъ.

Съ Фетомъ Сологубъ совпадаетъ въ слѣдующихъ рубрикахъ.

	Сологубъ:	Феть:
Ускоренія на 2-ой стопѣ	27	34
„ на 3-ей „	146	139
Большой острый уголъ	30	35

СИМВОЛИЗМЪ.

	Сологубъ:	Фетъ:
Сумма крышъ	8	8
Квадратъ	13	9
Прямоугольникъ	67	73
Прямоугольникъ + квадратъ	14	10
Горизонтальная симметрия	74	86
Длина мелодій отъ 6—10	15	18
Всего мелодій	19	22
Сумма фигуръ	255	233
Отношеніе фигуръ къ ускоренію	2	2

Итого совпаденіе въ двѣнадцати рубрикахъ.

Съ Лермонтовымъ:

	Сологубъ:	Лермонтовъ:
Ускоренія на 3-ей ступѣ	313	321
Большой острый уголъ	30	28
Квадратъ	13	10
Домикъ	1	1
Треугольники, сложенные основаніями	9	8
Вертикальная симметрия	25	23
Горизонтальная симметрия	74	68
Длина мелодій отъ 6 до 10	15	12
Всего мелодій	19	18

Итого совпаденіе въ девяти рубрикахъ.

Съ Пушкинымъ:

	Сологубъ:	Пушкинъ:
Большой острый уголъ	30	35
Сумма крышъ	8	7
Полуударенія на 2-й	27	33
Параллелограмъ	6	5
Прямоугольникъ + квадратъ	14	10
Сумма фигуръ	255	234
Отношеніе фигуръ къ ускоренію	2	2

Итого совпаденіе въ семи рубрикахъ.

Съ Тютчевымъ:

	Сологубъ:	Тютчевъ
Точки	26	22
Прямоугольникъ	67	76
Параллелограмъ	6	5
Большая корзина	15	13
Вертикальная симметрия	25	22
Длина мелодій отъ 10 и болѣе	4	3

Итого совпаденіе въ шести рубрикахъ.

Принимая во вниманія главныя рубрики, имѣемъ слѣдующее совпаденіе—

	Сологубъ:	Баратынскій:	Фетъ:	Лермонтовъ:	Пушкинъ:	Тютчевъ:
Полуударенія на второй стопѣ	27	—	34	—	33	—
На первой стопѣ	146	164	139	—	—	—
Точки	26	28	—	—	—	22
Большой острый уголъ	30	—	35	28	35	—
Малый острый уголъ	10	—	15	—	—	—
Сумма крышъ	8	—	8	—	7	—
Квадратъ	13	—	9	10	—	—
Прямоугольникъ	67	76	73	—	—	76
Большая корзина	15	—	—	—	—	13
Длинные мелодіи отъ 6 до 10	15	17	18	12	—	—
Сумма мелодій	19	22	22	18	—	—
Отношеніе фигуръ къ ускоренію	2	2	2	—	2	—

Итого въ главнѣйшихъ рубрикахъ, опредѣляющихъ ритмъ, болѣе всего приближается ритмъ Сологуба къ Фету (совпадаетъ въ десяти рубрикахъ).

Потомъ идетъ совпаденіе съ Баратынскимъ.

Послѣ—съ Лермонтовымъ.

Вообще ритмъ Сологуба представляет собою сложное видоизмѣненіе ритмовъ Фета и Баратынскаго, съ примѣсью нѣкотораго вліянія Лермонтова, Пушкина и Тютчева. Но родственность напѣвности Сологуба съ напѣвностью Фета и Баратынскаго рѣзко подчеркнута.

Нашимъ способомъ можно опредѣлить сравнительно-морфологическую структуру любого поэта.

II.

Когда мы устанавливаемъ сходство или различіе въ морфологическомъ строеніи ритмовъ двухъ поэтовъ, это вовсе не значитъ, что тотъ или иной поэтъ ритмически самостоятеленъ. Опытъ показываетъ намъ прежде всего нѣкоторую общность въ морфологическомъ строеніи ритмовъ цѣлой эпохи; въ статьѣ: „Опытъ характеристики русскаго четырехсторонняго ямба“ было указано на ритмическое сходство русскихъ поэтовъ XVIII столѣтія. Интересно, что эта общность простирается и на слѣдующія эпохи; такъ группа Пушкина глубоко индивидуальна; слѣдующая группа поэтовъ — Полонскій, Майковъ, Ал. Толстой, Некрасовъ и другіе, — принадлежа къ разнымъ школамъ, не имѣя ничего общаго между собою, странно однако ритмически связаны другъ съ другомъ въ ритмѣ; ритмъ эпохи оказывается тѣмъ-то болѣе глубокимъ, тѣмъ направленіе: нѣчто общее встрѣчаетъ насъ и у модернистовъ. Въ этой главѣ я надѣюсь вкратцѣ не только указать на эту общность, но и съ цифрами въ рукахъ ее доказать; конечно, мои доказательства весьма условны; они касаются ямба и только ямба (и притомъ четырехстопнаго), взятаго въ ограниченномъ количествѣ (около 600 строкъ). Слѣдуетъ оговориться, что разлагая структуру того или иного поэта на двѣ или на три структуры, характерныя двумъ или тремъ поэтамъ предшествовавшей эпохи, я не рассматриваю комбинацію этихъ структуръ у анализируемаго поэта, какъ нѣчто заимствованное имъ; оригинальность ритмическаго строенія и заключается въ комбинаціи структуръ. Такъ напримѣръ, устанавли-

вая морфологическую общность Сологуба и Баратынского (въ 15 рубрикахъ) и даѣе—общность Сологуба съ Фетомъ (въ 12 рубрикахъ), я не заключаю вовсе въ неоригинальности ритма Сологуба; наоборотъ: его индивидуальность состоитъ именно въ комбинаціи ритмовъ, эта своеобразная комбинація неразложима въ Сологубѣ. Вообще анализъ ритма подобенъ химическому анализу; зная, что поваренная соль есть соединеніе хлора съ натріемъ, я могу аналитически изъ соли получить и хлоръ, и натрій; но соль, какъ таковая, есть соль; въ ней нѣтъ свойствъ хлора или натрія, но свое собственное: тоже и съ ритмами.

Разсмотримъ же интереснѣйшихъ лириковъ отъ Пушкина до Тютчева съ точки зрѣнія сравнительно-морфологическаго строенія ихъ ритмовъ въ ямбическомъ диметрѣ.

Пушкинъ.

	Пуш- кинъ.	Жуков- скій.	Держа- винъ.	Батюш- ковъ.
* Суммы ускореній	486	"	446	"
* Суммы ускореній пер- вой стопы	110	90	"	"
* Суммы ускореній вто- рой стопы	33	"	"	33
* Суммы ускореній тре- тьей стопы	341	"	"	"
* Суммы ускореній пер- вой и третьей стопы	60	44	"	"
* Суммы ускореній вто- рой и третьей стопы	1	2	1	"
* Точек (*).	42	43	"	"
* Ритм. мелодій отъ 6 до 10 стр.	22	"	"	"
* Сумма мелодій отъ 6 и болѣе строкъ	23	"	23	"
Вертикальная симмет- рія	15	"	13	"
Горизонтальная симмет- рія	76	"	56	"
* Малый острый уголъ	12	"	"	12
* Малая корзинка	2	"	"	"
* Сумма ритмич. фигуръ, образованныхъ уско- реніями средней и крайней стопы	19	23	"	16
* Большой острый уголъ	21	"	"	"


	Пуш- кинъ.	Жуков- скій.	Держа- винъ.	Батюш- ковъ.
* Большая корзина	6	9	"	"
* Квадратъ	8	"	"	"
* Прямоугольникъ	80	"	"	"
Прямоуг., сложенные основаніями	17	"	"	"
Прямоуг., сложенные вершинами	5	4	"	"
* Паралелограмъ	2	"	"	"
* Сумма фигуръ съ уско- реніями 1—3 стонъ: Квадратъ—прямоуголь- никъ	10	"	"	"
Крыша прямая	5	"	5	"
Крыша опрокинута	2	"	"	"
* Сумма крышъ	7	"	"	"
Косой уголъ	14	"	"	14
* Сумма фигуръ, постро- енныхъ на ускорені- яхъ 1, 2, 3 стонъ	53	"	68	"
Сумма всѣхъ фигуръ	234	261	"	"
* Отношеніе суммы фиг. къ суммамъ ускорен.	2	"	"	"

Пушкинъ приближается къ Жуковскому въ 9 статисти-
ческихъ рубрикахъ; къ Державину въ 7; къ Батюшкову въ
4; съ прочими поэтами до себя Пушкинъ совпадаетъ мало.
Совпадающими рубриками я считалъ тѣ, которые ближе ле-
жатъ къ рубрикѣ поэта; читатель не долженъ удивляться,
что числа 234 и 261 считаю я близлежащими, — дѣло въ
томъ, что данныя рубрики (суммы фигуръ) до Пушкина
характеризовали слѣдующія числа: 154, 172, 131, 124,
134, 134, 114, 36; неудивительно, что сумму фигуръ
Жуковского 261 считаю я близлежащей къ Пушкинскому
числу 234.

Цифры, обозначенныя жирнымъ шрифтомъ, characterизу-
ютъ индивидуальныя суммы фигуръ.

Пушкина characterизуютъ суммы острыхъ угловъ, ускоре-
нія третьей стопы, суммы квадратовъ, прямоугольниковъ, нѣ

*) Точки и обозначены у меня строки съ ускореніями, которыми
предшествуютъ я за которыми слѣдуютъ нормальныя строки.

комбинации, квадрат + прямоугольник () , сумма крыш и отношение суммы фигур к ускорениям (2).

Рубрики, обозначенныя звѣздочками, суть болѣе важныя и основныя рубрики. Пушкинъ совпадаетъ въ основныхъ рубрикахъ съ Жуковскимъ четыре раза, съ Державинымъ два раза, съ Батюшковымъ три раза.

Отсюда можно заключить, что морфологія Пушкинскаго ямба, будучи глубоко-индивидуальной въ шести основныхъ рубрикахъ, болѣе всего склоняется къ Жуковскому (совпаденіе въ девяти рубрикахъ, изъ нихъ въ четырехъ основныхъ); что же касается до Батюшкова и Державина то ритмы ихъ оспариваютъ другъ друга; въ основныхъ рубрикахъ Пушкинъ совпадаетъ съ Батюшковымъ въ трехъ, съ Державинымъ же только въ двухъ; но если принять во вниманіе, что въ прочихъ рубрикахъ (не основныхъ) съ Батюшковымъ совпадаетъ Пушкинъ лишь въ одной рубрикѣ, съ Державинымъ же еще въ пяти, то трудно заключить къ уменьшенію Державинскаго вліянія на Пушкина въ пользу Батюшкова; Батюшковъ предопредѣлилъ Пушкинскій четырехстопный ямбъ въ главныхъ чертахъ (какъ и Жуковскій); въ нѣкоторыхъ же деталяхъ ритма Пушкинъ остается въ соприкосовеніи съ Державинымъ, поэтому болѣе интереснымъ въ ритмическомъ богатствѣ фигуръ, нежели революціонеръ ритма, Батюшковъ, лишь пзвнѣ наметившій новую напѣвность диметра (ямбическаго), но не работавшій ея въ деталяхъ (о революціи ритма см. подробнѣ мою статью: „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба“).

Баратынскій и Языковъ.

	Баратынскій.	Языковъ.	Пушкинъ.	Батюшковъ.	Жуковский.	Державинъ.
* Суммы ускореній	493	527	486	-	-	-
* Суммы уск. первой стонц.	164	126	-	-	-	-
" " второй " 	4	13	-	-	-	-
" " третьей " 	325	388	341	-	-	-
" первой и третьей стонц.	62	85	60	-	-	-

	Баратынский.	Языков.	Пушкинъ.	Вяземскій.	Жуковский.	Державинъ.
Во второй и третьей.	1	2	1		2	1
* Точки.	28	15				50
* Ритм. мел. отъ 6 до 10 стр.	17	24	22			
* Сумма мелодій отъ 6 стр.	22	29	23			23
Вертикальная сим.	13	13	15			13
Горизонт. сим.	99	81	76			
* Малый острый уголъ.	2	2				
* Малая корзина.	0	1	2	0		
* Большой остр. уголъ.	47	28				
* Большая корзина.	26	19				
* Евадратъ.	14	16	10			
* Прямоугольникъ.	76	93	80			
Прям. слож. основаніями.	14	17	17			
Прям. слож. вершинами.	4	5	5			
Параллелограмъ.	4	11			6	
* Суммы фигуръ съ ускореніями средней и крайней стоиъ.	3	6				
* Суммы фигуръ съ ускореніями на 1 и 3 стоиахъ.	224	214				
Квадратъ+прямоугольникъ.	9	3	10			
Крыша прямая.	0	2		0		
оборванная.	1	1				
Сумма крышъ.	1	3				
Косой уголъ.	3	3		4		
* Сумма фигуръ, постр. на уско- реніяхъ 1—2—3 стоиъ.	15	27		13		
Сумма всѣхъ фигуръ.	242	247	234			
* Отношеніе суммы фиг. въ сум- мамъ ускореній.	2	2 $\frac{1}{2}$	2			

Остаовимся на этой таблицѣ—она характерна. Разсмотримъ сначала совпаденія Баратынскаго и Языкова другъ съ другомъ. Они совпадаютъ или приближаются другъ къ другу въ 21-й рубрицѣ (изъ 30); есть нѣчто объединяющее ихъ другъ относительно друга; мы не должны удивляться, что въ числѣ приближеній ихъ другъ къ другу мы допускаемъ все же разстояніе суммъ между ними, равное 30 и 38, 9 и 7 и т. д. Такая разница суммъ относительна: такъ наиримѣрь: сумма всѣхъ ускореній у Баратынскаго и Языкова равна 493 и 527: казалось бы, нельзя суммы эти сблизать. Но вотъ суммы до нихъ (и до Пушкина): 424, 448, 409, 380, 376, 395, 377, 374, 422. т.-е. разница между суммой ускореній у Языкова и

этих суммami равна: 103, 79, 118, 147, 151, 132, 150, 153, 105. Конечно, по сравненію съ такой разницей, разница въ суммѣ ускореній на 30 между Языковымъ и Баратынскимъ весьма незначительна. Далѣе: въ другихъ рубрикахъ мы считаемъ несравненно меньшую разницу въ суммахъ за несовершенство рубрикъ, напримѣръ: сумма параллелограммовъ у Баратынскаго — 4; у Языкова — 11; разница между суммами — всего 7; тѣмъ не менѣе мы считаемъ эту разницу большой: разница суммъ у Баратынскаго и другихъ поэтовъ до него такова: 4, 4, 2, 4, 4, 4, 4, 2, 1; матеріаломъ для сравненій служатъ мнѣ статистическія листы и графическія таблицы, которыя, къ сожалѣнію, я не могу привести. *)

Итакъ Баратынскій и Языковъ совпадаютъ другъ съ другомъ въ 21-ой рубрицѣ. Невольно заключаемъ, что оба эти поэта принадлежатъ къ одной ритмической школѣ. И эта школа, конечно, въ Пушкинѣ. Оба названныхъ поэта совпадаютъ съ Пушкиннымъ въ 15 рубрикахъ: Баратынскій — въ 11; Языковъ — въ 11; но оба они не совпадаютъ другъ съ другомъ, совпадая, каждый въ той или иной рубрицѣ съ Пушкиннымъ, въ пяти рубрикахъ; и обратно: совпадаютъ другъ съ другомъ, не совпадая съ Пушкиннымъ въ шести рубрикахъ: въ этихъ рубрикахъ проявляется ихъ индивидуальность: эти рубрики: 1) крайне большая сумма ускореній первой стопы (161, 126); 2) крайне малая сумма ускореній второй стопы (4, 13); 3) одинаковое количество малыхъ острыхъ угловъ (2, 2); 4) крайне большая по сравненію съ другими поэтами сумма большихъ корзины (ритмическая фигура, построенная на четырехъ строкахъ такъ, что если двѣ среднія строки носятъ ускоренія на первой стопѣ, то двѣ крайнія — на третьей, и обратно), — эти суммы равны 26 и 19; 5) крайне малая сумма фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ второй и третьей (или первой) стопы: 3, 6; наконецъ: 6) одинаковое количество опрокинутыхъ крышъ. Всѣ эти рубрики заставляютъ насъ видѣть преувеличенное стремленіе утрировать переводъ въ ритмъ, начало которому положили Батюшковъ и

*) Этихъ таблицъ у меня слишкомъ много. Типографское воспроизведеніе ихъ сопряжено съ большими затрудненіями.

Жуковский, а завершение котораго—въ Пушкинѣ. Оба названныхъ поэта ритмически не совпадаютъ съ Пушкинымъ только крайнимъ преувеличеніемъ или преуменьшеніемъ суммъ его ритмическихъ элементовъ. Но въ преѣлахъ ихъ индивидуальнаго совпаденія въ утѣпрованіи Пушкинской нормы они разнятся: 1) тѣмъ, что Баратынскій въ лиригъ своей намѣчаетъ абсолютный минимумъ въ пользованіи пѣана второго (4), абсолютный максимумъ въ пользованіи большой корзиной (26); у него же минимумъ суммъ фигуръ, построенныхъ на 1, 2—(3, 1)*); эта сумма равна 3; ей слѣдуетъ гр. Ал. Толстой. Индивидуальность Языкова сказывается: 1) въ абсолютномъ максимумѣ ускореній третьей стопы (пѣанъ четвертый во второй половинѣ строга — 355, а также первой — третьей (два пѣана четвертыхъ); 2) въ большомъ количествѣ параллелограммовъ (фигура изъ трехъ строкъ, построенная такъ: первая строка съ ширриемъ на третьей стопѣ, вторая строка съ двумя пѣанами четвертыми, третья строка съ ширриемъ на первой стопѣ; или обратно); ихъ сумма—11; 3) наконецъ, отнесеніе суммъ фигуръ къ количеству полуудареній (ускореній) у Языкова индивидуально— $2\frac{1}{2}$. Вотъ въ чемъ индивидуальная разница обоихъ поэтовъ.

Кромѣ того: Баратынскій совпадаетъ съ Батюшковымъ въ четырехъ рубрикахъ; между тѣмъ Языковъ лишь въ одной. Но съ Батюшковымъ совпадаетъ и Пушкинъ. Могло бы казаться, что небольшое вліяніе ритма Батюшкова на ритмъ Языкова объясняется нѣкоторымъ вліяніемъ Батюшкова на Пушкина.

Въ томъ то и дѣло, что етъ: Пушкинъ совпадаетъ съ Батюшковымъ: 1) въ суммѣ пѣановъ вторыхъ, 2) въ суммѣ малыхъ угловъ, 3) въ суммѣ фигуръ 2—(3, 1), 4) въ суммѣ косыхъ угловъ.

Баратынскій совпадаетъ съ Батюшковымъ: 1) отсутствіемъ у обоихъ малыхъ корзинокъ (отличается отъ большой тѣмъ, что если двѣ среднія строки носятъ пѣанъ второй, то двѣ крайнія — четвертый; и обратно), 2) отсутствіемъ прямыхъ крышекъ, 3) суммой опро-

*) Этѣ числа обозначаютъ порядокъ стопъ въ строга.

кинутыхъ крышъ, 3) суммой фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ всѣхъ трехъ стопъ.

Ни въ одной изъ этихъ рубрикъ Пушкинъ не совпадаетъ съ Баратынскимъ; это прямое (хотя и очень незначительное) вліяніе на ритмъ Баратынскаго ритма Батюшкова индивидуализируетъ ритмъ Баратынскаго; у Языкова никакого вліянія на Батюшкова не оказывается (ни прямого, ни черезъ Пушкина).

Вовсе неинтересно совпаденіе Баратынскаго (въ 4-хъ рубрикахъ) и Языкова (въ 3-хъ рубрикахъ) съ Державнымъ, потому что какъ разъ въ этихъ же рубрикахъ совпадаетъ съ Державнымъ и Пушкинъ; Державинъ тутъ не вліяетъ самъ по себѣ, а лишь постольку, постольку отражается въ Пушкинѣ. И вовсе неязкого вліянія не оказываетъ на обоихъ поэтовъ Жуковский, столь часто совпадающій съ Пушкинымъ (въ 9-ти рубрикахъ), но именно тамъ, гдѣ Пушкинъ приближается къ Жуковскому въ строеніи ямбическихъ ускореній, тамъ отдаляются отъ Пушкина анализируемые поэты.

Итакъ:

Ритмическая морфологія ямбическаго диметра у Языкова и Баратынскаго, будучи весьма родственной, всецѣло уже содержится въ Пушкинѣ. Отличіе этой морфологіи — въ повышеніи или пониженіи Пушкинскіи нормы, но всегда въ направленіи, удаляющемъ эту норму отъ Державина и Жуковскаго. У Баратынскаго сохраняется отчасти допушкинскій ритмъ въ небольшомъ совпаденіи съ Батюшковымъ. У Языкова — нѣтъ вліянія и Батюшкова.

Языковъ — весь утрировка стремленій поэтовъ начала XIX столѣтія освободиться отъ медленности темповъ у поэтовъ XVIII столѣтія; въ этомъ безсознательномъ стремленіи, быть можетъ, коренится нѣкоторая монотонность его ямба; Баратынскій въ этомъ отношеніи болѣе почвененъ; онъ больше сохраняетъ традицію.

Лермонтовъ.

	Лермонтовъ.	Пушкинъ.	Жуковский.	Баратын.	Державинъ.	Батюшковъ.
* Отношение суммъ фигуръ въ суммѣ ускореній	2	2	"	2	"	"
* Сумма ускореній	479	486	"	"	"	"
* Ускореніе первой стонъ	101	110	90	"	"	"
* " второй "	47	"	52	"	"	"
" третьей "	321	325	"	"	"	313
" первой + третьей	58	60	"	62	"	"
" второй + третьей	1	"	"	0	"	"
* Точки	33	"	"	28	"	"
* Длѣна мелодій отъ 6 до 10	12	"	13	"	13	"
* Сумма мелодій отъ 6	18	22	"	17	"	"
Вертикальная симметрія	23	"	23	"	"	"
Горизонтальная симметрія	53	76	"	"	"	"
* Малый остр. уголъ	21	"	17	"	"	"
Малая корзина	3	2	2	"	"	"
* Сумма фигуръ 2—(3,1)	30	"	23	"	"	"
* Бол. остр. уголъ	23	"	"	"	"	"
* Большая корзина	6	6	"	"	"	"
* Квадратъ	10	8	"	"	"	"
* Прямоугольникъ	54	"	57	"	"	"
Прям. слож. основаніемъ	5	"	10	"	"	"
Прямоуг. слож. вершиной	7	5	"	"	"	"
Параллелограммъ	2	2	"	"	"	"
Квадр. + прямоуг.	7	10	"	"	"	"
* Сумма фиг. 1—3	144	"	136	"	"	"
Прямая крыша	5	"	8	"	"	"
Опрокинутая крыша	4	"	"	"	"	"
* Сумма крышъ	12	"	"	"	12	"
Косой уголъ	13	14	"	"	14	"
Сумма фигуръ 1—2—3	53	57	"	"	"	"
Сумма всѣхъ фигуръ	232	234	"	"	"	"

У Лермонтова совпаденіе съ Пушкинымъ въ 16 рубрикахъ (изъ нихъ въ 6 основныхъ); совпаденіе съ Жуковскимъ въ 11 рубрикахъ (изъ нихъ въ 5 основныхъ); вліяніе Пушкина и Жуковского является доминирующимъ; Жуковский кромѣ того въ 8 рубрикахъ, не совпадающихъ съ Пушкинымъ прямо, а не черезъ посредство Пушкина ритмически вліяетъ на Лермонтова въ количествѣ употребленія пзановъ вторыхъ, въ длѣнотѣ ритмическихъ мелодій (6 до 10), въ употребленіи

малых угловъ, прямоугольникевъ и въ суммахъ фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ типа 2—(3,1), 1—3. Во всѣхъ этихъ рубрикахъ Жуковский какъ бы отклоняетъ Лермонтова отъ Пушкина: въ ускореніи же первой стопы всѣ три поэта близки другъ къ другу. Пушкинъ вліяетъ на Лермонтова въ построении квадратовъ, въ общей суммѣ мелодій, въ построении большихъ угловъ, въ отношеніи суммъ фигуръ къ суммамъ ускореній, въ суммахъ ускореній и т. д.

Лермонтовскій ритмъ ямбическаго диметра соединяетъ какъ ритмъ Жуковскаго (тамъ, гдѣ Жуковский не совпадаетъ съ Пушкинскимъ), такъ и ритмъ Пушкина. Кроме того Лермонтовъ совпадаетъ съ Баратынскимъ въ 5 рубрикахъ (въ трехъ изъ нихъ черезъ Пушкина), а въ двухъ непосредственно; собственно говоря, только въ количествѣ точекъ Лермонтовъ соприкасается съ Баратынскимъ; его вліяніе ничтожно, какъ и невелико вліяніе Языкова (1 рубрика) и Державина.

Отъ Языкова и Баратынскаго, этихъ ритмиковъ Пушкинско-Лермонтова школы, Лермонтова отдѣляетъ опредѣленная ритмическая индивидуальность и соприкосновение съ Жуковскимъ. Лермонтова нельзя назвать Пушкинцемъ въ ритмѣ; скорѣе ритмъ Лермонтова (независимо отъ богатства или бѣдности) есть его собственный ритмъ, ибо два вліянія, взаимно уравновѣшивающихся другъ друга, соединяются въ немъ въ новое единство.

Т и т ч е в ь .

	Гюгочень.	Пушкинъ.	Жуковский.	Языковъ.	Баратынъ.	Лермонъ.	Державинъ.
* Сумма ускореній	519			527			
* Ускореніе первой сток.	115	110		126			
" " второй "	62		52				
" " третьей "	342	341					
" " первой + третья	76			85			
" " первой + вторая	9		2	2			
* Точки	22						
* Сумма мелодій 6—10	28			(21)			
* Сумма мел. отъ 6 и д.	31			(29)			

Итакъ, въ пятнадцати рубрикахъ ритмъ Тютчева безусловно ни съ кѣмъ не сходится въ четырехъ основныхъ рубрикахъ.

Въ семи рубрикахъ, обозначенныхъ жирнымъ шрифтомъ, Тютчевъ вноситъ нѣчто совершенно новое въ русскій четырехъ-стопный ямбъ: 1) сумма мелодій отъ 6 до 10 строкъ у него наивысшая; 2) суммавсѣхъ ритмическихъ мелодій болѣе шести строкъ у него превышаетъ иныхъ поэтовъ; это значитъ: Тютчевъ позволяетъ себѣ играть ускореніями на протяженіи большаго количества строкъ, нежели поэты до него; 3) Тютчевъ болѣе, чѣмъ кто-либо, пользуется горизонтально-симметрическими фигурами (углами и прочее); 4) сумма фигуръ, построенныхъ на ускореніяхъ средней и крайнихъ стопъ, наивысшая; 5) у Тютчева абсолютный максимумъ большихъ острыхъ угловъ (до него и послѣ него такой суммы нѣтъ не приходилось встрѣчать ни у кого изъ поэтовъ); 6) у Тютчева абсолютный максимумъ общей суммы ритмическихъ фигуръ съ ямбическомъ диметръ среди всѣхъ русскихъ лириковъ; 7) отношеніе суммы полудареній къ суммѣ фигуръ у него наименьшее среди всѣхъ русскихъ лириковъ; это значитъ: минимальное количество полудареній у него уже строитъ ритмическую фигуру.

У Тютчева нѣтъ опредѣленно выраженнаго сходства съ опредѣленнымъ поэтомъ и есть съ группой (съ Пушкиннымъ, Жуковскимъ, Языковымъ, Лермонтовымъ, Баратынскимъ, Державнымъ).

Съ Державнымъ его роднитъ количество фигуръ, построенныхъ на ускореніи всѣхъ трехъ стопъ (это очень важная рубрика) и сумма всѣхъ крышъ; въ этомъ стремленіи вернуться къ Державину одна изъ характерныхъ чертъ Тютчева; съ Жуковскимъ его роднитъ обиліе пэановъ вторыхъ, количество малыхъ острыхъ угловъ (и съ Лермонтовымъ), количество большихъ корзинъ, параллелограмовъ (и съ Баратынскимъ), количество прямыхъ крышъ и косыхъ угловъ. Въ этихъ рубрикахъ Жуковский вліяетъ прямо, а не черезъ посредство болѣе близ-

кихъ поэтовъ. Съ Пушкинскимъ Тютчева соединяютъ суммы ускореній первой и третьей стопы, квадраты и прямоугольники. Съ Языковымъ его роднитъ быстрота темповъ; вездѣ, гдѣ Языковъ увеличиваетъ количество пѣановъ четверныхъ, Тютчевъ или идетъ рядомъ съ нимъ, или даже превосходитъ его; но малое количество пѣановъ вторыхъ и фигуръ, построенныхъ на этихъ ходахъ, придающее ритму Языкова нѣкоторое однообразіе (однообразіе темпа allegro), Тютчевъ разнообразитъ большимъ количествомъ пѣановъ вторыхъ (контрастируя allegro своими величавыми andante); тутъ Языковъ и Баратынскій (максимумъ allegro) преломляются въ Тютчевѣ Жуковскимъ и Державинскимъ (andante); получается рядъ ритмическихъ контрастовъ; и эти контрасты умѣряются гармоніей Пушкинскаго вліянія; очень малое сходство Баратынскаго сказывается въ обильномъ употребленіи острыхъ угловъ. Съ Лермонтовымъ Тютчевъ сближается въ вертикальной симметріи и въ опрокинутыхъ крышахъ.

Этимногообразные ритмы, не подчиняя ритму Тютчева никому изъ поэтовъ, до него бывшихъ, скрещиваются въ богатство и совершенство. Ритмъ Тютчева въ четырехстопномъ ямбѣ представляетъ собою синтезъ лучшихъ русскихъ поэтовъ.

Ритмъ Тютчева наиболѣе здѣсь богатъ.

III.

Въ Тютчевѣ — все многообразіе ритма ямбическаго пентаметра. Онъ — вершина ритмическаго развитія русскихъ лириковъ.

У группы поэтовъ, частью прилегающихъ къ нему, частью выступающихъ вслѣдъ за нимъ, мы замѣчаемъ за небольшими исключеніями паденіе ритмическаго многообразія.

Эти поэты — Бенедиктовъ, Павлова, Феть, Полонскій, Майковъ, Мей, Некрасовъ и Алексій Толстой.

Разсмотримъ же морфологию ихъ ритмовъ.

Прежде всего Бенедиктовъ.

* Сумма ускореній 447 (между Жуковскимъ и Лермонтовымъ).

* Сумма ускореній первой стопы 59 (Озеровъ).

* " " второй 24 (между Пушкинымъ и Языковымъ).

Сумма ускореній третьей 343 (Пушкинь 342, Жуковъ 341).

Сумма ускореній первой и третьей 30 (Державинъ 26, Озеровъ 26).

Сумма ускореній второй и третьей 0 (Лермонтовъ 0).

* Точки 47 (Пушкинь 42).

* Мелодій (6—10) 12 (Жуковский 13, Батюшковъ 10).

* Всего мелодій 17 (Лермонтовъ 18, Жуковский 15).

Верт. сим. 3 (Капнисть 2, Дмитриевъ 3, Ломоносовъ 2).

Гориз. симметрин. 28 (Батюшковъ 17).

Малый остр. уголъ 4 (Языковъ 2, Баратынский 2).

Малая корзина 0 (Батюшковъ 0).

* Сумма фигуръ 2—(1,3) 4 (Баратынский 3).

* Большой остр. уголъ 8 (Капнисть 6, Озеровъ 6).

* Большая корзина 4 (поэты XVIII вѣка 1 или 0; между прочимъ, Капнисть, Дмитриевъ, Озеровъ).

* Квадратъ 2 (Незединскій-Мелецкій 2).

* Прямоугольникъ 28 (Озеровъ 22).

" слож. основаніемъ 5 (Озеровъ 6).

" " вершиной 1 (поэты XVIII вѣка 0; и съ ними Дмитриевъ, Озеровъ, Капнисть).

Параллелограмъ 1 (Богдановичъ 2).

Прямоуг.-квадратъ 1 (Озеровъ 2, Державинъ 1).

* Сумма фигуръ „1—3“ 56 (Озеровъ 40)

Крыша 0 (Баратынский 0, Капнисть 0).

Опр. крыша 1 (Баратынский 0, Озеровъ 0, Богдановичъ 0, Незединскій 0, Языковъ 1).

* Сумма крышъ 1 (Капнисть 0, Баратынский 0).

Косой уголъ 3 (Баратынский 3, Батюшковъ 4, Капнисть 4).

* Сумма фигуръ „1—2—3“ 12 (Батюшковъ 13).

Сумма всѣхъ фигуръ 72 (Батюшковъ 36, Капцистъ 114).

Отношеніе суммы ускореній къ суммѣ фигуръ $6\frac{1}{2}$ (Батюшковъ 10).

Ритмъ Бенедиктова замѣчательнъ; послѣ стремительностей ритмическихъ allegro Пушкинской школы, послѣ игры контрастовъ на allegro и andante у Тютчева, откуда это подавляющее обиліе совпаденій рубрикъ Бенедиктова къ поэтамъ допушкинской эпохи? 11 совпаденій въ рубрикахъ съ поэтами Пушкинской школы и 19 совпаденій съ поэтами допушкинской эпохи; при чемъ 17 разъ совпадающая рубрика принадлежитъ этимъ поэтамъ всецѣло. Если принять во вниманіе, что начиная съ Жуковского русскій ямбъ стремится къ болѣе легкимъ и свободнымъ ритмамъ, а нѣсколько нарушенное раздѣленіе между andante XVIII столѣтія и allegro XIX-го восстановлено Тютчевымъ, то такое возвращеніе къ дореформенному ритму у Бенедиктова должно было отозваться какъ своего рода аритмичность; но и въ красотѣ ритма допушкинской школы (въ обиліи пѣана второго) Бенедиктовъ не слѣдуетъ этой школѣ, приближаясь отъ Пушкина къ Языкову. Онъ совпадаетъ съ Языковымъ и Баратынскимъ не въ богатыхъ для этихъ поэтовъ рубрикахъ, а въ бѣдныхъ.

Суммы совпадающихъ фигуръ съ Языковымъ. | Суммы совпадающихъ фигуръ съ Баратынскимъ.

Бенедиктовъ.	Языковъ.	Баратынскій.	Бенедиктовъ.
24	13	2	4
4	2	3	4
0	1	0	0
		0	1
		0	0
		1	0
		3	3

Итого семь совпаденій съ Баратынскимъ въ отсутствіи фигуръ; три совпаденія съ Языковымъ въ отсутствіи фигуръ.

То же съ поэтами доушкинской школы.

Бенедиктовъ.	Поэты доушкинской школы.
3	2, 3, 2.
0	0.
8	6, 6.
4	„1 или 0“ у всѣхъ.
2	2.
28 (прямоугольниковъ)	22.
5	6.
1	„1 или 0“.
1	2, 1.
0	0.
1	0, 0, 0.
3	3, 4, 4.

Опять-таки доушенинскую школу, какъ и Пушкинскую (Баратынскій, Языковъ) соединяетъ съ Бенедиктовымъ только ритмическая бѣдность.

Бенедиктовъ соединяетъ бѣдность и недостатки ритма у поэтовъ самыхъ противоположныхъ категорій. Бенедиктовъ—эпигонъ, эклектикъ ритмическихъ недостатковъ; тогда какъ въ Тютчевѣ синтезъ обѣихъ школъ въ ихъ положительныхъ сторонахъ.

Бенедиктовъ антиподъ Тютчева въ ритмѣ ямбическаго диметра.

Неудивительно, что въ восьми рубрикахъ онъ совпадаетъ... съ Озеровымъ!

И лишь въ суммѣ ускореній третьей стопы (очень значительной, но мало вліяющей на ритмъ сравнительно съ ускореніями первой и второй стопъ) онъ превышаетъ Пушкина на одно ускореніе (во взятой порціи строкъ). Далѣе онъ близокъ къ Пушкину въ количествѣ ускоренныхъ строкъ, отдѣленныхъ отъ мелодіи двумя митрическими строками (47, 42); но это скорѣй недостатокъ Пушкина, нежели достоинство.

Таковъ этотъ эпигонъ ритмовъ Державина, Пушкина, Тютчева и другихъ.

Каролина Павлова.

- Сумма ускореній 450 (Бенедиктовъ 447).
 Ускоренія первой стопы 107 (Пушкинъ 110, Лермонтовъ 101, Тютчевъ 115).
 Ускоренія второй стопы 72 (Тютчевъ 62).
 Ускоренія третьей стопы 271 (Жуковский 280).
 Первой и третьей 44 (Жуковский 44).
 Второй и третьей 3 (Языковъ 2).
 Точки 36 (Лермонтовъ 33).
 Сумма мелодій отъ 6 до 10 строкъ 19 (Баратынский 17).
 Сумма мелодій отъ 6 и болѣе строкъ 21 (Пушкинъ 23, Баратынский 22).
 Вертикальная симметрия 19 (Тютчевъ 22).
 Горизонтальная сим. 86 (Языковъ 81).
 Малый остр. уголъ 19 (Жуковский 17).
 Малая корзина 1 (Языковъ 1).
 Бол. остр. уголъ 10 (Бенедиктовъ 8).
 Большая корзина 4 (Бенедиктовъ 4).
 Квадратъ 6 (Тютчевъ 7).
 Прямоугольникъ 28 (Жуковский 57, Бенедиктовъ 28).
 Прямоуг., сложен. основ. 4 (Державинъ 5).
 „ „ вершинами 1 (Бенедиктовъ 1).
 Параллелограмъ -1 (Бенедиктовъ 1).
 Квадр.+прямоуг. 3 (Жуковский 4).
 Сумма фигуръ (1—3) 83 (ни съ кѣмъ не сходится).
 Ускоренія на 1-ой и 2-ой стопѣ 1 (ни съ кѣмъ не сходится).
 И такъ далѣе *).

Павлова совпадаетъ въ ритмѣ съ Державиннымъ въ 8 рубрикахъ, съ Тютчевымъ въ 9, съ Лермонтовымъ въ 6, съ Бенедиктовымъ въ 6.

*) Я не привожу слѣдующихъ таблицъ, чтобы не утомлять читателя. Кроме того я не включалъ въ совпадающія рубрики Павловой всѣхъ постовъ, а лишь близлежащихъ по эпохѣ.

Вотъ суммы ея фигуры съ этими поэтами:

Павлова.	Державинъ.	Павлова.	Тютчевъ.	Павлова.	Дермонтовъ.	Павлова.	Бенедиктовъ.
450	448	107	115	9	8	450	447*)
271	263	72	62	13	12	10	8
21	23	19	22	10	13	4	4
13	14	6	7	107	101	38	28
10	14	9	8	36	33	1	1
6.	68	13	13	10	6	4	5
193	154	19	17				
2½	3	44	37				
		4	4				

Сравнивая эти суммы, мы видимъ, что Павлова сходится съ поэтами въ суммахъ, выражающихъ известное количество ритмическихъ ходовъ и фигуръ, а не въ нуляхъ и единицахъ, какъ Бенедиктовъ.

Перекрестное вліяніе многихъ ритмовъ создаетъ необыкновенное изящество ритма этой крупной (къ сожалѣнію—забытой) поэтессы.

Кромѣ указанныхъ главныхъ вліяній у Павловой обнаруживается большая близость съ нѣкоторыми ея современниками; близость съ Полонскимъ въ 9-ти рубрикахъ, съ Некрасовымъ—въ 8. Нѣсколько менѣе ритмическое вліяніе на нее Языкова (4), мало вліянія Баратынскаго (3), Пушкина (3), Жуковскаго (4).

Если принять во вниманіе, что Пушкинъ вліялъ на Тютчева въ восьми рубрикахъ, а на Павлову только въ трехъ, то станетъ ясно, что Тютчевское вліяніе (въ 9 рубрикахъ) есть прямое вліяніе, такъ какъ и Жуковский, вліявшій на Тютчева въ 7 рубрикахъ, вліяетъ на Павлову только въ 4.

Другое вліяніе есть вліяніе на Павлову Державина—и опять-таки прямое: Державинъ вліялъ на Тютчева лишь въ трехъ рубрикахъ, а на Павлову въ восьми.

*) Сумма всехъ ускореній.

Ритмъ Каролины Павловой представляетъ своеобразное соединеніе ритмовъ Державина и Тютчева, нѣсколько осложненное вреднымъ вліяніемъ ритмически бездарнаго Бенедиктова.

Все же ритмъ ея ямба одинъ изъ интереснѣйшихъ ритмовъ, съ которыми мнѣ вообще приходилось встрѣчаться.

Теперь перехожу къ группѣ поэтовъ, объединенныхъ эпохой, но вовсе не совпадающихъ другъ съ другомъ ни во взглядахъ на искусство, ни въ манерѣ письма. Поэты эти — Мей, Фетъ, Майковъ, Полонскій, Алексѣй Толстой, Некрасовъ.

Любопытно все, что изъ названной группы послѣ-пушкинской школы въ ритмѣ четыре поэта связаны какою-то роковой близостью: ямбическій диметръ Мей и Фета опять-таки близокъ другъ къ другу, значительно отступая отъ ритмической морфологій Майкова, Полонскаго, Некрасова и Ал. Толстого. Что же сближаетъ отвлеченный ритмъ ямбическаго диметра этихъ поэтовъ? Но прежде всего вотъ ихъ совпаденія или сближенія другъ съ другомъ въ суммахъ статистическихъ рубрикъ:

Полонскій совпадаетъ съ Майковымъ въ 12	рубрикахъ.
" " " " " " " " " " " "	съ Ал. Толстымъ въ 11.
" " " " " " " " " " " "	съ Некрасовымъ въ 11.
Майковъ совпадаетъ съ Полонскимъ въ 12.	
" " " " " " " " " " " "	съ Ал. Толстымъ въ 12.
" " " " " " " " " " " "	съ Некрасовымъ въ 5.
Ал. Толстой совпадаетъ съ Майковымъ въ 12.	
" " " " " " " " " " " "	съ Полонскимъ въ 11.
" " " " " " " " " " " "	съ Некрасовымъ въ 10.

Изъ этой таблицы видно, что безусловно близки по ритму другъ къ другу Майковъ, Полонскій и Алексѣй Толстой; Некрасовъ, будучи родствененъ двумъ послѣднимъ, сравнительно далекъ только Майкову.

Если теперь мы примемъ во вниманіе, что Некрасовъ совпадаетъ съ Пушкинымъ въ 7 рубрикахъ (въ трехъ непосредственно), съ Лермонтовымъ въ 8 рубрикахъ, а Майковъ

совпадать съ Пушкинымъ только въ 3-хъ ритмическихъ рубрикахъ, съ Лермонтовымъ только въ 3-хъ, кромѣ того, если принять во вниманіе, что съ Бенедиктовымъ Майковъ совпадаетъ въ 9-ти рубрикахъ, а Некрасовъ только въ 3-хъ — то станетъ понятно, почему ритмъ Некрасова сравнительно отличенъ отъ Майкова. Раздѣляетъ его съ этимъ поэтомъ меньшее эпигонство, ибо ритмическое родство съ Бенедиктовымъ есть ущербъ для поэта. Совпаденіе Майкова и Некрасова въ 5 рубрикахъ можно объяснить, во-первыхъ, тѣмъ, что Некрасовъ совпадаетъ съ Жуковскимъ въ 6 рубрикахъ (въ двухъ непосредственно), а Майковъ въ 9 (въ 6-ти непосредственно), и далѣе оба поэта приблизительно одинакое число разъ совпадаютъ въ ритмѣ съ Баратынскимъ (5, 6). Итого, приблизительно въ десяти ритмическихъ рубрикахъ слѣдуютъ они одинаковымъ поэтамъ; неудивительно совпаденіе ихъ другъ съ другомъ (при всемъ различіи ритмовъ) въ пяти статистическихъ графахъ; но если сравнить Некрасова и Майкова по ихъ морфологическому сходству ритмовъ съ ритмомъ Тютчева (шахшшш ритма), то очень характерному для Майкова отсутствію совпаденій съ Тютчевымъ у Некрасова противопоставлено совпаденіе съ Тютчевымъ въ 5-ти рубрикахъ.

Всѣ эти данныя заставляютъ насъ выдѣлить ритмъ Некрасова, какъ заслуживающій несравненно большаго вниманія, нежели ритмъ Майкова.

Но почему же, противопоставляя Майкову, Некрасовъ такъ близокъ съ Алексѣемъ Толстымъ (10 совпаденій) и съ Лонскимъ (11 совпаденій)?

Съ Алексѣемъ Толстымъ у Некрасова близость черезъ совпаденіе ихъ въ морфологическихъ особенностяхъ ритма ямбическаго диметра съ одинаковыми поэтами предшествовавшей эпохи: съ Лермонтовымъ (у Ал. Толстого 7, у Некрасова 8), съ Баратынскимъ (у Ал. Толстого 8, у Некрасова 6), съ Жуковскимъ (у Ал. Толстого 8, у Некрасова 6). Почему же въ такомъ случаѣ Алексѣй Толстой совпадаетъ и съ Майковымъ? Это объясняется тѣмъ, что Ал. Толстой, въ положительныхъ чертахъ своего ямбическаго строенія, совпадая съ поэтами большаго напряженія ритма, въ отрицательныхъ своихъ сторонахъ чудовищно близокъ къ эпигонству Бенедик-

това, что роднит его ритмъ во многихъ рубрикахъ съ Майковымъ; у Майкова совпаденіе съ Бенедиктовымъ въ 9 рубрикахъ; у Алексѣя Толстого — въ 10. Кроме того, Майкова соединяетъ съ Толстымъ одинаковая удаленность отъ Пушкинскаго ритма (у обоихъ совпаденіе въ двухъ статистическихкихъ рубрикахъ). Неужели оба поэта такъ далеки отъ Пушкина? Не противорѣчить ли это нашему заявленію (см. „Опытъ характеристики русскаго четырехстопнаго ямба“), что Пушкинъ далъ нормы ритма для всей послѣдующей эпохи. Нѣтъ, нисколько: Пушкинскій ритмъ вошелъ въ плоть и кровь послѣдующей эпохи; возврата (кроме Бенедиктова) къ недостаткамъ поэтовъ XVIII столѣтія нѣтъ, но въ то время какъ лучшіе русскіе лирики (Тютчевъ, Фетъ, Пушкинская школа) приближались къ ритму Пушкинскаго стиха въ деталяхъ, слѣдовали ему, видоизмѣняя ритмъ, въ отдѣльныхъ ритмическихкихъ фигурахъ, поэты вроде Бенедиктова, или даже Толстого и Майкова придерживались нормъ Пушкинскаго ритма лишь въ общихъ чертахъ, какъ-то: въ количествѣ ускореній, въ паденіи ихъ по стопамъ; часто это слѣдованіе Пушкину въ общихъ чертахъ (не въ построеніи фигуръ, не въ комбинаціи ритмическихкихъ строевъ, а лишь въ суммѣ ихъ) вырождалось въ благополучную гладкость, въ относительную легкость и прилизанность стиха; эта прилизанность стиха преподносилась намъ, какъ Пушкинская традиція; теперь, анализируя детали ритма, мы видимъ, что пушкиноподобный стихъ Майкова и Толстого на самомъ дѣлѣ далекъ отъ подлиннаго богатства Пушкинскаго ритма; Пушкинская норма въ поэтахъ этого періода уже есть общее мѣсто (не то у Фета, Тютчева и Пушкинской школы).

Что же роднит Некрасова съ Полонскимъ? Ихъ роднитъ: 1) большее или меньшее совпаденіе съ Лермонтовымъ (въ пяти и восьми рубрикахъ), 2) меньшая близость Полонскаго къ Бенедиктову, сравнительно съ Толстымъ и Майковымъ (6,3), 3) соприкосновеніе въ ритмѣ черезъ Жуковскаго (12,6), 4) совпаденіе обоихъ въ шести рубрикахъ съ Меемъ.

Такимъ образомъ мы уже видимъ нѣкоторую связь ритма Некрасова съ Полонскимъ и съ Ал. Толстымъ; дальѣ, мы видимъ связь Майкова и Ал. Толстого.

Что же роднит Полонскаго съ Майковымъ и съ Ал. Толстымъ?

Это взаимное сходство трехъ поэтовъ простирается на одинаковое касаніе къ Жуковскому (Майковъ совпадаетъ съ Жуковскимъ въ 9 рубрикахъ, Полонскій въ 12, Алексій Толстой въ 8); прямое вліянія Жуковскаго связывается у этихъ поэтовъ въ слѣдующихъ суммахъ рубрикъ: 7 (Полонскій), 6 (Майковъ), 5 (Толстой); даѣе это взаимное сходство простирается на удаленіе всѣхъ трехъ отъ плѣнительныхъ подробностей Пушкинскаго ритма при сохраненіи вѣщности его (у Ал. Толстаго и Майкова), Пушкинскою гладкости стиха: Полонскій совпадаетъ съ Пушкинымъ въ трехъ рубрикахъ, Майковъ и Толстой лишь въ двухъ; эти рубрики непосредственно вліяютъ, а посредственно: черезъ другихъ поэтовъ.

Кромѣ того.

Майкова роднитъ съ Полонскимъ одинаковое тяготѣніе къ совпаденію ритма съ поэтами до Жуковскаго и Батюшкова: Майковъ совпадаетъ съ Озеровымъ въ 7 рубрикахъ, съ Нелединскимъ-Меленцкимъ въ 6 (и даже болѣе); Полонскій совпадаетъ съ Нелединскимъ въ 5 рубрикахъ, съ Державиннымъ, Дмитриевымъ, Озеровымъ въ четырехъ; конечно, это вліяніе идетъ черезъ общность съ Бенедиктовымъ въ болѣе степени у Майкова (который совпадаетъ съ Бенедиктовымъ въ 9 рубрикахъ), нежели у Полонскаго (общность съ Бенедиктовымъ въ 6 рубрикахъ).

Кромѣ того.

Майковъ совпадаетъ съ Батюшковымъ въ 8 рубрикахъ, а Полонскій лишь въ 2-хъ: тутъ сказывается индивидуальное различіе ритмовъ у этихъ сходныхъ поэтовъ. Другое индивидуальное ихъ отличіе другъ отъ друга сказывается въ нѣсколько болѣе ритмическомъ совпаденіи Полонскаго съ Лермонтовымъ, нежели у Майкова.

Въ этомъ, хотя и небольшомъ, вліяніи Лермонтова — приближеніе Полонскаго къ Ал. Толстому.

Вотъ ихъ таблица:

	Полонскій.	Майковъ.	А. Толстой.	Шекспировъ.
Сумма ускореній	410	400	419	450
Ускор. первой стонк.	96	77	81	83
" второй	43	24	13	42
" третьей	284	299	323	347
" первой и третьей стонк.	40	36	41	44
" второй и	2	0	0	0
Точки	44	52	29	32
Вертикальная симметрія	11	7	7	13
Горизонтальная	53	38	42	61
Сумма мелодій 6—10 строкъ	16	13	14	22
Сумма всѣхъ мелодій болѣе шести строкъ	16	13	15	22
Малый острый уголъ	12	10	3	16
Малая корзина	1	0	0	1
Сумма фигуръ 2—(3,1)	17	13	3	23
Большой острый уголъ	18	11	14	18
Большая корзина	5	2	5	7
Прямоугольникъ	45	48	41	41
Прям., сл. основаніямъ	11	9	9	7
" сл. вершинамъ	2	2	3	0
Параллелограмъ	2	4	2	1
Квадратъ	6	3	5	6
Евадратъ + прям.	1	5	4	7
Сумма фигуръ 1—3	107	92	98	99
Крыша	2	2	0	0
Опрокин. крыша	2	1	0	5
Косой уголъ	11	8	2	12
Сумма фигуръ 1—2—3	39	19	3	40
Сумма всѣхъ фигуръ	163	124	104	162
Отношеніе суммы фигуръ къ суммѣ ускореній	2 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	4	3
Сумма крышъ	4	3	0	5

Въ этихъ таблицахъ жирнымъ шрифтомъ обозначены числа, въ которыхъ одинъ изъ четырехъ постовъ совпадаетъ съ другимъ. Въ сущности число совпаденій ихъ другъ съ другомъ больше, нежели я считаю; это происходитъ потому, что для болѣе строгости нѣкоторые не столь явно выраженные совпаденія я не принимаю во вниманіе.

Изъ этой таблицы видно, что у Полонскаго нѣтъ ни одной рубрики, въ которой онъ бы не совпалъ съ тѣмъ или

инымъ поэтомъ (изъ четырехъ современниковъ). Въ сущности съ Майковымъ совпадаетъ онъ 13 разъ, съ Толстымъ 12, съ Некрасовымъ 14. Въ трехъ рубрикахъ всѣ четыре поэта совпадаютъ другъ съ другомъ.

Вотъ эти рубрики:

Суммы ускореній первой стопы.	Суммы прямо- угольниковъ.	Суммы ускор. пер. и тр. стопы.
96, 77, 81, 83.	45, 48, 41, 41.	40, 36, 41, 44.

Двѣ рубрики тутъ основныя.

Эти суммы таковы у поэтовъ Пушкинской школы (Пушкина, Языкова, Баратынского), Тютчева и Лермонтова:

Суммы ускореній пер- вой стопы.	Суммы прямоугольни- ковъ.
110, 101, 126, 164, 115.	80, 54, 93, 76, 76.

Суммы ускореній первой и третьей стопы.

60, 58, 85, 62.

Совпаденіе Полонскаго, Майкова, Некрасова и Алексѣя Толстого въ этихъ рубрикахъ выражается въ общемъ пониженіи: 1) суммъ пэановъ четвертыхъ въ первой половинѣ строки ямбическаго диметра; 2) суммъ строкъ съ двумя пэанами четвертыми (— — — — —), 3) суммъ прямоугольниковъ (очень ритмичной фигуры, характеризующей Пушкинскую школу).

Въ этихъ рубрикахъ ритмъ всѣхъ четырехъ поэтовъ падаетъ согласно.

Вотъ суммы чиселъ совпадающихъ ритмическихъ рубрикъ у Полонскаго съ каждымъ изъ трехъ поэтовъ.

СИМВОЛЪМЪ.

Полон- скій.	Майковъ.	Полон- скій.	Ал. Тол- стой.	Полон- скій.	Некра- совъ.
410	400	410	419	96	83
284	299	40	41	43	42
40	36	16	14	40	44
44	52	16	15	11	13
12	10	5	5	53	61
17	13	45	41	1	1
45	48	11	9	18	18
11	9	2	2	45	41
2	2	5	5	5	6
2	2	107	98	107	99
2	1	96	81	11	12
96	77			39	40
4	3			163	162
				$2\frac{1}{2}$	3
				4	5

Мы видимъ тутъ поразительное совпаденіе съ Некрасовымъ; это совпаденіе скорѣй въ достоинствахъ ихъ ритмовъ. Полонскій и Некрасовъ ритмичнѣе Майкова и Ал. Толстого.

Вотъ таблицы совпаденій суммъ у Майкова съ Ал. Толстымъ и Некрасовымъ.

Майковъ.	Ал. Тол- стой.	Майковъ.	Ал. Тол- стой.	Майковъ.	Некра- совъ.
400	419	11	14	77	83
77	81	48	41	36	44
24	13	9	9	0	0
36	41	2	3	7	13
0	0	5	4	48	41
7	7	92	98	5	7
38	42	124	104	92	99
13	14	$3\frac{1}{2}$	4	$3\frac{1}{2}$	3
13	15				
0	0				


Съ Майковымъ Ал. Толстой сближается собственно въ 18 рубрикахъ; но считая строго—только въ 12-ти, какъ и съ Некрасовымъ, считая строго,—въ 5-ти.

Но все-же любопытно, что будучи въ ритмѣ сходны другъ съ другомъ, названные четыре поэта распадаются на двѣ ритмическихких пары: Полонскій и Некрасовъ совпадаютъ или близки другъ къ другу въ 15-ти рубрикахъ; Толстой и Майковъ — въ 18-ти. Полонскій съ Толстымъ уже только въ 11-ти. Майковъ съ Некрасовымъ—только въ 8-ми.

Толстой. Некрасовъ.

81	83
41	44
41	41
9	7
5	6
98	99
0	0
7	13
14	18
4	3

Разсматривая таблицу суммъ ритмическихких фигуръ, мы видимъ, что всѣ числа всѣхъ поэтовъ набраны жирнымъ шрифтомъ: это значитъ—каждый изъ четырехъ поэтовъ связанъ съ каждымъ въ любой рубрикѣ.

Полонскій свободенъ отъ взаимнаго вліянія лишь въ двухъ рубрикахъ: въ суммѣ ускореній второй и третьей стопы, т. е. въ ходѣ „“, да въ суммѣ фигуръ, представляющих сложение квадрата съ прямоугольникомъ; въ первомъ случаѣ оны совпадаютъ съ Жуковскимъ, во второмъ съ Бенедиктовымъ.

Майковъ независимъ отъ названныхъ поэтовъ въ употребленіи большой корзинны (приближаясь къ Батюшкову), параллелограмма (приближаясь къ Баратынскому), квадрата (приближаясь къ Жуковскому) и суммы фигуръ 1-2-3 (приближаясь къ Баратынскому). Толстой независимъ отъ

современниковъ въ ходѣ „— — — — —“ (приближаясь къ Лермонтову и Баратынскому), въ малыхъ острыхъ углахъ (Бенедиктовъ), въ отсутствіи крышъ и въ малой суммѣ фигуръ, построенныхъ на ускореніи всѣхъ трехъ стопъ (тутъ у него абсолютный минимумъ). Некрасовъ независимъ въ ритмѣ отъ Толстого, Майкова, Полонскаго въ ходѣ „— — — — —“ (приближаясь къ Пушкину), въ суммѣ ритмическихъ мелодій болѣе или менѣе длинныхъ (совпадая съ Фетомъ и Пушкинымъ), да въ количествѣ опрокинутыхъ крышъ (приближаясь къ Лермонтову и совпадая съ Тютчевымъ).

IV.

Совершенно отдѣльную грушу составляютъ Феть и Мей. На капризномъ и богатомъ ямбическомъ диметрѣ Фета нѣтъ и слѣда эпигонства Бенедиктова (сходственность лишь въ двухъ незначительныхъ рубрикахъ), нѣтъ и слѣда пониженія ритмической мощи, какъ у только что разобранныхъ поэтовъ. Мей и Феть одинаково отталкиваются отъ вліянія Бенедиктова (совпаденіе въ 2-хъ рубрикахъ), противопоставаясь Майкову и Ал. Толстому; у того и другого сравнительно мало выражень Жуковский (3, 5); этимъ оба отдѣлены отъ Полонскаго.

Вотъ ихъ таблица:

	Феть.	Мей.	Пушкинъ.	Ланковъ.	Баратын-скій.	Тютчевъ.	Лермон-товъ.
Сумма всѣхъ ускореній. . .	509	492	486	527	493	519	
Ускоренія перв. стопы . . .	139	123		126		115	
Ускоренія второй „ . . .	34	17	33	13			
Ускоренія третьей „ . . .	330	352			325		321
Ускоренія 1—3.	62	65	60		62		58
Ускоренія 2—3.	0	2		2		2	0
Точки	41	29	42		28		
Сумма мел. 6—10	18	16			17		
Сумма мелодій болѣе шести	22	27	23	29	22	31	

	Фетг.	Мей.	Пушкинъ.	Лозковъ.	Тургеневъ.	Тютчевъ.	Лермонтовъ.
Верх. сим.	19	12		13			
Гор. сим.	86	84	76	61		55	
Малый остр. уголь	15	7				17	
Малая корзина	0			0	0		
Сумма фигуръ 2-(3, 1)	17		19				
Большой остр. уголь	35	40					
Большая корзина	10	9				6	
Квадратъ	9	8	8	9			10
Прямоугольники	73	77	80	93	76	76	
„ сл. основаніемъ	19	18	17	17		14	
„ сл. вершиной	2	2					
Параллелограмъ	4	8		11		5	
Квадратъ+диаг.	10	10	10	9	9	10	7
Сумма фиг. 1-3.	150	198	172	214		200	144
Крыша	2	1		2			
Опр. крыша	6	3				5	
Сумма крышъ	8	4	7	3			
Босой уголь	16	10	14			16	
Сумма фиг. 1-2-3.	66	32		27			58
Сумма всѣхъ фигуръ	233	247	234	247	242		232
Отношеніе суммъ фигуръ къ суммамъ ускореній	2	2	2		2		2

Жирнымъ шрифтомъ подчеркнуты числа, совпадающія у Фета и Мей. Фетъ совпадаетъ съ Меемъ въ 12 суммахъ ритмическихъ модуляцій (сходственныхъ).

Вотъ таблицы совпаденій Фета и Мей съ поэтами.

Фетг.	Пуш-кинъ.	Мей.	Фетг.	Лоз-ковъ.	Мей.	Фетг.	Бара-нск.	Мей.
509	492	486	509	527	—	—	493	492
62	60	65	139	126	123	330	325	—
41	42	—	—	13	17	62	62	65
22	23	—	—	2	2	—	23	29
46	76	84	—	29	27	18	17	16
9	8	8	—	13	12	22	22	—
73	80	77	86	81	84	73	76	77
19	17	18	9	9	8	10	9	10
10	10	10	—	77	93	—	242	247
8	7	—	19	17	18	2	2	2
233	34	—	10	8	10	—	—	—
2	2	2	—	214	193	—	—	—
—	—	—	—	247	247	—	—	—

Фетъ.	Тютчевъ.	Мей.	Фетъ.	Лермонтовъ.	Мей.
509	519	123	330	321	—
—	115	2	62	58	—
—	2	27	—	0	0
—	31	84	10	10	—
86	86	—	10	7	10
15	17	8	150	144	—
9	8	77	66	58	—
73	76	18	233	232	—
19	14	—	2	2	2
4	5	10	—	—	—
10	10	198	—	—	—
—	200	—	—	—	—
6	3	—	—	—	—
16	16	—	—	—	—

Итого Пушкинскій ритмъ встрѣчается у Фета въ 12 статистическихъ графахъ, у Мей лишь въ 8; Тютчевскій ритмъ встрѣчается у Фета въ 10 графахъ, у Мей въ 9; ритмъ Лермонтова встрѣчается у Фета въ 9 статистическихъ рубрикахъ, у Мей лишь въ двухъ. Въ этихъ чертахъ Фетъ богаче Мей.

Зато Мей рѣзко окрашенъ вліяніемъ Пушкинской школы (Языкова, Баратынскаго), раздѣляя какъ ритмическое богатство, такъ и недостатки Языкова. Съ Языковымъ у Мей совпаденіе въ 12 рубрикахъ (у Фета — въ шести), съ Баратынскимъ Мей совпадаетъ въ 8 рубрикахъ (Фетъ въ семи).

Фетъ ритмически богаче, самостоятельнѣе Мей; оба поэта выгодно отличаются своими ритмами отъ эпохи, вмѣстѣ съ Каролиной Павловой сохраняя ритмическое многообразіе.

V.

Обратимся къ поэтамъ болѣе близкой эпохи. И прежде всего къ тѣмъ, кто непосредственно вліялъ на поэзію модернистовъ. Такими переходными поэтами (частью къ упадку, частью къ возрожденію) я считаю Мережевскаго и Слущевскаго.

Займемся ритмомъ этихъ поэтовъ; безъ нихъ непонятны намъ модернисты съ ихъ особенностями.

Мы можем теперь предсказать, а ргіогі, что названные поэты болѣе всего зависятъ отъ Пушкинскихъ эпитоновъ.

Вотъ ихъ ритмъ.

Случевскій.

Сумма ускореній.
429.
(Жуковский 422, Толстой 419).
Ускоренія первой стопы.
74.
(Толстой 83, Некрасовъ 81, Майковъ 77)
Ускоренія второй стопы.
32.
(Пушкинъ 33, Батюшковъ 33, Полов-
скій 34, Некрасовъ 42).
Ускоренія третьей стопы.
323.
(Батюшковъ 313, Лермонтовъ 321, Ба-
ратынский 326, Фетъ 330, Толстой 323).
Ускоренія первой и треть-
ей стопы.
42.
(Некрасовъ 44, Полонскій 40, Пав-
лова 44, Жуковский 44).
Ускоренія второй и треть-
ей стопы.
3.
(Языковъ 2, Павлова 2, Полонскій 2,
Тютчевъ 2, Жуковский 2).
Точки.
34.
(Толстой 29, Некрасовъ 32, Мей 29,
Фетъ 41, Павлова 36, Державинъ 30,
Лермонтовъ 33).
Сумма ритм. мелодій отъ
6 до 10 строкъ.
10.
(Бенедиктовъ 10, Лермонтовъ 12, Ба-
тюшковъ 10, Ломоносовъ 11, Дмит-
риевъ 9).
Всего мелодій.
11.

Мережковский.

Сумма ускореній.
461.
(Пушкинъ 486, Некрасовъ 450).
Ускоренія первой стопы.
86.
(Некрасовъ 81, Толстой 83, Майковъ
77, Полонскій 96).
Ускоренія второй стопы.
16.
(Языковъ 13, Мей 17, Майковъ 24,
Толстой 13).
Ускоренія третьей стопы.
359.
(Мей 359).
Ускоренія первой и треть-
ей стопы.
55.
(Пушкинъ 60, Лермонтовъ 53, Мей 65).
Ускоренія второй и треть-
ей стопы.
0.
(Толстой 0, Некрасовъ 0, Майковъ 0,
Фетъ 0, Бенедиктовъ 0, Лермонтовъ 0).
Точки.
37.
(Павлова 36, Некрасовъ 32, Фетъ 41,
Лермонтовъ 33).
Сумма ритм. мелодій отъ
6 до 10 строкъ.
16.
(Баратынскій 17, Полонскій 18, Тол-
стой 14, Некрасовъ 17, Мей 16).
Всего мелодій.
20.

- (Майковъ 18, Бартоломъ 11, Дмитръ 12, Кашперъ 12).
Вертикальная симметрия. 8.
- (Толстой 7, Майковъ 7, Половскій 7).
Горизонтальная симмет. 33.
- (Майковъ 38, Кашперъ 37, Дмитриевъ 34, Толстой 42).
Малень острый уголъ. 5.
- (Мей 7, Бенедиктовъ 4, Толстой 3).
Малая корзинка. 1.
- (Половскій 1, Павлова 1, Занковъ 1).
Сумма фигуръ, образованныхъ средней и крайними сторонами. 11.
- (Майковъ 13).
Большой острый уголъ. 16.
- (Половскій 18, Толстой 14).
Большая корзинка. 1.
- (Бартоломъ 1, Дмитриевъ 1, Яковлевова 1).
Бвадратъ. 3.
- (Майковъ 3, Бенедиктовъ 2, Зинковъ 4).
Прямоугольникъ. 41.
- (Непрасовъ 41, Толстой 41, Половскій 45).
Прямоугольникъ, сложенное основаніемъ. 6.
- (Непрасовъ 22, Фетъ 22, Павлова 21).
Вертикальная симметрия. 11.
- (Мей 12, Занковъ 13, Державинъ 13, Непрасовъ 13).
Горизонтальная симмет. 43.
- (Зинковскій 48, Майковъ 39, Толстой 42).
Малень острый уголъ. 6.
- (Бенедиктовъ 4, Мей 7, Толстой 3).
Малая корзинка. 9.
- (Толстой 0, Мей 0, Майковъ 0, Фетъ 0, Бенедиктовъ 0, Бартоломскій 0, Занковъ 0).
Сумма фигуръ, образованныхъ средней и крайними сторонами. 6.
- (Бартоломскій 3, Бенедиктовъ 4).
Большой острый уголъ. 14.
- (Майковъ 11, Толстой 11).
Большая корзинка. 10.
- (Зинковскій 9, Тургеневъ 9, Мей 9, Непрасовъ 7).
Бвадратъ. 6.
- (Толстой 5, Непрасовъ 6, Половскій 5, Павлова 6, Тургеневъ 7).
Прямоугольникъ. 96.
- (Тургеневъ 76, Фетъ 73, Мей 77, Бартоломскій 76, Зинковскій 57).
Прямоугольникъ, сложенное основаніемъ. 16.

(Некрасовъ 7, Павлова 5, Бенедиктовъ 5, Державинъ 5).

Прямоугольники, сложенные вершинами.

1.

(Павлова 1, Бенедиктовъ 1, Полозскій 2, Майковъ 2, Мей 1, Некрасовъ 0).

Квадратъ + прямоугол.

4.

(Толстой 4, Майковъ 5, Павлова 3, Жуковскій 4, Тютчевъ 5).

Параллелограмъ.

2.

(Толстой 2, Полозскій 2).

Сумма фигуръ на первой и третьей столбѣ.

85.

(Павлова 53, Майковъ 92).

Крыша.

2.

(Полозскій 2, Майковъ 2, Феть 2, Языковъ 2).

Опрокинутая крыша.

2.

(Полозскій 2, Пушкинъ 2).

Сумма крышъ.

4.

(Полозскій 4, Мей 4, Дмитриевъ 4, Майковъ 3).

Косой уголъ.

5.

(Батюшковъ 4).

Сумма фигуръ, построенныхъ на трехъ стопахъ.

14.

(Бенедиктовъ 12).

Суммы всѣхъ фигуръ.

110.

(Толстой 104, Майковъ 124).

Отношеніе суммъ фигуръ къ ускореніямъ.

4.

(Пушкинъ 17, Языковъ 17, Баратынскій 14, Тютчевъ 14, Мей 18).

Прямоугольники, сложенные вершинами.

1.

(Бенедиктовъ 1, Павлова 1, Полозскій 2, Майковъ 2, Мей 0, Некрасовъ 0).

Квадратъ + прямоугол.

5.

(Толстой 4, Майковъ 5, Тютчевъ 5, Жуковскій 4).

Параллелограмъ.

2.

(Толстой 2, Полозскій 2).

Сумма фигуръ на первой и третьей столбѣ.

121.

(Жуковскій 136, Некрасовъ 99).

Крыша.

3.

(Полозскій 2, Майковъ 2, Феть 2, Языковъ 2).

Опрокинутая крыша.

2.

(Полозскій 2, Пушкинъ 2).

Сумма крышъ.

5.

(Полозскій 4, Мей 4, Дмитриевъ 4, Некрасовъ 5).

Косой уголъ.

6.

(Языковъ 7, Ломоносовъ 7).

Сумма фигуръ, построенныхъ на трехъ стопахъ.

24.

(Языковъ 27).

Сумма всѣхъ фигуръ.

159.

(Полозскій 163).

Отношеніе суммъ фигуръ къ ускореніямъ.

2 1/2.

Совпадая въ 14 рубрикахъ (не совпадая однако во многихъ рубрикахъ основныхъ), эти поэты все же родственны: они связаны съ предшествующей эпохой, совпадая:

Мережковский съ Меемъ и Некрасовымъ . 12.	Случевскій съ Половскимъ . 13.
„ съ Толстымъ . 10.	„ „ Майковимъ . 11.
„ „ Майковимъ . 10.	„ „ Некрасовъ . 7.
„ „ Половскимъ . 10.	„ „ Павловой . 7.
„ „ Языковымъ . 8.	„ „ Батюшковъ . 6.
„ „ Фетомъ . . . 6.	„ „ Дмитріевъ . 5.
„ „ Тютчевымъ . 5.	„ „ Бенедиктовъ . 5.
„ „ Жуковскимъ . 5.	„ „ Жуковскимъ . 4.
„ „ Баратынъ . 5.	„ „ Меемъ . . . 4.
„ „ Бенедикъ . . 5.	„ „ Лермонтовъ . 3.
„ „ Пушкинымъ . 4.	„ „ Фетомъ . . . 3.
„ „ Павловой . . 4.	„ „ Языковымъ . 3.
„ „ Лермонтовъ . 3.	„ „ Пушкинымъ . 2.
„ „ Державинъ . 1.	„ „ Тютчевымъ . 2.
„ „ Дмитріевъ . 1.	„ „ Ломоносовъ . 2.
„ „ Ломоносовъ . 1.	„ „ Капнистомъ . 2.
„ „ Батюшковъ . 0.	„ „ Баратынскъ . 1.
„ „ Капнистомъ . 0.	„ „ Державинъ . 1.

Вотъ какое многообразіе вліяній усматривается въ ритмѣ этихъ переходныхъ поэтовъ. Что же показываетъ эта таблица? Во всякомъ случаѣ не ритмическое богатство: наиболѣе ритмически сильные поэты представлены бѣдно въ ямбическихъ ритмахъ разбираемыхъ поэтовъ, а эпитоны Пушкинско-Тютчевскаго ритма представлены крайне богато.

Если взять двухъ видныхъ поэтовъ современности—Сологуба и Блока—и привести ихъ статистическія рубрики, то безъ поясненій будетъ понятно, что мы усматриваемъ въ ихъ ритмахъ: вотъ таблица главнѣйшихъ ритмическихъ совпадений этихъ поэтовъ, съ поэтами предшествовавшими.

Сологубъ совпадаетъ:	Блокъ совпадаетъ:
Съ Баратынскимъ 14.	Съ Павловой 13.
„ Фетомъ 11.	„ Лермонтовымъ 12.
„ Лермонтовымъ 9.	„ Тютчевымъ 8.
„ Пушкинымъ 7.	„ Жуковскимъ 6.
„ Тютчевымъ 6.	„ Пушкинымъ 6.
Съ прочими совпадаетъ мало; бо- лѣе всего, однако, съ Некрасовымъ.	„ Некрасовымъ 6.
	„ Половскимъ 4.

Прежде чѣмъ перейти къ нѣкоторымъ современнымъ поэтамъ, я долженъ коснуться одного имени, которое занимаетъ переходную эпоху между поэзіей шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ и современниками. Это имя—Надсонъ. Я на мѣрленно оставилъ его въ сторонѣ, руководствуясь тѣмъ, что искреннія изліянія Надсона, рисующія намъ прекрасную чело-вѣческую душу, еще не поэзія; во всѣхъ отношеніяхъ Надсонъ слабъ. Но вѣдь отвлеченный ритмъ не прямо опредѣляетъ достоинство поэта; богатство отвлеченнаго ритма—одно изъ условій, сумма которыхъ опредѣляетъ поэтическое дарованіе; поэтъ можетъ слѣдовать отвлеченному ритму лучшихъ лириковъ и быть слабымъ во всѣхъ иныхъ отношеніяхъ; и обратно: я знаю прекрасныхъ поэтовъ, стихъ которыхъ изобилуетъ совершенствомъ формы, инструментовки, гармоніи, но ритмъ которыхъ въ нѣкоторыхъ размѣрахъ (например, въ ямбическомъ диметрѣ) слабъ; укажу хотя бы на Брюсова—насколько интересенъ ритмъ его хореевъ, настолько ритмъ ямба не разработанъ. Рассмотримъ же ямбическій диметръ Надсона, этого во всѣхъ другихъ отношеніяхъ слабого поэта.

Вотъ суммы его ритмическихъ фигуръ, соответствующія суммамъ фигуръ, приведенныхъ нами въ таблицахъ.

Сумма ускорен 463	Сумма мелодій	Сум. фиг. (2—3, 1). 12
" первой стопы 59	отъ 6 до 10 стр. 18	Бол. остр. угл. 12
" второй 31	Сумма всѣхъ мелодій	" корзины 1
" третьей 366	отъ 6 и бо- 22	Квадраты 3
" первой и трет. 31	лѣе строкъ 22	Прямоугл. 59
" второй и трет. 0	Вертикал. сим. 8	" сл. осков. 9
Точки 27	Горизонт. сим. 28	" сл. верши- 0
Квадр. + прам. 1	Мал. остр. углы 10	ной 0
Парадиграмъ 4	" корзины 0	Косой уголъ 7
Сумма фигуръ,	Брыши 5	Сум. фиг. постр.
построенныхъ	Опрокинут. кр. 0	на 1—3-ей стоп. 71
на трехъ стоп. 20	Сумма крышъ 5	Отношен. сум.
	" всѣхъ фиг. 103	фиг. въ сум.
		ускореній 4 ² ;

Вотъ таблица Надсона: сопоставляя его таблицу съ таблицами выше разобранныхъ поэтовъ, получаемъ слѣдующую картину совпаденій суммъ ритмическихъ фигуръ его ямба съ суммами фигуръ этихъ поэтовъ по статистическимъ рубрикамъ:

Надсонъ совпадаетъ—

съ Майковымъ	13	разъ	съ Баратынскимъ	4	раза
„ Мережковскимъ	12	„	„ Батюшковымъ	4	„
„ Толстымъ	10	„	„ Пушкинымъ	3	„
„ Случаевскимъ	10	„	„ Лермонтовымъ	2	„
„ Некрасовымъ	9	„	„ Меемъ	2	„
„ Бенедиктовымъ	9	„	„ Языковымъ	1	разъ
„ Павловой	6	„	„ Полонскимъ	1	„
„ Державинымъ	5	„	„ Жуковскимъ	1	„
„ Фетомъ	5	„	„ Тютчевымъ	0	„
„ Богдановичемъ	4	раза			

Эта таблица краснорѣчива. Эпоха ритмическаго богатства Пушкинской школы и Тютчева представлена въ слѣдующихъ совпаденіяхъ рубрикъ 4, 3, 2, 1, 0; то-есть, всего пятнадцать разъ совпадаетъ Надсонъ съ какою бы ни было статистической рубрикой какого бы ни было образцоваго ритмика, начиная съ Пушкина; эпоха же обвѣтвѣнія ритма (Толстой, Майковъ, Бенедиктовъ, Случевскій, Полонскій, Некрасовъ) представлена въ слѣдующихъ суммахъ совпаденій—10, 9, 9, 13, 1, 10, т.-е. 52 раза.

Нечего прибавлять къ этому языку цифръ какія бы ни было личныя объясненія: ритмическая бѣдность и малая оригинальность Надсона чрезвычайны. Къ сожалѣнію, Мережковскій и Случевскій въ ритмѣ своемъ носятъ черты сходства съ Надсономъ (12 и 10 совпаденій).

Ритмическое совпаденіе съ Надсономъ современниковъ—такое:

Брюсовъ	9	Ивановъ	5
Сологубъ	7	Блокъ	1
Городецкій	8	Влад. Соловьевъ	1

Есть другой поэтъ, котораго всецѣло отношу къ группѣ модернистовъ по мотивамъ своей поэзии и который однако стоитъ на рубежѣ двухъ эпохъ: это Владимір Соловьевъ.

Его поэзія — замѣчательна; къ сожалѣнію, онъ оставилъ небольшую книжечку стиховъ, гдѣ даже нѣтъ нужной мнѣ статистической порціи строкъ ямбическаго диметра. Недостающее количество строкъ, какъ и недостающее количество строкъ Батюшкова, я привелъ къ одной единицѣ сравненія. Читатель повѣритъ мнѣ, если, не приводя статистическую таблицу Вл. Соловьева *), я прямо приведу таблицу совпаденія суммъ ритмическихъ фигуръ его ямбическаго диметра съ выше разобранными поэтами.

Ритмическое совпаденіе четырехстопнаго ямба Владиміра Соловьева съ соответствующимъ ямбомъ поэтовъ таково: Соловьевъ совпадаетъ —

съ Лермонтовымъ . . . 10 разъ	съ Павловой 4 раза
- Баратынскимъ . . . 9 "	" Бенедиктовымъ . . . 4 "
- Толстымъ 9 "	" Меємъ 4 "
- Полонскимъ 9 "	" Некрасовымъ 4 "
- Пушкинскимъ 8 "	" Батюшковымъ 3 "
- Жуковскимъ 5 "	" Державиннымъ 1 разъ
- Фетомъ 5 "	" Тютчевымъ 1 "
- Майковымъ 5 "	" Языковымъ 1 "

Совпаденіе общее съ поэтами, богатыми ритмомъ, выражается у Вл. Соловьева въ слѣдующихъ суммахъ: 9, 8, 10, 5, 1, т.-е. 33 раза совпадаетъ Вл. Соловьевъ съ лучшими лириками; эпоха же обѣднѣнія ритма представлена у него — 9, 5, 4, 0, 9, 9, т.-е. тридцать шесть разъ Вл. Соловьевъ совпадаетъ съ ритмически болѣе бѣдными и вовсе бѣдными поэтами. Вычитая это число изъ соответствующаго числа Надсона, имѣемъ:—16; вычитая число Надсона, характерующее его совпаденіе съ лучшими ритмиками, изъ соответствующаго числа Соловьева, имѣемъ:—18. Владиміръ Соловьевъ на шестнадцать совпаденій съ бѣдными ритмиками счастливѣе Надсона и на восемнадцать совпаденій съ богатыми

*) Весь документальный матеріалъ (какъ графическая схема ритма поэтовъ, такъ и статистика) находится въ моихъ матеріалахъ.

ритмикамъ его богаче; складывая обѣ суммы (16 + 18), получимъ 34; это число выражаетъ разстояніе Надсона отъ Вл. Соловьева въ отношеніи отвлеченнаго ритма.

Владиміръ Соловьевъ встрѣчается съ современниками слѣдующимъ образомъ:

съ Блокомъ 6 разъ	съ Сологубомъ 4 раза
„ Брюсовымъ 5 „	„ Городецкимъ 2 „
„ Мережковскимъ . . . 6 „	„ В. Ивановымъ 0

Перехожу къ современникамъ.

VI.

Прежде всего я беру тѣхъ изъ поэтовъ, которые такъ или иначе высказались; таковы: Гипшійусъ, Бальмонтъ, Блокъ, Брюсовъ, Ивановъ, Сологубъ, Сергій Городецкій, Сергій Соловьевъ, Иванъ Бунинъ *).

Къ сожалѣнію, ритма нѣкоторыхъ изъ этихъ поэтовъ привести я не могу; и вотъ почему: ритмъ Ивана Бунина я разсматривалъ немного и случайно: общее впечатлѣніе у меня осталось въ пользу дѣйствительной ритмичности этого поэта. Ритмъ С. Соловьева и З. Гипшійуса (у обоихъ интересные ритмы) я привести не могу: у обоихъ поэтовъ въ напечатанныхъ книгахъ („Собраніе стиховъ“, „Цвѣты и ладанъ“, „Sturifragium“) слишкомъ ничтожна порція ямбическаго диметра, чтобы ее безъ риска можно было приводить математически къ нормѣ (596 строкъ); а отыскивать по журналамъ отдѣльныя стихотворенія мнѣ не приходилось; поэтому откладываю до болѣе удобнаго раза анализъ ихъ ямбическаго диметра. Для Бальмонта же ямбическій диметръ есть наиболѣе не характерный размѣръ; не говоря уже объ анапестахъ и амфи-

*) Лохвицкую и Фофанова я давно не имѣлъ подъ руками и потому ихъ ритмомъ не занимался.

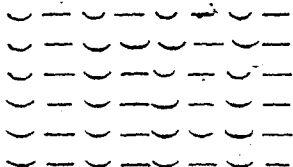
брахіяхъ, даже хорей, даже пятностопный ямбъ характеризуетъ болѣе ритмъ Бальмонта. Далѣе: ритмическую таблицу Городецкаго и Сологуба я привелъ въ началѣ статьи, иллюстрируя мой методъ сравнительно-морфологическаго разсмотрѣнія ритма.

Остаются: Брюсовъ, Ивановъ и Блокъ; вотъ ихъ таблицы:

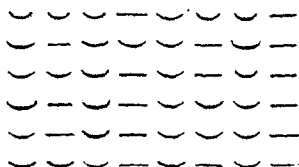
	Брюсовъ.	Ивановъ.	Блокъ.		Брюсовъ.	Ивановъ.	Блокъ.
Сумма ускореній.	407	406	468	Большая корзина.	0	3	4
„ первой стопы . . .	73	51	113	Квадратъ	0	3	4
„ второй „	48	51	78	Прямоугольникъ	44	39	55
„ третьей „	256	274	282	„ сл. основаніемъ	10	5	13
„ первой и третьей	36	55	47	„ „ вершиной	1	1	3
„ второй и „	0	2	4	Параллелеграммъ	2	1	3
Точки	49	69	45	Бвадр. + прямоуг.	0	3	4
Сум. мелодій отъ 6 до 10 строкъ	13	10	16	Сум. фиг. на пер. и третьей стоп.	65	72	124
Сум. мелодій отъ 6 и болѣе строкъ	14	12	17	Крыша	2	6	7
Вертикальн. слм.	5	11	15	Опрокин. крыша	3	4	4
Горизонтальн. „	35	34	65	Сумма крышъ	5	10	11
Мал. остр. уголъ	8	14	17	Косой уголъ	2	6	11
Малая корзина	5	2	5	Сумма фиг. на первой, второй и третьей стопъ	20	36	54
Сум. фиг. крайней + средней стоп.	18	24	42	Сум. всѣхъ фигуръ	106	132	226
Большой острый уголъ	8	12	19	Отношеніе суммы ускореній къ суммѣ фигуръ	4	3	2

Эта таблица чрезвычайно интересна: она говоритъ безъ словъ; въ большинствѣ нашихъ статистическихъ рубрикъ суммы прямо пропорціональны ритму, кромѣ двухъ рубрикъ: рубрики „точекъ“ и отношенія суммъ фигуръ къ ускореніямъ; здѣсь суммы обратно пропорціональны ритму; въ самомъ дѣлѣ: подъ рубрикой „точки“ я разумѣю такія ускоренныя строки, которыя съ обѣихъ сторонъ окружены строками метрическими; приведемъ двѣ системы строкъ:

Система 1.



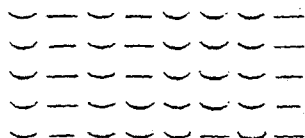
Система 2.



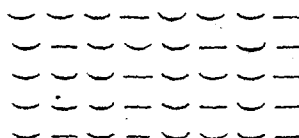
Система 1 дастъ на графическомъ листѣ точки, разделенныя пустотами; система 2 дастъ на графическомъ листѣ точки, соединенныя линиями, то-есть, ритмическую мелодію, выражающуюся либо въ фигурахъ, либо безъ нихъ; понятно, что количество точекъ болѣе въ ритмахъ, бѣдныхъ мелодіями; и обратно.

Подъ рубрикой отношенія суммы ускоренія къ фигурамъ я разумѣю степень игры ускореніями въ ритмическихъ мелодіяхъ; приведемъ двѣ системы строкъ:

Система 1.



Система 2.



Въ первой системѣ ускоренія третьей стопы идутъ на протяженіи трехъ строкъ; ускоренія четвертой и пятой строки образуютъ двѣ ритмическихкія фигуры, называемыхъ мной малыми треугольниками (эта фигуры получаютъ въ графической записи); отношеніе суммъ въ системѣ 1 таково: количество ускореній=6; количество фигуръ=2; отношеніе здѣсь $= \frac{6}{2} = 3$; въ системѣ 2 мы имѣемъ слѣдующія фигуры: 1) крыша (1, 2 строки), 2) крыша (2, 3 строки), 3) два малыхъ острыхъ угла (1, 2, 3 строки), образованныхъ между крыша-

ми, 4) прямоугольниѣ (3, 4 строки), 5) острый уголъ (3, 4, 5); итого мы имѣемъ 6 фигуръ на протяженіи пяти строкъ, то есть, чрезвычайно прихотливую систему ускореній, дающую сложный узоръ въ графическомъ видѣ; сумма же ускореній системы 2 равна 7; отношеніе ее къ суммѣ фигуръ = $\frac{7}{6} = 1\frac{1}{6}$. Теперь понятно, почему въ рубрикѣ суммъ этихъ отношеній величина числа обратно пропорціональна ритму.

Итакъ: въ двухъ рубрикахъ, обратно пропорціональных ритму, суммы у поэтовъ располагаются такъ: суммы точекъ: Ивановъ 69, Брюсовъ 49, Блокъ 45; суммы отношеній: Брюсовъ 4, Ивановъ 3, Блокъ 2 (то есть, у Иванова въ среднемъ три ускоренія строятъ фигуру, у Брюсова—цѣлыхъ четыре, у Блока же только два); въ послѣдней рубрикѣ Блокъ вдвое ритмичнѣе Брюсова. вдвое богаче перебоями ускореній.

Во всѣхъ же прочихъ рубрикахъ суммы прямо пропорціональны ритму; во всѣхъ почти этихъ рубрикахъ Блокъ ритмичнѣе Иванова, Ивановъ же—ритмичнѣе Брюсова. (у Иванова я бралъ „Прозрачность“, у Брюсова—второй томъ „Путей и перепутьй“, у Блока „Земля въ снѣгу“).

Вотъ какъ располагаются названные поэты другъ относительно друга по ритму.

Какъ располагаются они по совпаденію въ рубрикахъ ритма съ лучшими ритмиками въ ямбѣ, считая лучшими ритмиками Державина, Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Фета и Павлову (ибо эти поэты создали въѣхъ въ максимальномъ или минимальномъ пользованіи тѣмъ или инымъ ходомъ, той или иной фигурой, всегда оригинальны и никѣмъ не превзойдены изъ мной разсмотрѣнныхъ русскихъ лириковъ),—расположимъ Брюсова, Блока, Иванова, Сологуба и Городецкого относительно этихъ поэтовъ; Брюсовъ, Ивановъ, Блокъ, Городецкий, Сологубъ совпадаютъ въ слѣдующихъ рубрикахъ съ названными поэтами:

	Брюсовъ.	Ивановъ.	Блокъ	Сологубъ.	Городецкій.	Сумм.
Съ Державиннымъ.	1	4	4	1	1	11
Съ Пушкиннымъ.	2	4	6	6	1	19
Съ Жуковскимъ.	7	7	6	3	3	26
Съ Тютчевымъ.	1	3	8	5	1	18
Съ Лермонтовымъ.	4	3	12	7	1	28
Съ Фетомъ.	3	2	3	11	1	20
Съ Баратынскимъ.	0	0	3	13	2	18
Съ Павловой.	2	11	13	2	3	31
Сумма совпадений:	20	34	53	48	13	

Названные поэты (модернисты) несравненно богаче Надсона въ суммѣ совпадений съ лучшими ритмичками русскаго четырехстопнаго ямба (за исключеніемъ С. Городецкаго). Самымъ богатымъ по суммѣ совпадений является Блокъ; потомъ—Сологубъ; потомъ—Ивановъ; потомъ—Брюсовъ; потомъ—Городецкій. Являются ли богатствомъ или бѣдностью данная сумма совпадений? Я считаю эти суммы богатствомъ, потому что рѣчь идетъ о совпаденіи съ тѣми поэтами, которые создали въ предѣлахъ метра все многообразіе ритмическихъ модуляцій и всю свободу перебивъ. Но можетъ быть русскіе модернисты создали въ ямбическомъ диметрѣ оригинальную игру ускореній? Въ томъ то и дѣло, что нѣтъ; оригинальную комбинацію фигуръ они создали, но только; ни революціи ритма, ни рѣзко выраженной эволюціи я въ нихъ не усматриваю; у Сологуба и Блока ритмъ пробуждается отъ Пушкиноподобной версификаторской гладкости наслѣдія Майкова и Толстого къ подлинному ритмическому дыханію; Ивановъ великолѣпно употребляетъ спондеи, въ ускореніяхъ же онъ не особенно богатъ ритмомъ. Брюсовъ въ лучшихъ строкахъ своего ритма соприкасается съ Жуковскимъ (да съ ранними лицейскими стихами Пушкина; взрослый и ритми-

чески возмужавшій Пушкинъ ему чуждъ); Ивановъ—тоже (но несравненно болѣе) съ Каролиной Павловой; Блокъ является въ ритмѣ ямба своеобразной комбинаціей Павловой съ Лермонтовымъ; четырехстопный ямб Сологуба, есть возобновленіе ритмовъ Лермонтова, Фета и Баратынскаго; лишь Сергій Городецкій стоитъ вдали отъ соприкосновеніе съ лучшими ритмиками въ своемъ ритмически бѣдномъ ямбическомъ диметрѣ.

Характерно, что Лермонтовъ, Жуковский и Каролина Павлова въ ритмѣ своемъ вліяли на четырехстопный ямб пяти современниковъ болѣе, нежели Тютчевъ, Пушкинъ, Фетъ и Баратынский; особенно это слѣдуетъ запомнить относительно Каролины Павловой.

Что касается до употребленія пэановъ, то Сологубъ особенно любитъ слѣдующія строки: „ $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ “ и „ $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ “, то есть, употребленіе пэана четвертаго въ первой половинѣ строки, а также двухъ пэановъ четвертыхъ; Блокъ же часто употребляетъ пэанъ второй „ $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ “, сравнительно рѣдкій у Сологуба; Городецкій неоригиналенъ въ употребленіи пэана четвертаго въ началѣ строки и замѣтно бѣденъ пэаномъ вторымъ; Брюсовъ экономно приличенъ (по вовсе неоригиналенъ) въ пользованіи обоими ходами.

Мы разсмотрѣли ту сторону ритма ямбическаго диметра у группы современныхъ поэтовъ, которой они соприкасаются съ лучшими ритмиками; но у современныхъ поэтовъ есть оборотная сторона медали: это—ихъ связь съ эпитонами ритма. Кто же эти эпитоны?

Лучшіе русскіе ритмики игрой и комбинаціей ускореній ямбическаго диметра заняли всѣ важнѣйшія статистическія позиціи; между максимумомъ пэановъ вторыхъ Державина (139), Тютчева (62), Жуковскаго (52), и минимумомъ Баратынскаго, (4), между максимумомъ пэановъ четвертыхъ въ началѣ строки того же Баратынскаго (164), Фета (139)—располагаются пэаны послѣдующихъ поэтовъ. Тоже и относительно суммъ фигуръ, длинъ мелодій, суммъ всѣхъ ускореній и т. д. Тютчевъ, Фетъ и Павлова, не преодолевая крайнихъ точекъ въ максимумѣ или минимумѣ ускореній, создаютъ оригинальные

статистическія рубрики по группамъ фигуръ; особенно много самостоятельнаго творчества въ переборахъ ритма мы встрѣчаемъ у Тютчева. Созидателей и вѣсть усовершенствователей ритма ямбическаго диметра мы выделяемъ въ особую группу; эта группа: Державинъ, Жуковскій, Пушкинъ, Лермонтовъ, Баратынскій, Тютчевъ, Фетъ и Павлова.

Остальнымъ поэтамъ, слѣдующимъ за названной группой, остается одно изъ двухъ: или слѣдовать за этой группой, повторяя ея ритмическія достоинства, т.-е., соприсаясь съ богатыми рубриками названной группы и удаляясь отъ бѣдныхъ; или же остальнымъ поэтамъ слѣдуетъ расширить предѣлы суммъ; такимъ расширеніемъ предѣловъ было бы, напримѣръ, отсутствіе употребленія пэана второго; или: сумма ускореній первой и третьей стопъ (— — — — —), равная 150 на протяженіи 600 строкъ, или же излюбленное пользованіе той или иной фигурой; напримѣръ: сумма квадратовъ, равная 40 (на протяженіи 600 строкъ). Но анализируя ритмъ ямбическаго диметра у поэтовъ, слѣдующихъ за Пушкинымъ, мы ничего подобнаго не видимъ; остается одинъ критерій для сужденій о ихъ ритмическомъ богатствѣ: сравненіе съ лучшими ритмиками по статистическимъ графамъ. Если, сравнивая, мы видимъ, что встѣдъ за Пушкинымъ (кроме Фета, Мей, Языкова, Тютчева, Павловой, Баратынскаго, Лермонтова) ритмъ четырехстопнаго ямба становится все болѣе среднимъ; статистическія суммы ложатся посрединѣ крайнихъ суммъ лучшихъ ритмиковъ: извнѣ такое оскуднѣніе ритма выражается въ легкости и гладкости; изнутри же тутъ мы имѣемъ дѣло съ энigmatомъ.

Чтобы опредѣлить наиболѣе бѣдныхъ ритмиковъ въ ямбѣ, приведемъ статистическую графу послѣ-пушкинскихъ поэтовъ по степени удаленія отъ ритма лучшихъ лириковъ. Вотъ эта графа:

	Бенедик- товъ.	Полон- скій.	Май- ковъ.	Некрасовъ.	Ал. Тол- стой.
Съ Державиннымъ . .	3	4	2	3	1
„ Пушкинымъ . . .	2	3	2	7	2
„ Жуковскимъ . . .	3	12	9	6	8
„ Тютчевымъ	0	1	0	5	1
„ Фетомъ	3	2	2	4	5
„ Баратынскимъ . . .	4	2	5	6	8
„ Павловой	5	0	0	7	5
„ Лермонтовымъ . . .	3	5	3	5	7
Сумма совпадений . .	23	27	23	44	37
	Мереж- ковскій.	Надсонъ.	Случев- скій.	Вл. Со- ловьевъ.	Сумма.
Съ Державиннымъ . . .	1	5	1	1	21
„ Пушкиннымъ	3	3	2	8	42
„ Жуковскимъ	4	1	5	5	53
„ Тютчевымъ	5	0	1	1	14
„ Фетомъ	7	5	3	5	36
„ Баратынскимъ	5	4	1	9	44
„ Павловой	5	6	8	4	40
„ Лермонтовымъ	2	2	4	10	44
Сумма совпадений . .	32	26	25	43	—

Эта таблица живо характеризуетъ приведенныхъ послѣ-
дующихъ поэтовъ; число, характеризующее сумму совпа-
дений съ лучшими сторонами ритма четырехстопнаго ямба,
прямо пропорціонально ритму поэтовъ. Наиболье ритмичнымъ
оказывается Некрасовъ (благодаря совпадению съ Пушкиннымъ,
Лермонтовымъ, Баратынскимъ и Павловой); его число — 44;
сейчасъ же вслѣдъ за нимъ идетъ Вл. Соловьевъ (благодаря
совпадению съ Пушкиннымъ, Баратынскимъ, Лермонтовымъ);
эти поэты значительно богаче по ритму прочихъ; вслѣдъ за
ними, значительно отступя и бѣдѣя ритмомъ, идетъ группа —
Мережковскій, Ал. Толстой; близко къ нимъ — Полонскій,
Надсонъ, Случевскій; еще далѣе Бенедиктовъ и Майковъ.

Лермонтовъ, Жуковский и Баратынский болѣе вліяли на эту группу поэтовъ, нежели Пушкинъ и Тютчевъ; сумма всѣхъ совпаденій съ первыми—14, со вторыми всего 56.

Сравнивая суммы совпаденій этой группы съ группой модернистовъ, имѣемъ:

Суммы модернистовъ:	Суммы послѣдующихъ поэтовъ.	
53	44	26
48	43	25
34	37	23
20	32	23
13	27	

Модернисты въ отвлеченномъ ритмѣ ямбическаго диметра то превосходятъ послѣ-пушкинскую группу, то сближаются съ ней, то уступаютъ ей.

Къ первой категоріи принадлежатъ Блокъ и Сологубъ, ко второй—Ивановъ, къ третьей—Брюсовъ и Городецкій.

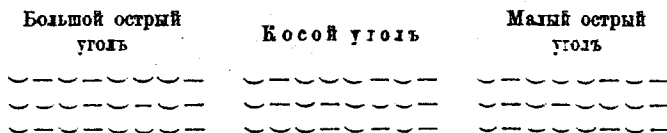
Расположимъ теперь лучшихъ поэтовъ по ритмической близости ихъ другъ относительно друга.

	Державинъ.	Жуковский.	Пушкинъ.	Баратынъ.	Лермон.	Тютчевъ.	Фетъ.	Павловъ.
Державинъ		10	6	4	3	3	1	9
Жуковский	10		10	1	11	7	5	4
Пушкинъ	8	10		12	15	7	13	3
Баратынский	4	1	12		6	10	10	3
Лермонтовъ	3	11	15	12		5	9	5
Тютчевъ	3	7	7	10	5		7	9
Фетъ	1	5	13	10	9	7		2
Павлова	9	4	3	3	6	9	2	
Суммы	38	48	68	52	54	48	45	36

Если принять во вниманіе, что здѣсь одна рубрика не заполнена — рубрика того поэта, который сравнивается съ

остальными, если принять во внимание, что в этой рубрике он сам создает свои нормы сравнений (каждый из взятых поэтов оригинален в ритме), то выраженные суммы не истинны; считая для наглядности оригинальность ритма (отсутствием которого характеризуются прочие поэты) равной 20 совпадением с лучшими лириками и прикладывая эту новую сумму, имеем следующие суммы: 58, 68, 88, 72, 74, 68, 66, 56. Эти, хотя и символические числа, но определяющие вполне оригинальность и богатство ритма, превосходят суммы всех мною приведенных поэтов после Тютчева; для тех суммы равны: 53, 48, 34, 20, 13, 44, 43, 37, 32, 27, 26, 25, 23, 23.

Тютчев наиболее оригинален в своих рубриках; обыкновенно пэань второй в половине ямбической строки обратно пропорционален пэану четвертому; только у очень ритмически развитых поэтов оба хода дают богатую рубрику; до Тютчева (начиная с Багюшкова), общия суммы этих рубрик (пэань второй + четвертый) таковы: 61, 142, 143, 148, 139, 168; у Тютчева эта сумма равна 177; он создает здесь свой оригинальный предел; после него Каролина Павлова переступает этот предел (179); предел Каролины Павловой переступает лишь Ал. Блок (186); суммы всех прочих поэтов значительно падают. Тютчев и Каролина Павлова создают в ритме новую рубрику; кроме того у Тютчева максимум суммы комбинаций следующих фигур:



Сумма углов обоого типа с модуляциями в роде:



— у Тютчева 94 (у Жуковского 82, у Фета 76, у Лермонтова 64, у Пушкина 53); у другихъ поэтовъ эта сумма быстро падаетъ; кроме того Тютчевъ, какъ уже мы замѣтили выше, $1\frac{1}{2}$ полуудареніемъ строить фигуру, превосходить суммой всѣхъ фигуръ и т. д. Онъ самый оригинальный и по рубрикамъ, и по ритму; выдѣлимъ же его особо.

Вслѣдъ за нимъ слѣдуетъ выдѣлить Пушкина, который менѣе индивидуаленъ по ритму, представляя органическій синтезъ лучшихъ сторонъ ритма четырехстопнаго ямба; въ Пушкинѣ перекрещиваются всѣ лучшіе лирики (за исключеніемъ Павловой, которая создаетъ оригинальную комбинацію изъ ритмовъ Державина и Тютчева); ритмъ Пушкина уже живетъ въ Державинѣ (восемь совпадений), въ Жуковскомъ (десять совпадений), въ Баратынскомъ (двѣнадцать совпадений), въ Лермонтовѣ (пятнадцать совпадений), въ Тютчевѣ (семь совпадений—менѣе, потому что Тютчевъ силенъ не пушкинскимъ ритмомъ, а своимъ собственнымъ), въ Фетѣ (десять совпадений).

Интересно поэтому прослѣдить поэтовъ меньшаго ритмическаго напряженія по отношенію приближенія и удаленія отъ Пушкина и Тютчева.

Эти поэты совпадаютъ въ слѣдующихъ рубрикахъ:

съ Пушкинымъ:		съ Тютчевымъ:	
Вл. Соловьевъ . . .	8 разъ	Мей	9 разъ.
Некрасовъ	7 "	Некрасовъ	5 "
Мей	6 "	Мережковскій . . .	5 "
Полонскій	3 раза	Толстой	1 "
Мережковскій . . .	3 "	Вл. Соловьевъ . . .	1 "
Надсонъ	3 "	Случевскій	1 "
Майковъ	3 "	Полонскій	1 "
Случевскій	2 "	Майковъ	0 "
Ал. Толстой	2 "	Надсонъ	0 "
Бенедиктовъ	2 "	Бенедиктовъ	0 "

Минимально совпадая съ обоими лучшими ритмиками, Ал. Толстой (2, 1), Бенедиктовъ (2, 0);

Майковъ (3, 0), Надсонъ (3, 0), Случевскій (2, 1) являются, по нашему мнѣнію, наиболѣе аритмичными въ своемъ ямбическомъ диметрѣ.

Сравнимъ же теперь поэтовъ по степени приближенію къ этимъ въ высшей степени аритмичнымъ поэтамъ:

	Бене- дикт.	А. Тол- стой.	Май- ковъ.	Надсонъ.	Случевскій.
Бенедиктовъ.	"	10	9	9	6 или 7
А. Толстой.	10	"	12	13 или 12	12
Майковъ.	9	12 или 13	"	9	8
Надсонъ.	9	10	13	"	10
Случевскій.	6 или 7	12	8	10	"
Полонскій.	6	11	12	1	11
Некрасовъ.	3	10	5	9	6
Мережковск.	7	8	5	12	5
В. Соловьевъ.	4	4	5	1	1 или 0
Сологубъ.	2	6	4	7	3
Брюсовъ.	9	9	9	9	отъ 12 до 15
Блокъ.	2	1	0	1	" 2 - 4
Ивановъ.	3	3	6	5	" 10 - 14
Городецкій.	12	14	11	8	" 6 - 8
Суммы совпаденій.	81	108	95	93	97

Эти суммы погрязаютъ: ритмъ Ал. Толстого встрѣчается у вышеприведенной группы поэтовъ всего въ 108 рубрикахъ; Майковъ—въ 95, Надсонъ—97, Бенедиктовъ—въ 81, Случевскій—въ 97!

Расположимъ эту таблицу иначе, чтобы опредѣлить, въ комъ изъ поэтовъ повторяется наиболѣе слабый ритмъ ямбическаго диметра; тогда мы будемъ въ состояніи рѣшить, какая группа поэтовъ аритмичнѣе: модернисты или группа поэтовъ предшестующаго періода.

	Сологубъ.	Брюсовъ.	Блокъ.	Влч. Ивановъ.	Городецкій.
Бенедиктовъ	2	8	2	3	12
Толстой	6	9	1	3	14
Майковъ	4	9	0	6	11
Надсонъ	7	9	1	5	8
Случевскій	3	13 (среднее).	3 (среднее).	12 (среднее).	7 (среднее).
	21	48	8	31	52

Вспомнимъ, что суммы совпаденій названныхъ поэтовъ съ лучшими ритмиками ямбическаго диметра были таковы: 20 (Брюсовъ), 34 (Ивановъ), 53 (Блокъ), 48 (Сологубъ), 13 (Городецкій); эти суммы характеризовали лучшія стороны ритма ихъ ямба, но хорошія стороны ритма ослабляются дурными (аритмичностью), т. е. совпаденіемъ съ ритмически бѣдными поэтами; суммы совпаденій съ ритмически бѣдными поэтами таковы: 48 (Брюсовъ), 31 (Ивановъ), 7 (Блокъ), 21 (Сологубъ), 52 (Городецкій); эти суммы прямо пропорціональны бѣдности ритма; вычитая вторыя суммы изъ первыхъ для опредѣленія доминирующаго вліянія богатаго ритма надъ бѣднымъ, получаемъ:

Для Брюсова: $20 - 48 = -28$ (т. е. отрицательная величина).

Для Иванова: $34 - 31 = +3$ (положительная величина).

Для Блока: $53 - 7 = -44$ (это число показываетъ ритмическое богатство Блока).

Для Сологуба: $48 - 21 = +27$ (уступая въ богатствѣ Блоку, Сологубъ все же богатъ ритмомъ).

Для Городецкаго: $13 - 52 = -39$.

Или, считая въ положительныхъ единицахъ, имѣемъ:

Для Блока 95.	Для Брюсова 17.
„ Сологуба 72.	„ Городецкаго 1.
„ Иванова 48.	

Нечего прибавлять, что величина числа указывает на присутствие развитого ритма; величина расстояний поэтов друг от друга сильно преувеличена для наглядности; отвлеченный ритмъ здѣсь мы какъ бы рассматриваемъ въ микро-скопъ. На самомъ дѣлѣ слѣдуетъ показанныя суммы дѣлить другъ на друга. Раздѣлимъ же эти суммы.

$$\begin{array}{r} \text{Для Брюсова:} \dots \frac{20}{48} \quad \text{Для Городецкого} \dots \frac{13}{58} \\ \text{„ Иванова} \dots \frac{34}{31} \quad \text{„ Сологуба} \dots \frac{48}{21} \\ \text{Для Блока:} \dots \frac{57}{7} \end{array}$$

Или въ десятичныхъ доляхъ:

Для Брюсова . . . 0,4, т.-е. $\frac{2}{5}$ или для круглаго счета $\frac{1}{2}$	
„ Ивановъ . . . 1,1.	= „ „ „ 1
„ Городецкого 0,2.	= „ „ „ $\frac{1}{5}$
„ Сологуба . . 2,3.	= „ „ „ 2
„ Блока 8,1.	= „ „ „ 8

Эти шифры символизируютъ ритмъ модернистовъ: размахъ этого ритма отъ бѣдности къ богатству крайне выраженъ.

На основаніи тѣхъ же сужденій составляемъ таблицу для поэтовъ предшествующей эпохи.

	Полон-скій.	Некра-совъ.	Мереж-ковскій.	Вл. Со-ловьевъ.
Бенедиктовъ	6	3	7	4
Толстой	11	10	8	4
Майковъ	12	5	5	5
Надсонъ	1	9	12	1
Случевскій	11	6	5	1
Суммы	41	33	37	15

Суммы совпадений съ плохими ритмиками въ четырехстопномъ ямбѣ таковы: 41 (для Полонскаго), 33 (для Некрасова), 37 (для Мережковскаго), 15 (для Вл. Соловьева).

Заемствуемъ изъ вышепрilоженной таблицы суммы совпадений съ хорошими ритмиками у четырехъ разсматриваемыхъ поэтовъ: эти суммы: 27 (для Полонскаго), 44 (для Некрасова), 32 (для Мережковскаго), 43 (для Вл. Соловьева).

На основаніи предыдущихъ разсужденій мы пишемъ:

$$\begin{aligned} \text{Для Полонскаго: } & 27 - 41 = -14. \\ \text{„ Некрасова: } & 44 - 33 = +11. \\ \text{„ Мережковскаго: } & 32 - 37 = -5. \\ \text{„ Вл. Соловьева: } & 43 - 15 = +28. \end{aligned}$$

Или, считая въ положительныхъ единицахъ (и принимая за мнѣшмумъ ритмическаго богатства ритмъ Городецкаго), имѣемъ:

$$\begin{aligned} \text{Для Соловьева} & 73. \\ \text{„ Некрасова} & 56. \\ \text{„ Мережковскаго} & 40. \\ \text{„ Полонскаго} & 31. \end{aligned}$$

Эти суммы — превеличены для наглядности. На самомъ дѣлѣ слѣдуетъ дѣлить положительныя суммы на отрицательныя.

Имѣемъ:

$$\begin{array}{rcl} \text{Для Соловьева . . .} & \frac{43}{15} & \text{Для Мережковскаго} \frac{32}{37} \\ \text{„ Некрасова . . .} & \frac{44}{33} & \text{„ Полонскаго} \frac{27}{41} \end{array}$$

Или въ десятичныхъ доляхъ:

$$\begin{aligned} \text{Для Соловьева} & -2,9, \text{ то-есть, } 3. \\ \text{Для Некрасова} & -1,3 \text{ или приближенно, } -1\frac{1}{2}. \\ \text{Для Мережковскаго} & -0,89, \text{ или } 1. \\ \text{Для Полонскаго} & -0,7, \text{ или } \frac{3}{4}. \end{aligned}$$

Сопоставляя эти числовые символы съ числовыми символами модернистовъ и считая $\frac{1}{4}$ за единицу счета; далѣе, принимая во вниманіе, что Тютчевъ и Пушкинъ суть наиболѣе ритмическіе поэты, а слѣдующая группа ритмичнѣе Блока; наконецъ, принимая во вниманіе, что минимумъ ритма принадлежитъ Бенедиктову, Надсону, Майкову, Толстому и Случевскому, — мы имѣемъ слѣдующую классификацію поэтовъ, по степени ихъ ритма:

- 1) Пушкинъ и Тютчевъ.
- 2) Лермонтовъ, Державинъ, Жуковскій, Баратынскій, Фетъ, Каролина Павлова.
- 3) Блокъ (его числовой показатель 24), Вл. Соловьевъ (его показатель 12).
- 4) Сологубъ (8), Некрасовъ (6), Мережковскій (4), Лонский (3), Вячеславъ Ивановъ (4).
- 5) Брюсовъ (2), Городецкій (1).
- 6) Бенедиктовъ, Ал. Толстой, Надсонъ, Толстой и Случевскій.

Въ статьѣ „Литрика и экспериментъ“ я дѣлилъ поэтовъ на четыре ритмическихъ категорій, руководствуясь лишь рубрикой отношеній суммъ ускореній къ суммамъ фигуръ; предлагаемая классификація поэтовъ можетъ считаться болѣе объективной; она принимаетъ во вниманіе многообразіе проявленій ритма четырехстопнаго ямба.

Въ эту классификацію не вошли поэты XVIII столѣтія, кромѣ Державина; но анализъ ихъ ритмовъ увеличилъ бы вдвое предлагаемую статью. Сюда же не вошли Батюшковъ, Языковъ и Мей, по соображеніямъ большой сложности: изложеніе этихъ соображеній опять-таки матеріалъ для цѣлой статьи; скажу только: Языковъ ритмически богатъ, но слишкомъ утрируя Пушкина и слѣдуя лишь за Баратынскимъ въ направленіи преодоленія Пушкина, находится для меня подъ сомнѣніемъ; Мей же во всѣхъ главныхъ фигурахъ ритма слѣдуетъ Языкову.

Въ предлагаемую схему не входитъ еще рядъ поэтовъ, напримѣръ: Веневитиновъ, Дельвигъ, кн. Вяземскій, Щербина,

Плещеевъ, Огаревъ, Апухтинъ, гр. Голенищевъ-Кутузовъ и другіе. Эти поэты оставлены мной въ сторонѣ частью потому, что я не имѣлъ еще времени ими заняться, частью потому, что ритмъ ихъ заранѣе предопредѣленъ для меня разсмотрѣніемъ статистическаго листа; этотъ листъ, какъ шахматная доска; всякая возможность какой-либо оригинальной ритмической революціи въ отсутствующихъ поэтахъ требуетъ такого крайняго напряженія любой статистической графы, что этотъ статистическій скачекъ былъ бы прямо отмѣченъ слухомъ; между тѣмъ, читая Плещеева, Огарева, Козлова и др., мы не замѣчаемъ ничего особеннаго, что могло бы ихъ ритмически выдѣлать. Такъ, для Плещеева я предсказываю вліяніе эпохи послѣ-пушкинскаго эпитонства, то-есть, сумму всѣхъ ускореній, не превышающую 470 (на 596 строкахъ; и не падающую ниже 300; а въ этихъ предѣлахъ уже всѣ статистическія мѣста заняты; и такъ далѣе. Словомъ: отсутствующіе поэты не слишкомъ бы измѣнили предлагаемую градацию.

Можетъ быть, мой методъ сравненія ритмической морфологіи ямба ложень? Но основанія моего метода—объективны: 1) ритмъ есть отношеніе правильнаго чередованія ускореній и замедленій къ неправильному, то-есть, ритмъ есть норма свободы въ предѣлахъ версификаціи; 2) сумма замедленій противъ метра (спондей) такъ относится къ суммѣ ускореній, какъ „1“ къ „10“. то-есть, упуская замедленія, я въ сущности отвлекаюсь отъ подлиннаго ритма крайне мало; 3) богатство ритма прямо пропорціонально богатству комбинацій ускореній, ихъ суммѣ и т. д. Вотъ простѣйшія основанія моего метода; всѣ прочіе выводы лишь вытекаютъ изъ нихъ; наконецъ, мнѣ могутъ возразить на то, что въ многообразной статистикѣ я надѣлалъ ошибокъ; допускаю, что статистическія ошибки неизбежны; во всякой статистикѣ онѣ встрѣчаются; допустимъ, что у меня 0% , этихъ ошибокъ великъ; но многообразіе моихъ статистическихъ рубрикъ (у меня ихъ 85; я привелъ въ данной статьѣ *) лишь нѣкоторыя изъ нихъ) не можетъ не понизить этотъ $\%$ ошибками въ противоположномъ направленіи; всѣ же основныя тезисы, высказываемые

*) Тѣ, которыя по опыту, считаю важнѣйшими.

мною, вѣрны; наконецъ, я предлагаю любому скептику меня провѣрить; мой методъ такъ простъ, что съ нимъ справится всякій; немного усидчивости, да любовь къ поэзии—вотъ все, что требуется для экспериментатора.

Въ заключеніе скажу, что выводы мои относительно ритмичности или аритмичности поэтовъ не касаются достоинства ихъ поэзій; достоинство поэтическаго произведенія—въ суммѣ ритма, инструментовкѣ, формахъ изобразительности, архитектурнѣхъ стиля, въ гнѣхъ образовъ, въ словарѣ и т. д. Кромѣ того: каждый поэтъ имѣетъ свой излюбленный размѣръ, въ которомъ сказывается его ритмическое богатство; но у насъ нѣтъ трудовъ, касающихся разработки поднимаемыхъ мною вопросовъ; мнѣ приходилось работать надъ ними одному; неудивительно, что я сосредоточилъ главнымъ образомъ въ собираніи матеріала для сужденія о ритмахъ всего одного размѣра (четырёхстопнаго ямба); поступи я иначе, я растерялся бы въ многообразіи данныхъ, въ трудности сложить эти данныя въ стройное цѣлое. Въ виду всего сказаннаго я безъ страха высказываюсь передъ современными мнѣ поэтами: хвалю ихъ ямбическій диметръ или порицаю его; я знаю, что мои похвалы или порицанія вовсе не задѣваютъ всего ихъ поэтическаго творчества, но касаются лишь одной стороны: такъ напримѣръ: высоко чтя поэзію Брюсова, менѣе, быть можетъ, цѣня поэтическій даръ Сологуба, я тѣмъ не менѣе указываю на ритмическую бѣдность ямбовъ Брюсова и, наоборотъ, отмѣчаю Сологуба, какъ ритмика.

Предлагаемая статья не есть субъективная оцѣнка, но безпристрастное описаніе структуры четырёхстопнаго ямба.

„НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНѢ“... А. С. ПУШКИНА.

(Опытъ описанія).

I) Подъ метромъ стихотворенія мы разумѣемъ соединеніе стопы, строкъ и строфы между собою.

а) Мы должны опредѣлить метрическую форму и количество строкъ; такъ опредѣлится взаимоотношеніе строкъ: стихотвореніе будетъ ямбическимъ, дактилическимъ и т. д.; далѣе это будетъ диметръ, триметръ, тетраметръ, пентаметръ и т. д.; или же это будетъ комбинаціей метровъ.

б) Опредѣляя группировку строкъ по строфамъ и анализируя структуру строфы по строгамъ и приемамъ, мы опредѣлимъ стихотвореніе, какъ сонетъ, терцинь, рондо и т. д.

II) Подъ ритмомъ стихотворенія мы разумѣемъ симметрію въ отступленіи отъ метра, т. е. нѣкоторое сложное единообразіе отступленій.

а) Для этого мы должны опредѣлить дѣйствительную метрическую сущность каждой стопы; такъ опредѣлится большая или меньшая свобода въ чередованіи удареній, не нарушающаго для уха метрическаго единообразія, но придающаго большую свободу; эта свобода выразится въ измѣненіи темпа отдѣльныхъ стопъ: то *allegro*, то *andante*, по отношенію къ среднему ритмическому единству.

б) Опредѣляя разстановку знаковъ препинанія и цезуръ по отношенію къ метру и сопоставляя ее съ ритмическимъ характеромъ строкъ, мы перейдемъ отъ отвлеченнаго ритма къ ритму дѣйствительному.

с) Опредѣляя симметрію словъ по слогамъ, по количеству согласныхъ, входящихъ въ нихъ, мы всецѣло опредѣляемъ

ритмическую схему данного стихотворения; такая схема есть эмпирическая схема¹⁾.

III) Подъ словесной инструментовкой мы разумѣемъ сложное единство матеріала словъ, отънесенныхъ тѣмъ или инымъ голосовымъ тембромъ.

а) Прежде всего зачество знаковъ препинаній, индивидуальное употребленіе ихъ помимо ритмическихъ нюансовъ внести голосовой нюансъ, определяемый логикою разстановки знаковъ²⁾.

б) Матеріаль слѣзъ опредѣляется описаніемъ звуковой особенности каждаго слова. способомъ расположенія звучностей, отношеніемъ гласныхъ и согласныхъ другъ къ другу; касаясь гласныхъ, мы разумѣемъ явные и смягченные ассонансы (аа, ая, звуковыя прогрессіи (ааа), де-грессіи (ааа), контрасты (ау), простые и сложные симметрии въ отдѣльныхъ строкахъ и въ соединеніи ихъ; касаясь согласныхъ, мы разумѣемъ явную аллитерацію, то несмягченную (когда слова начинаются съ „б“, или два смежныхъ слова начинаются оное съ „б“, другое съ „в“: „берегъ вѣчнаго веселья“, то внутреннюю (аллитерируютъ середины словъ), то единообразіе въ группахъ согласныхъ (зубныя, плавныя), то переходъ одной группы въ смежную (зубныхъ въ свистящихъ), симметрии группъ и т. д.

с) Наконецъ, мы изучаемъ отношеніе рнѣмъ, внутреннія рнѣмы; ихъ отношеніе къ пезурамъ и пр.

Такъ опредѣляемъ мы словесную инструментовку.

Опредѣливъ метръ, ритмъ и словесную инструментовку, мы должны попытаться опредѣлить, существуетъ ли какое-либо соотношеніе между этими группами. Эти три группы, образуя звуковую мелодію и гармонію лирическаго произведенія, образуютъ и его внѣшнюю форму. Мы видимъ, что внѣшняя форма въ свою очередь образуетъ три концентрическихъ круга: метръ, ритмъ, гармонія; тоны гласныхъ образуютъ какъ бы переходъ отъ первыхъ двухъ формъ къ третьей. Количество согласныхъ и ихъ характеръ въ строкѣ имѣетъ нѣкоторое влияние на ритмъ строки, и потому-то между ритмомъ матеріальныхъ словъ и словесной инструмен-

товкой бываетъ нѣкоторое взаимоотношеніе; богатая и многообразная аллитерація часто тяжелятъ стихъ, особенно въ поэзіи модернистовъ; не аналогичное ли явленіе встрѣчаетъ насъ въ современной музыкѣ (Штраусъ)?

IV) Архитектоническія формы рѣчи, т.-е. имѣющія цѣлюю расположеніе словъ во временной послѣдовательности, составляютъ незамѣтный переходъ отъ виѣшней формы къ формѣ внутренней.

а) Описать метръ, ритмъ и инструментовку стихотворенія, я долженъ описать эти архитектурическія формы: параллелизмы, лѣстницы, нарашеніе и т. д.

б) Я долженъ рассмотреть ихъ въ цѣломъ періодѣ.

с) Архитектоническія формы, съ одной стороны, имѣютъ непосредственное отношеніе къ виѣшней формѣ; повтореніе словъ, симметрия ихъ имѣетъ непосредственное отношеніе къ ритму и словесной инструментовкѣ; такъ, напримѣръ, въ нарашеніи: „Сердце бѣднее—сердце бѣдное молодецкое“,—я ввожу повтореніемъ двухъ словъ сходныя гласныя и согласныя, то-есть прямо вліяю на инструментовку стиха; повторяя два раза послѣдовательность двухсложнаго съ трехсложнымъ, я повторяю ту же ритмическую фигуру дважды; съ другой стороны, архитектурическія формы рѣчи имѣютъ прямое отношеніе къ описательнымъ, распредѣляя эти послѣднія во временной послѣдовательности, а иногда и прямо переходя въ нихъ, напримѣръ, въ эллипсисъ, гдѣ ради большой сжатости совершается скачекъ отъ образа къ образу: „Златорогій мѣсяць—и серебрятся поля“ (вмѣсто: всталъ златорогій мѣсяць и отъ того серебрятся поля).

д) Опять-таки архитектурическія формы рѣчи должны мы привести въ связъ съ формами метра, ритма и инструментовки.

V) Описательныя формы рѣчи, т.-е. такія, которыя даютъ форму самимъ элементамъ творческаго процесса, входятъ въ составъ такъ называемой внутренней формы.

а) Я долженъ изучить эпитеты, метафоры, метониміи и т. д. въ данномъ мѣстѣ стихотворенія, опредѣлить соотношеніе между ними.

в) Я долженъ опредѣлить соотношеніе между средствами изобразительности и такъ называемымъ содержаніемъ: содержаніе опять-таки явится сложной формой многообразныхъ дѣятельностей, входящихъ въ творчество.

с) Я долженъ опредѣлить соотношеніе описательныхъ формъ, какъ элементъ внутренней формы, къ формамъ архитектурнымъ, къ инструментовкѣ, къ ритму и метру.

Эти пять зонъ образуютъ въ цѣломъ такъ называемую „форму“ лирическаго стихотворенія.

Лирическое стихотвореніе, взятое со стороны формы, является собою замкнутое и сложное, какъ міръ, цѣлое.

Систематическое описаніе стихотвореній различныхъ поэтовъ даетъ намъ богатый матеріалъ для индивидуальной характеристики стиля поэтовъ и взаимнаго соотношенія стилей.

Должны быть составлены таблицы: 1) метрическихъ формъ различныхъ поэтовъ, 2) ритмической ихъ индивидуальности, 3) рифмъ, ассонансовъ, аллитерацій и пр., 4) знаковъ препинаній, 5) архитектурныхъ формъ, 6) формъ описательныхъ.

Кромѣ того мы должны имѣть индивидуальные словари поэтовъ.

Только тогда мы можемъ сказать, что форма поэтовъ отчасти описана; только тогда можемъ мы правильно установить экспериментъ; только тогда наука о лирической поэзии станетъ на твердую почву.

Слѣдуетъ помнить, что съ этой стадіи такая наука только начнется; продолженіе же ея отъ насъ ускользаетъ въ бездну обобщеній и, какъ знать, неожиданныхъ.

Разберемъ для примѣра согласно приведенному плану стихотвореніе Пушкина:

Не пой, красавица, при мяѣ
Ты вѣснѣ Грузія печальной:
Напоминаютъ мяѣ оны
Другую жизнь и берегъ дальній.
Уви, напоминаютъ мяѣ
Твои жестокіе напѣвы
И степь, и ночь, и при лугѣ
Черты далекой, бѣдной дѣвы!..

И призракъ милый, роковой.
Тебя увидѣвъ, забываю:
Но ты поешь—и предо мной
Его я вновь воображаю.
Не пой, красавица, при мяѣ
Ты вѣснѣ Грузія печальной:
Напоминаютъ мяѣ оны
Другую жизнь и берегъ дальній.

Прежде всего мы должны опредѣлить метръ приведеннаго стихотворенія: мы имѣемъ равностоппный диметръ; въ данномъ случаѣ четырехстойный ямбъ, состоящій изъ шестнадцати строкъ, образующихъ четыре строфы съ чередующимися римами по схемѣ (abab); мужская рима открываетъ стихотвореніе, за ней слѣдуетъ женская, и такъ далѣе; комбинація метровъ отсутствуетъ.

Опредѣляя группировку строкъ по строфамъ, мы видимъ, что каждая строфа состоитъ изъ четырехъ строкъ; далѣе: каждая строфа опредѣленно оканчивается точкой; каждая строфа заключаетъ въ себѣ опредѣленный образъ и мысль; заключаемъ отсюда, что приведенное стихотвореніе имѣетъ форму станса.

Для опредѣленія такъ называемаго ритма выразимъ подлинную метрическую сущность каждой строфы.

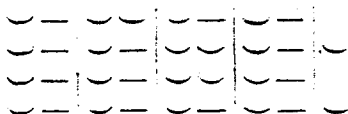
Имѣемъ:

Первая строфа:



Въ первой строфѣ мы имѣемъ слѣдующія отступленія отъ четырехстойнаго ямба: въ первой строкѣ третья стопа даетъ пиррихій, вслѣдствіи чего эта строка есть комбинація ямба съ пэаномъ четвертымъ во второй половинѣ строки; вторая строка открывается со спондея на первой стопѣ; далѣе въ третьей стопѣ имѣемъ пиррихій; вторая строка есть комбинація эпитрита третьяго (— — — —) съ пэаномъ четвертымъ (— — — —); на основаніи тѣхъ же сужденій третья строка въ первой своей половинѣ есть пэанъ четвертой; четвертая строка есть правильный ямбъ; первая строфа ни въ одной строкѣ не повторяется.

Вторая строфа:



Первая строка носить пиррихий на второй стопѣ, т. е. въ первой своей половинѣ она есть пэанъ второй; вторая и третья строка во второй половинѣ суть пэаны четвертые; четвертая строка — правильный ямба.

Третья строфа:



Въ третьей строфѣ первая строка есть комбинація эпитрита третьяго съ пэаномъ четвертымъ; вторая и третья строки симметричны въ отступленія съ соответствующими строками второй строки (пэаны четвертые); четвертая строка есть комбинація эпитрита перваго и пэана четвертаго.

Четвертая строфа, являясь повтореніемъ первой, въ ритмическихъ отступленіяхъ отъ ямба симметрична съ ней.

Итого изъ 64 полныхъ стопъ стихотворенія лишь 46 стопъ суть подлинно ямбическія стопы; 18 стопъ нарушаютъ правильность ямба, то замедляя, то ускоряя его. Если же считать строки по полустипіямъ, то лишь 15 полустипій суть ямбы, прочія же 17 суть либо пэаны, либо эпитриты; если же считать по строкамъ, то мы встрѣчаемъ въ стихотвореніи лишь три строго выдержанныхъ ямбическихъ строки, падающихъ на четвертыя строки строфъ; въ общемъ стихотвореніе есть сложное цѣлое изъ ямбовъ, пиррихивъ, спондеевъ, пэановъ (второго и четвертаго) и эпитритовъ (третьяго и перваго).

Правильный темп ямба имѣетъ тенденцію получать ускоренія на третьей стопѣ (10 разъ), на первой стопѣ (2 раза), на второй стопѣ (1 разъ), и получать замедленіе на первой стопѣ (3 раза), на второй (1 разъ); кромѣ того имѣемъ здѣсь слѣдующую симметрію: во-первыхъ, ускоренія падаютъ въ большинствѣ случаевъ на третьи стопы; во-вторыхъ, пэаны четвертые преобладаютъ надъ пэанами вторыми; въ-третьихъ, эпитриты падаютъ только на первую половину строки; въ-четвертыхъ, правильныя ямбическія строки падаютъ на четвертыя строки строфы; въ-пятыхъ, вторыя и третьи строки второй и третьей строфъ симметричны въ отступленіяхъ отъ ямба; въ-шестыхъ, черезъ и четвергала строфа имѣютъ одинаковый ритмъ. Представляютъ ли собою названныя симметріи въ отступленіяхъ отъ ямба что-либо типичное? Да: у всѣхъ поэтовъ наибольшее количество ускореній падаетъ на третьи стопы четырехстопнаго ямба, вслѣдствіе чего пэаны четвертые во второй половинѣ строки преобладаютъ: пэаны же вторые у поэтовъ послѣ Жуковскаго встрѣчаются въ меньшемъ количествѣ, чѣмъ пэаны четвертые: такъ и въ приведенномъ стихотвореніи (два пэана четвертыхъ въ первой половинѣ строки и лишь одинъ пэанъ второй: „У в. напомнимъ миѣ“). То же и относительно преобладанія эпитритовъ въ первой половинѣ строки (что зависитъ отъ облія соншеевъ въ началѣ строкъ).

До сихъ поръ мы характеризовали ритмъ приведеннаго стихотворенія съ точки зрѣнія общаго сходства съ ритмомъ русскихъ поэтовъ вообще, или съ точки зрѣнія сходства съ группою поэтовъ (въ данномъ случаѣ съ той группою, рожденначальникомъ которой явился Жуковскій). Что же индивидуальнаго для Пушкина даютъ эти отступленія? Забывая впередъ, скажемъ, что графическій узоръ даннаго стихотворенія даетъ типичную для Пушкина ломаную.

Чтобы перейти къ дѣйствительному ритму, мы должны рассмотреть отношеніе отвлеченнаго ритма къ знакамъ препинанія, дезурамъ, паузамъ, количеству согласныхъ, къ внутреннимъ приемамъ, къ симметріи словъ по слогамъ и по звуковому сходству.

Симметрия словъ по слогамъ.

Когда мы имѣемъ въ двудольномъ размѣрѣ многосложныя слова, то естественно нѣкоторыя стопы прочтываются ускореннѣе; въ зависимости отъ того, стоитъ ли удареніе въ концѣ, началѣ или серединѣ слова, измѣняется пауза. Такъ въ словѣ „напоминаютъ“ удареніе лежитъ въ концѣ второй стопы; нераздѣльные, неударяемые слоги прочтываются тогда быстро; естественная остановка голоса слѣдуетъ послѣ окончанія слова; такъ, въ строкѣ: „Напоминаютъ мнѣ онѣ“ — пауза наступаетъ въ серединѣ третьей строки; въ строкѣ же: „Не пой, красавица, | при мнѣ“ — пауза наступаетъ между третьей и четвертой стопой; паузы зависятъ не только отъ грамматическаго строенія рѣчи или логическаго ударенія, но и отъ количества слоговъ словъ, составляющихъ стихотворную строку; отвлеченный ритмъ видоизмѣняется въ зависимости отъ логическихкихъ, грамматическихкихъ и сллабическихкихъ паузъ.

Кромѣ того: когда мы имѣемъ въ стихѣ скопленіе неударяемыхъ слоговъ и произносимъ ихъ нѣсколько скорѣе, чѣмъ того требуетъ метръ, то все же иногда между этими слогами наступаетъ малая пауза, если есть перерывъ словъ: такъ въ ямбѣ имѣемъ мы часто вмѣсто одного неударяемаго между двумя ударяемыми слогами три неударяемыхъ („напоминаютъ“) слога; если всѣ три краткихъ образуютъ съ ударяемыми одно слово (какъ въ приведенномъ примѣрѣ), то малая пауза отсутствуетъ; неударяемые слоги непрерывны тогда; если же между этими слогами оканчивается слово, то наступаетъ малая пауза („Грузин | печальной“). Разстановка паузъ въ частяхъ пѣана сильно влияетъ на ритмъ. Вотъ двѣ строкѣ: „Пѣсень Грузин | печальной“ и „Но ты поѣшь — | и при лунѣ“. При чтеніи обѣ строки производятъ на ухо совершенно иное ритмическое впечатлѣніе отъ вынесенія паузы изъ середины четвертаго пѣана къ серединѣ стиха, т.-е., къ мѣсту, предшествующему пѣану. Отвлеченно обѣ строки равноритмичны; de facto же — разноритмичны.

Забѣгая впередъ, скажемъ, что въ зависимости отъ перерыва словъ между пѣанами или отсутствія этого пе-

ж á - ю“), то подставляя вмѣсто „е“ — „а“, получаю: 1) сса, 2) аса, 3) вваа, 4) сса, т. е. форма „а“ является какъ бы ритмической темой стихотворенія. Эта тема доминируетъ во вторыхъ половинахъ строкъ; если принять во вниманіе, что паузная форма „в“ нѣсколько приближается къ „а“, то въ третьей строкѣ мы видимъ нѣкоторый большій порывъ ритма. Замѣчательно, что передъ формами „а“ и близкими къ нимъ (въ данномъ стихотвореніи „е“) мы встрѣчаемъ знаки препинанія (передъ „напоминають“ въ первой строкѣ двѣ точки, передъ „напоминають“ въ первой строкѣ второй строфы — восклицаніе и запятая), дающіе какъ логическую, такъ и грамматическую паузу (передъ словами „и при лунѣ“ — запятая, передъ „и предо мной“ — тире, передъ „напоминають“ четвертой строфы — точка съ запятой); знаки препинанія здѣсь усиливаютъ паузу; послѣ паузы — быстрый разгонъ стиха. Паузные формы „с“, имѣя стремленіе замедлить время произнесенія пѣанически построенныхъ словъ, встрѣчаются между „а“ и „е“ для контраста. Если теперь разобрать ритмъ стихотворенія въ отношеніи къ содержанію, то получимъ слѣдующую аналогію между содержаніемъ и ритмомъ: всякій разъ, какъ воспомнаніе предшествуетъ вызываемому образу, душевный порывъ сопровождается ритмическимъ порывомъ: образъ дѣйствительности („Не пой, красавица... пѣсень Грузин... жестокіе напаѣвы“), какъ и образъ воображенія („другая жизнь и берегъ дальній... черты далекой, бѣдной дѣвы“) сопровождаютъ болѣе или менѣе спокойнымъ темпомъ; переходъ же отъ дѣйствительности къ воображенію сопровождается ритмическимъ порывомъ („напоминають, и предо мной, воображаю, и при лунѣ); ритмическій центръ стихотворенія — въ душевномъ движеніи, а не въ образахъ этого движенія: образы спокойны, тихи; чувства же, сопровождающія образы бурны; такъ у Пушкина всегда наиболѣе быстрыя, ритмическія движенія стиха чаще всего сопровождаютъ безобразныя движенія души, нежели движеніе самихъ образовъ. Въ строкѣ: „Но ты поешь — и предо мной“ — сосредоточены оба темпа: „Но ты поешь“ — здѣсь изображается видимость; въ этомъ мѣстѣ

стихъ слѣдуетъ спокойному теченію змба; и вотъ перерывъ; дѣйствіе переносится въ душу поэта; передъ этимъ пауза (тире) — и далѣе „и предо мной“... Стихъ становится быстрымъ, пзантическимъ — „воображаю“. Кромѣ того каждая строфа имѣетъ тенденцію отрываться спокойнымъ образомъ; въ третьихъ же строкахъ ритмическій порывъ воображенія („напоминаютъ“, „и при лунѣ“, „и предо мной“, „напоминаютъ“); четвертыя строки даютъ аполическое видѣніе образа воображенія: ритмическій порывъ успокаивается: „Другую жизнь и берегъ дальній“, „Черты далекой, бѣдной дѣвы“; и опять „Другую жизнь и берегъ дальній“. Кромѣ того: въ разбираемомъ стихотвореніи есть удивительная пропорціональность между строфами стансовъ и строками строфы; третья строка всѣхъ четырехъ строфъ такъ относится къ соответствующимъ строфамъ, какъ третья строка стихотворенія относится къ цѣлому стихотворенію: третья строка каждой изъ четырехъ строфъ даютъ максимумъ ускореній; сумма всѣхъ стопъ четвертыхъ строкъ даетъ болѣе симметріи въ чередованіи долгихъ и краткихъ, нежели сумма стопъ первыхъ, вторыхъ и третьихъ строкъ; четвертая строфа симметрична съ первой строфой въ порядкѣ расположенія стопъ. Соответственно съ ритмической симметрией располагается въ стихотвореніи и психологическая симметрія въ чередованіи образовъ и переживаній; мы полагаемъ, что чередованіе образовъ подчинено и предопредѣлено въ поэзіи музыкальной стихіей творчества, однимъ изъ проявленій которой является поэтический ритмъ.

Знаки препинанія.

Опредѣливъ паузы и расположеніе словъ по слогамъ, мы въ значительной степени опредѣлили конкретный ритмъ стихотворенія; тѣмъ не менѣе ритмическіе нюансы вносятъ расположеніе знаковъ препинанія; знаки препинанія вліяютъ, во-первыхъ, на продолжительность паузъ, во-вторыхъ, на интонацію; интонація зависитъ не только отъ знаковъ препинанія, но и отъ формъ изобразительности; такъ въ строкѣ: „Не пой, красавица, при мнѣ“ — силлабическая пауза послѣ третьей стопы обусловлена и логическимъ удареніемъ на словѣ

„Брасавица“, и запятой, которая выдѣляет это слово изъ теченія рѣчи; между строками: „Ты пѣсенъ Грузинъ печальной“ и „Напоминаютъ мнѣ онѣ“ — стоитъ двоеточіе; двоеточіе, во-первыхъ, раздѣляетъ строфу большой паузой на двѣ части и, во-вторыхъ, сочняетъ первую половину строфы со второй, отчего интонація мѣняется („Не пой... и пѣсенъ“ — потому что онѣ „напоминаютъ“); соединяя обѣ части строфы въ интонаціи, двоеточіе заставляетъ насъ нѣсколько быстрее прочесть третью строку („Напоминаютъ мнѣ онѣ“), чтобы соединить слово „пѣсенъ“ съ тѣмъ, что пѣсни напоминаютъ; отъ этого пауза послѣ „напоминаютъ“ уменьшается, а внутреннія рѣзмы „мнѣ онѣ“ придаютъ строкѣ еще болѣшую легкость. Точно такъ же расположеніе знаковъ препинанія въ 3-ей и 4-ой строкѣ второй строфы индивидуализируютъ ритмъ; запятая, подчеркивая паузу передъ глаголомъ „и предо мной“, еще болѣе останавливаетъ голосъ благодаря отсутствію запятыхъ во второй половинѣ третьей строки и первой половинѣ четвертой; третья строка второй и третья строфа симметричны, благодаря паузѣ передъ глаголомъ („и при лунѣ“, — „и предо мной“); но присутствіе тире въ третьей строфѣ, растягивая паузу, нѣсколько нарушаетъ симметрію. Замѣчательно, что повторяя первую строфу въ концѣ стихотворенія, Пушкинъ мѣняетъ въ ней знаки препинанія, — двоеточіе, раздѣляющее строфу пополамъ, смѣняется точкой съ запятой, — отчего мѣняется интонація чтенія; строка: „Напоминаютъ мнѣ онѣ“ — произносится уже спокойнѣе, чуть-чуть медленнѣе.

Отвлеченный ритмъ, усложнившись при помощи синтаксическихъ паузъ, усложняется вторично подъ влияніемъ знаковъ препинанія.

Наконецъ, отношеніе количества согласныхъ къ количеству гласныхъ вліяетъ на тяжесть или легкость произнесенія.

Разнообразіе въ словесной инструментальности равноритмичныя строки превращаетъ въ разноритмичныя; такъ: первая, вторая, шестая, седьмая, девятая, десятая, однадцатая, двѣнадцатая, тринадцатая и четырнадцатая строки стихотворенія равноритмичны, если разсматривать ритмъ отвлеченно; если же раз-

сма тривать ритмъ, принимая во вниманіе силлабическія паузы. то равноритмичными окажутся лишь первая, вторая, шестая, одинадцатая и двѣнадцатая строки; если же учесть индивидуализацію ритма при помощи знаковь препинанія, то равноритмичными строками будутъ лишь вторая, шестая и четырнадцатая строкѣ, т.-е. собственно говоря двѣ строки: „Ты пѣсенъ Грузіи печальной“, и „Твои жестокіе напѣвы“; ритмическая индивидуальность обнаружится такъ:

Въ первой строкѣ — 11 согласныхъ при 9 гласныхъ.

Во второй строкѣ — 9 согласныхъ при 9 гласныхъ.

Заключаемъ отсюда, что вторая строка читается легче.

Но съ другой стороны въ первой строкѣ ПН слова „пѣсенъ“ аллитерируетъ съ „ПН“ слова „печальной“, а „С“ слова „пѣсенъ“ съ „З“ слова „Грузіи“; съ другой стороны удареніе въ первой строкѣ падаетъ на гласныя (е—у—а): а въ первой на (и—о—е); первый комплексъ гласныхъ даетъ болѣе легкое дыханіе, нежели второй. Въ силу всего этого заключаемъ, что строка: „Ты пѣсенъ Грузіи печальной“ — ритмичнѣе строкѣ: „Твои жестокіе напѣвы“. Скажемъ заранѣе: изъ двухъ равноритмичныхъ строкъ, заключающихъ приблизительно равное количество согласныхъ (11, 9), та болѣе легко произносится, которая имѣетъ больше аллитерацій и ассонансовъ, при приблизительной одинаковости въ расположеніи словъ. Наоборотъ, если разность между согласными велика, то болѣе ритмичной строкой окажется та, которая заключаетъ меньшее количество согласныхъ.

Изъ двухъ строкъ: „Другую жизнь и берегъ дальній“, и „Черты далекой, бѣдной дѣвы“ — первая звучитъ ритмичнѣе второй; первая: — ууу — ии — ее — а — и; вторая: — е — ы — а — е — а — е — а — е — ы; въ первой есть ассонансы (ууу, ии, ее), во второй ихъ нѣтъ.

Но здѣсь уже описаніе ритма переходить неволью въ описаніе словесной инструментовки.

Выразимъ же ритмическую схему описываемаго стихотворенія въ пѣзнахъ, ямбахъ и эпитритахъ; называя первую половину строки черезъ „А“, вторую черезъ „В“, называя

ямбъ — „i“. пѣанъ второй и четвертый через „P₂“, „P₁“, а эпитриты через соответствующія „e“, получимъ слѣдующую схему:

Первая строфа.	Вторая.	Третья.	Четвертая.
$A_{ii} \dashv B_{P_1}$	$A_{i22} \dashv B_{ii}$	$A_{e2} \dashv B_{P_1}$	$A_{ii} \dashv B_{P_1}$
$A_{e2} \dashv B_{P_1}$	$A_{ii} \dashv B_{P_1}$	$A_{ii} \dashv B_{P_1}$	$A_{e2} \dashv B_{P_1}$
$A_{P_1} \dashv B_{ii}$	$A_{ii} \dashv B_{P_1}$	$A_{ii} \dashv B_{P_1}$	$A_{P_1} \dashv B_{ii}$
$A_{ii} \dashv B_{ii}$	$A_{ii} \dashv B_{ii}$	$A_{e1} \dashv B_{P_1}$	$A_{ii} \dashv B_{ii}$

Присоединяя значенія паузы къ выраженнымъ формуламъ, получаемъ (при $a = e$):

Первая.	Вторая.
$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$	$A_{(P_2 + e)} \dashv B_{ii}$
$A_{e2} \dashv B_{(P_1 + e)}$	$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$
$A_{(P_1 + e)} \dashv B_{ii}$	$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$
$A_{ii} \dashv B_{ii}$	$A_{ii} \dashv B_{ii}$
Третья.	Четвертая.
$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$	$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$
$A_{e2} \dashv B_{(P_1 + e)}$	$A_{e2} \dashv B_{(P_1 + e)}$
$A_{(P_1 + e)} \dashv B_{ii}$	$A_{(P_1 + e)} \dashv B_{ii}$
$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$	$A_{ii} \dashv B_{ii}$

Обозначая знакъ препинанія: точку через „z“, точку съ запятой — „z“, двоеточіе — „:“, прѣ — „δ“, запятую — „e“, вставляя въ соответственные мѣста, получаемъ слѣдующую степень усложненія ритма.

Первая.	Вторая.
$A_{(ii + z)} \dashv B_{(P_1 + e + z)}$	$A_{(ii + z) (P_1 + e)} \dashv B_{ii}$
$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$	$A_{ii} \dashv B_{(P_1 + e)}$
$A_{(P_1 + e)} \dashv B_{ii}$	$A_{(ii + z) (ii + z)} \dashv B_{(P_1 + e)}$
$A_{ii} \dashv B_{(ii + z)}$	$A_{ii} \dashv B_{(e + ii) (ii + z)}$

*) $P_2 = i$, гдѣ i — иррежію.

Третья.

$$A_{e3} \div B_{(e + \pi) + (i + \delta) + c}$$

$$A_{ii} \div B_{(e + \pi + i + \delta) + c}$$

$$A_i (i + \delta) \div B_{(i + a)}$$

$$A_{ei} \div B_{(i + a + \pi)}$$

Съ точки зрѣнія отвлеченнаго ритма первая строка эквивалента шестой, седьмой, десятой, одиннадцатой.

Съ точки зрѣнія второй схемы она эквивалентна уже только шестой строкѣ.

Съ точки зрѣнія третьей схемы, она не эквивалентна никакой другой строкѣ (кроме тринадцатой, которая буквально повторяетъ первую).

Въ первой схемѣ мы имѣемъ шесть ритмически-индивидуальныхъ строкъ изъ двѣнадцати.

Во второй схемѣ мы имѣемъ уже девять ритмически-индивидуальныхъ строкъ.

Въ третьей схемѣ уже всѣ двѣнадцать строкъ индивидуальны: здѣсь первая строфа ритмически проще второй; вторая проще третьей; въ третьей строкѣ сложность ритма возрастаетъ, разрѣшаясь въ первоначальную простоту въ четвертой строкѣ.

Переходя къ описанію словесной инструментовки стихотворенія, мы должны опредѣлить прежде всего чередование гласныхъ и согласныхъ. Выписывая гласныя (по произношенію) и согласныя отдѣльно имѣемъ:

Гласныя *).

- | | |
|-------------|---------------|
| 1) еоаапапé | 7) нёиоинусé |
| 2) мёеушеаа | 8) епабабаеы |
| 3) азаюоёаé | 9) яйайыааó |
| 4) уууйнееá | 10) пёуёеаыáю |
| 5) уёаанáюе | 11) оёаоёеаó |
| 6) айёёеаеы | 12) еёябаааáю |

*). Гласныя мы выписываемъ такъ, что звукъ, на который падаетъ удареніе, мы отмѣчаемъ особо.

Согласныя.

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1) ни, крѣви, пр, ми | 7) стп, нч, пр, ли |
| 2) т, пси, гра, пчли | 8) чрт, дак, бдн, дв |
| 3) шмнт, ми, и | 9) прзрк, мл, рѣв |
| 4) дрг, жзн, брг, длн | 10) тб, вдв, збв |
| 5) в, шмнт, ми | 11) нт, шш, пр, ми |
| 6) тв, жстк, шв | 12) г, внв, вбрж |

Имѣемъ: 1) а(я) — 32; и — 18; е — 20; у(ю) — 10; о — 10; ы — 8. Это соотношеніе звуковъ крайне любопытно; нормально звуковъ на „и“ въ общей сложности всегда болѣе звуковъ на „е“; въ данномъ же стихотвореніи „е“ доминируетъ надъ „и“, какъ и число сравнительно рѣдкихъ „о“ равно „у(ю)“: принимая амплитуду звуковой скалы отъ „и“ къ „у“, мы видимъ, что звуковая волна стихотворенія держится на средней высотѣ. Слѣдующіе звуки падаютъ на ямбы: еоааеуеаеууиивеапуыюеонеонеоемаеаеаеаеуеуоао. т.-е., а = 9, и = 7, е = 6, у(ю) = 7, е = 13, ы = 4. Слѣдующіе звуки падаютъ на эпитриты: мееуяпаеояо. т.-е., а(я) = 3, и = 2, е = 3, у = 1, о = 2, ы = 1. Слѣдующіе звуки падаютъ на пэаны: паеиивеааапаапаеааиуеыааеаыаюпиаоаааааааа. т.-е., а = 20, и = 11, е = 6, у(ю) = 2, о = 2, ы = 3. Сопоставляя эти цифры, мы заключаемъ, что спокойный темпъ ямба и замедленный темпъ эпитрита сопровождается сравнительно небольшимъ количествомъ „а“ (12) и подавляющимъ количествомъ „е“ (16) и „у(ю)“ (8); наоборотъ, ускоренный темпъ пэановъ сопровождается „а“ (20) и „и“ (11) при очень небольшомъ количествѣ „е“ и „у“. Если принять во вниманіе, что пэаны стихотворенія въ общемъ появляются въ мѣстахъ душевнаго движенія, а „а“ есть наиболѣе открытый звукъ, выражающій полноту, то становится совершенно понятнымъ, что инструментовка при помощи „а“, отгѣненныхъ „и“, выражаетъ гармоническое настроеніе духа, слегка окрашенное грустью.

Обратимся къ согласнымъ. Стихотвореніе заключаетъ: носовыхъ — 27; губныхъ — 36; шлвпныхъ — 17; зубныхъ — 12.

гортанныхъ—8, свистящихъ—12, шипящихъ—4. Если раздѣлить группы согласныхъ на твердыя и мягкія, то твердыхъ звуковъ въ стихотвореніи будетъ 57, мягкихъ же 53. Прибавляя суммы согласныхъ послѣдней строфы, получимъ: носовыхъ—40, губныхъ—45, плавныхъ—24, зубныхъ—24, гортанныхъ—12, свистящихъ—16, шипящихъ—5.

Сравнимъ согласныя разбираемыхъ стансовъ съ согласными Пушкинскаго стихотворенія „Ея глаза“: мы получимъ въ послѣднемъ стихотвореніи слѣдующія суммы: носовыхъ—36, губныхъ—28, плавныхъ—27, зубныхъ—39, гортанныхъ—29, свистящихъ—26, шипящихъ—1.

Въ стихотвореніи „Не пой, красавица, при мнѣ“ 16 строкъ; въ стихотвореніи „Ея глаза“ 17 строкъ; оба стихотворенія написаны ямбическимъ диметромъ со сдвигами рѣзъ „абаб“. Сумма согласныхъ перваго стихотворенія—176; сумма согласныхъ втораго стихотворенія—136; вычитая изъ 186 суммы согласныхъ послѣдней 17-ой строки—12, получаемъ 174. Итакъ отношеніе количества согласныхъ къ гласнымъ въ обоихъ стихотвореніяхъ приблизительно одинаково; группы же согласныхъ неравнозначны: количество носовыхъ, плавныхъ и шипящихъ звуковъ приблизительно однако въ обоихъ стихотвореніяхъ. Первое стихотвореніе преобладаетъ губными звуками (на 17 губныхъ больше) сравнительно со вторымъ и, наоборотъ, оно бѣдно гортанными (на 17 гортанныхъ меньше), свистящими (на 10 меньше), зубными (на 15 меньше) сравнительно со вторымъ. Сумма носовыхъ и губныхъ болѣе суммы всѣхъ прочихъ звуковъ на 14 звуковъ; во второмъ же стихотвореніи эта сумма на 58 звуковъ менѣе суммы прочихъ звуковъ. Совершенно ясно, что инструментовка этого стихотворенія губно-носовая (группа звуковъ „пмн“ проходитъ сквозь все стихотвореніе).

Не пой красавица при мнѣ
 Ты пѣсенъ Грузинъ печальной
 Напоминають мнѣ онѣ
 Другую жизнь и берегъ дальній

Здѣсь симметрия группы „нп“, т.-е., соединеніе носовой съ губной, которая проходитъ въ четверостишіи, то какъ „нп“, то какъ „пн“; а то „п“ смягчается въ „м“ (мн) или переходитъ въ „б“; на четырехъ строкахъ имѣемъ нп (не пой), мн (мнѣ), пн (пѣсень), пн (печальной) нп (напо-). мн (-мniająтъ), мн (мнѣ), нб (жизнь и берегъ).

Восемь разъ настойчиво проходитъ одна и та же группа съ легкими модификаціями; главная тема инструментовки этой строфы губно-носовые звуки; и въ поэтической, логически важной строкѣ „Напоминають мнѣ онѣ“ — мы имѣемъ идеальную инструментовку; всѣ согласные этой строки либо губные, либо носовые звуки. Кромѣ основной группы проходитъ побочная группа „гр“. т.-е. гортанная съ твердой плавной то въ видѣ кр, то въ видѣ гр, и еще разъ въ видѣ рг (красавица, Грузія, другую, берегъ). Губно-носовые, дающія въ общемъ мягкій звукъ (какъ бы струнный звукъ); чередуются съ гортанноплавными (какъ бы сухими звуками); характерно, что эти четыре группы падаютъ на слова, живописующія образы, а не переживанія. Въ первыхъ двухъ строкахъ въ соответственныхъ мѣстахъ стиха имѣемъ равнозвучныя группы звуковъ: Красвц. Грзпч („Красавица“, „Грузія печальной“), гдѣ „к“ сходно съ „г“, „р“ съ „р“. „с“ съ „з“, „в“ съ „п“, „ц“ съ „ч“. Слогъ „Гру“ сходитъ въ звуковомъ отношеніи со звуками „Другу“... „Красавица. Грузія, берегъ, другая жизнь“ все это образы; и образы эти инструментованы звуками губъ или барабана; ритмъ этихъ звуковъ медленный и потому, что ямбъ въ большинствѣ случаевъ выдержанъ здѣсь, и потому, что количество согласныхъ здѣсь большее (слѣдовательно звукъ материальнѣе); „не пой“, „напоминають мнѣ онѣ“ — звуки здѣсь не даютъ образовъ, изображая дѣйствіе души; инструментованы дѣйствія души струнными легкими, быстрыми звуками. Отвлекаясь отъ содержанія звуковыхъ сочетаній, мы могли бы изобразить инструментовку словъ въ видѣ симфоніи быстро смѣняющихся струнныхъ звуковъ и медленно раздающихся среди нихъ трубныхъ или барабанныхъ звуковъ, которые то растутъ, то замираютъ въ плескъ струвъ. Предо-

ставляю читателю связать смысл такой инструментовки съ содержаніемъ первой строфы — для меня онъ ясенъ.

Вторая строфа:

Увы напоминаютъ мнѣ
Твои жестокіе напѣвы
И степь и ночь и При дунѣ
Черты далекой бѣдной дѣвы

Первая строка второй строфы, повторяя группу звуковъ нпмн-мн третьей строки первой строфы, вторично усиливаетъ впечатлѣніе струны; губноносовая инструментовка и здѣсь доминируетъ: Вн (увы на-), Нп (напо-), Мн (-мпеають), Мн (мнѣ), Нпв (напѣвы), Нп (ночь и при-), Пн (при дунѣ), Он (бѣдной), Нв (-дной дѣвы); группа губно-носовая слышится левѣе разъ; „увы“ первой строки консониртуетъ съ „твои“ второй; но вмѣсто гортанно-плавной группы, противоположной губно-носовой, здѣсь имѣемъ зубно-свистящую и консонирующую съ этой послѣдней группу ЧТ : СТ (степь) ЖСТ (жестокіе), ЧТ (черты); зубная этой группы, повторяясь упорно въ послѣдней строкѣ (Черты далекой бѣдной дѣвы), своеобразно соединяясь здѣсь съ губноносовой группой бнв+дд, даютъ своеобразный синтезъ двухъ инструментальныхъ темъ: „бѣдной дѣвы“. Слова „увы“ „напоминаютъ мнѣ“, „напѣвы“ изображаютъ опять струнные звуки, соответствующіе безобразнымъ движеніямъ души; слова „степь“, „ночь“, „черты далекой бѣдной дѣвы“ — преимущественно опять такъ касаются образовъ и инструментованы болѣе грубыми средствами, пока въ словахъ „бѣдной дѣвы“ двѣ инструментальныя темы не сольются. Характерно, что первая группа словъ (безобразная) звучитъ ускореннѣе, тогда какъ вторая (образная) — замедленнѣе.

Третья строфа:

Я призракъ милый роковой
Тебя увидѣвъ забываю

Но ты поешь и предо мной
Его я вновь воображаю

Здѣсь инструментовка, параллельно усложненію ритма, усложняется. Группа губно-носовая пропадаетъ въ первыхъ двухъ строкахъ, появляясь однако въ третьей и четвертой НП (но ты поешь), МН (мною), ВН (вновь); группа губно-носовая, какъ бы въ борьбѣ съ зубными предыдущей строки терять Н, вступая въ соотношеніе съ плавными: пр (призракъ), рм (-зракъ ми-), мл (малый), рв (роковой); но въ слѣдующей строкѣ появляется зубной звукъ и инструментальный синтезъ четвертой строки второй строфы (бѣдной дѣвы), какъ зубно-губная группа, всплываетъ вновь: тб (тебя), вд (увидѣвъ), дв (увидѣвъ) збв (забываю), продолжаясь въ третьей: тп (ты поешь) пд (предо); но теперь воскресаетъ н: въ третьей строкѣ третьей строфы синтезъ двухъ группъ—губно-носовой съ губно-зубной: группы НП и Пдт) сливаются въ группы Нтп (но ты поешь) пдмн (и предо мною). Въ четвертой строфѣ основная губная группа рѣшительно побѣждаетъ зубныя: внввбж (вновь воображаю). Здѣсь уже намѣчается побѣда основной группы пн, которая побѣдно проходитъ въ четвертой строфѣ.

Итакъ мы имѣемъ въ стихотвореніи инструментовку губно-носовую; она выражается уже въ началѣ, усиливается въ третьей строкѣ, соединяется съ зубной въ группу („бѣдной дѣвы“) восьмой строки, теряя носовую „н“ и присоединяя ее въ одиннадцатой строкѣ; параллельно этимъ строкамъ нарастаетъ и доминирующий смыслъ стихотворенія: „не пой, при мнѣ, ты пѣсеиъ“ (намѣчается губно-носовая тема, соответствующая еще пока смутно волеющему настроенію; „напоминають мнѣ онѣ“ (выражается основная инструментальная тема, соответствующая ускоренію темпа и болѣе ясному выраженію настроенія); „черты далекой бѣдной дѣвы“ (появляется определенный образъ, соединяющій окружающую дѣйствительность съ образомъ настроенія и соответствующій началу соединенія двухъ противоположныхъ инструментальныхъ темъ: зубной, побочной, и губно-носовой, основной). Эти

темы, губно-носовая (быстрая, струнная, безобразная, дионисическая) и зубная (медленная, твердая, образная, аполлиническая) соединяются въ тему губно-зубно-носовую (медленно-быструю, струнно-трубную, трагическую). „Но ты поешь—и предо мной“... (подрагумывается неопишное видѣніе, которое однако закрывается отъ взора читателя). Характерно, что пауза въ этой строкѣ, изображенная тире, соответствуетъ кульминаціонной точкѣ въ стихотвореніи. Инструментовка вполне соответствуетъ усложненію ритма. Въ третьей строкѣ пась встрѣчаетъ удивительная гармонія возрастанія ритмической, логической и инструментальной сложности.

Если принять во вниманіе, что ускоряющіе темпъ пѣаны инструментованы въ общемъ губноносовыми „а“ „п“, а болѣе медленные ямбы инструментованы другими группами согласныхъ съ „е“, „у“, „о“ (конечно относительно), то мы имѣемъ уже передъ собой общую инструментальную схему стихотворенія.

Касаясь другихъ инструментальныхъ формъ, мы можемъ сказать относительно гласныхъ:

Ассонансы. Особенно замѣчательныхъ ассонансовъ здѣсь нѣтъ.

Строка четвертая состоитъ изъ ассонансовъ („Другую жизнь и берегъ дальній“ — ууу-пи-ее...); здѣсь же контрастъ (ууу-пи), соответствующій ассонансу и контрасту второй строки (ее-у-пи) („пѣсенъ Грузія“): въ первой строкѣ имѣемъ, пожалуй, ассонансъ и симметрію въ словахъ („Красавица...“) (аана), слово „красавица“ ассонируетъ со словомъ „напоминаютъ“: и тутъ и тамъ—„аана“.

Седьмая строка представляетъ собой образецъ депрессіи звуковъ (п-е-о-у), соединенной съ ассонансомъ (и-п-пи) въ сложную симметрію (неопозн): „И степь, и нѣчь, и при лунѣ“, продолжающаяся въ сложную симметрію восьмой строки (ем-аеаеа-ем) — „Черты далекой, бѣдной дѣвы“.

Къ своеобразной игрѣ согласныхъ относимо ихъ расположение въ первой строфѣ:

п	п
п	п
н	н
д	д

Если прочесть эти звуки сверху внизъ, то получимъ двѣ группы ПИД, т. е. губно-зубно-носовые группы, появляющіяся въ мѣстѣ логическаго, ритмическаго и инструментальнаго напряженія („Но ты поешь — и предомной“).

Къ числу изысканныхъ аллитерацій относятся слова „бѣдной дѣвы“.

Къ первой строфѣ есть замаскированная рима: „Гру-зінъ и другу-ю“; къ явнымъ внутреннимъ рифмамъ относимы слѣдующія: въ третьей строфѣ „миѣ — онѣ“; во второй строфѣ три полуримы („увы, твои, при“).

Эти явныя, неявныя, вѣшнія и внутреннія римы въ общей сложности придаютъ гармонію стиху; сравнивая римическую (не ритмическую) инструментовку по строфамъ, мы видимъ, что она бѣднѣе всего въ третьей строфѣ, то есть, въ строфѣ наибольшей ритмической сложности; забывая въпередъ, скажемъ, что у поэтовъ мы наблюдали весьма часто обратную пропорціональность между ритмической и римической сложностью.

Подсчитывая сумму согласныхъ органически связанныхъ другъ съ другомъ въ группы, мы видимъ что эта сумма согласныхъ велика, а именно: 122 согласныхъ органически входятъ въ ухо гармонически (т. е. онѣ образуютъ инструментовку); и только 32 согласныхъ можно безъ ущерба для инструментовки выкинуть изъ стихотворенія; дѣля 122 на 32, получаемъ приблизительно 4; это значитъ: на четыре согласныхъ приходится только одна согласная, которая, будучи воспринята ухомъ, не вноситъ опредѣленной гармоніи въ наше воспріятіе.

Можно сказать, что разбираемое стихотвореніе есть сплошная аллитерація, понимаемая въ болѣе широкомъ смыслѣ этого слова.

Намъ остается теперь рассмотреть симметрію словъ по слогамъ и по грамматическимъ формамъ. Оставляя пока односложныя мѣстоименія (я, ты, онъ) въ именительномъ падежѣ безъ особаго рассмотрѣнія точно такъ же, какъ союзы и предлоги, и обозначая односложныя слова черезъ —а, двухсложныя черезъ „b“, трехсложныя черезъ „c“, четырехсложныя черезъ „d“, пятисложныя и болѣе черезъ „e“, получимъ слѣдующую схему словъ:

1-ая строфа.	2-ая.	3-я.	4-я.
a d a	b e a	b b c	a d a
b c c	b d c	b c d	b c c
e a a	a a b	b a	e a a
c a bb	b c bb	b a e	c a bb

Симметрія словъ по слогамъ такова: наиболѣ симметрична первая и четвертая строфа: здѣсь равносложныя слова расположены въ первой строкѣ между разносложнымъ: въ прочихъ же строкахъ равносложныя расположены рядомъ: въ первой строкѣ преобладаютъ односложныя. Во второй строкѣ симметрична вторая половина. Въ третьей строкѣ интересна вторая строка, гдѣ идетъ послѣдовательное нарощеніе слоговъ (двухсложное, трехсложное, четырехсложное).

Записывая полную схему словъ (включая мѣстоименія личные, союзы, частицы и пр.) получаемъ:

aadaa	} для	bea	} для	abbc	} для
abcc		bdc		bcd	
ea		aaaaab		aababa	
caabb		cebb		baae	
	первой.	второй.	третьей.		

Тутъ находимъ мы больше симметрій: седьмая строка интересна въ томъ отношеніи, что здѣсь скопленіе шести односложныхъ, изъ которыхъ четыре—явно неударяемы и два—явно ударяемы; тѣмъ не менѣ строка читается легко.

Замѣчательно, что суммы словъ въ каждой изъ четырехъ

строфъ равны „17“. Соединяя равноударяемые слова одинаковыми указателями, имѣемъ:

$a_2 a_1 d_1 a_2 a_1$	$b_2 e_1 a_1$	$a_1 b_1 b_1 c_2$
$a_1 b_1 c_1 c_2$	$b_1 d_1 c_2$	$b_2 c_2 d_2$
$e_1 a_1 a_1$	$a_2 a_1 a_2 a_1 a_2 a_2 b_2$	$a_2 a_1 b_2 a_2 b_2 a_1$
$c_2 a_1 a_2 b_1 b_1$	$b_2 c_2 b_1 b_1$	$b_2 a_1 a_1 e_1$

Въ первой строфѣ двухсложныя типа b_1 (иѣсенъ, берегъ, дальній); во второй преобладаютъ двухсложныя типа b_2 (увы, твои, лунѣ, черты); въ концѣ второй строфы и въ началѣ третьей идутъ формы b_1 (бѣдной, дѣвы, призракъ, милый); далѣе въ третьей строфѣ опять формы b_2 (тебя, поешь, его). Двухсложныя смѣняются волнами; поднимается волна b_1 (въ первой строфѣ) и смывается волной b_2 (во второй); между второй и третьей поднимается волна b_1 и смывается вновь b_2 (въ третьей строфѣ).

Во всемъ стихотвореніи преобладаютъ трехсложныя одного типа c_2 (печальной, другую, наѣвы, далекой, увидѣвъ) и только два трехсложныхъ нарушаютъ симметрію: Грузія (въ первой строфѣ), роковой (въ третьей).

Четырехсложныя въ первыхъ двухъ строфахъ таковы: красавица, жестокіе; а въ третьей строфѣ иная форма: забываю; пятисложное вездѣ одного типа (ускоряющаго темпъ).

Разобравъ расположеніе словъ по удареніямъ на слогахъ, мы начинаемъ понимать смыслъ перемежъ удареній въ двух-трех- и четырехсложныхъ словъ въ третьей строфѣ: здѣсь, какъ мы уже знаемъ, напряженіе логическаго, ритмическаго и инструментальнаго содержанія; здѣсь же мы видимъ любопытную перемежку удареній; двухсложныя второй стопы типа „иѣсенъ“ и трехсложныя двухъ предыдущихъ строфъ типа „Грузія“ и „печальной“, какъ и четырехсложныя типа „жестокіе“ вдругъ переносятъ удареніе къ концу слова: „тебя“, „роковой“, „забываю“. Мы знаемъ смыслъ такого переноса: слова произносятся болѣе порывисто; ритмическое ускореніе зависитъ именно отъ такого стремленія употреблять слова, ударяемыя въ концѣ.

Разсмотримъ теперь расположение словъ по грамматическимъ формамъ; называя существительныя равнопадежныя черезъ „а“, разнопадежныя черезъ „а“ съ указателемъ; мѣстоимѣныя черезъ „а“, прилагательныя (простыя и глагольныя) черезъ „а“, глаголы черезъ „а“, одновременныя черезъ „а“, „а“ и т. д., предлоги черезъ „а“, союзы черезъ „а“ и мѣстоимѣныя черезъ „а“, частицы черезъ „а“, получимъ:

(a) $\overset{1}{\gamma}_2 z_1$ (б) $\overset{1}{\gamma}_2 z_2$	(в) $\overset{1}{\gamma}_1 z_1 z_2$	$\overset{1}{\gamma}_1 z_1 z_2 z_3$
$\overset{1}{\gamma}_1 z_1 \alpha_2 z_2$	$\overset{1}{\gamma}_1 z_1 z_1$	$\alpha_4 \overset{1}{\gamma}_1 z_1$
$\overset{1}{\gamma}_1 z_1 \alpha_1$	(г) $z_1 (а) \alpha_1 (е) (б) z_2$	(е) $\overset{1}{\gamma}_1 z_1 (е) (б) z_1$
$z_1 z_1 (е) z_1 z_1$	$\alpha_1 \overset{1}{\gamma}_2 z_2 z_2$	$\overset{1}{\gamma}_1 z_1 (а) \overset{1}{\gamma}_1$

Интересна игра существительныхъ и мѣстоимѣній съ прилагательными: $zxz, zaxz, axz, xzax, axz$; существительныхъ съ глаголами: zx, xz, xz, xz, xz .

- 1) Ты пѣсень Грузии печальной...
Другую жизнь и берегъ дальній...
Твои жестокіе напѣвы...
Черты далекой, бѣдной дѣвы...
Я призракъ милый роковой.
- 2) Напоминають мнѣ онѣ...
Напоминають мнѣ...
Тебя увидѣвъ, забываю...
Ты поешь... и предо мной
Его я вновь... воображаю...
Напоминають мнѣ онѣ...

Вторая группа, состоящая изъ сочетаній „а“ звучитъ порывистѣе; она же безобразнѣе; основная инструментальная тема проявляется въ этой группѣ съ бѣльшей силой.

Первая группа, состоящая изъ сочетаній „а“, звучитъ медленнѣе; въ ней сосредоточены образы съ побочными инструментальными темами.

Въ четвертыхъ строкахъ 1-ой, 2-ой и 4-ой стрѣфъ описывается видѣніе, вызванное душевнымъ движеніемъ и пѣсней.

т. е., выражаясь словами Ницше, — аполлинический образ; здесь получается спокойное движение ритма:



Характерно, что и грамматическая симметрия здесь наиболее ярко выражена: эти строки таковы: $\beta_1 z_1$ (э) $z_1 \beta_1$, $z_1 \beta_2 \beta_2 z_1$, $\beta_1 z_1$ (э) $z_1 \beta_1$.

Инструментально-ритмический порыв дается уже в первой строкѣ, выражается определенно в третьей, повторяется в пятой и пятнадцатой; вот схемы этих строкъ: 1) $(\theta)_{12} z_1$ (э) z'_1 , 3) $\gamma'_6 z'_2 z'_1$, 5) $(\theta)_{16} z'_2 z'_1$, 16) $\gamma'_6 z'_2 z'_1$; строки здесь связаны сложной симметрией; строка пятая $(\theta)_{16} z'_2 z'_1$ является какъ бы строкой, своеобразно сочетающей строение первой $(\theta)_{12} z_1$ (э) z'_1 и третьей $(\gamma'_6 z'_2 z'_1)$ строкъ; эта строка и логически, и ритмически, и инструментально является строкой, связывающей первую строфу со второй.

Вот сколько сложных симметрий инструментовки скрыто подъ видимою простою Пушкинскаго стиха: стихотворение является осмысленнымъ въ ритмическомъ, инструментальномъ, грамматическомъ смыслѣ, раздѣляющемъ стихотворение на двѣ группы, сообразно двумъ лейтъ-мотивамъ настроенія, проходящемъ въ стихотвореніи.

Ритмически въ группѣ первой тахитим пэановъ: въ группѣ второй тахитим ямбовъ и эпитритовъ.

Въ группѣ первой тахитим „а“ и „и“ въ губно-носовой инструментовкѣ (звуки струнныхъ инструментовъ). Въ группѣ второй тахитим „у“ и „е“ въ гортанной, плавной и зубной инструментовкахъ, попеременно съ губными (звуки деревянныхъ и духовныхъ инструментовъ).

Грамматически въ первой группѣ тахитим сочетаній существительныхъ съ глаголами (x_1); во второй тахитим сочетаній, существительныхъ безъ глаголовъ (x_2) и существительныхъ съ прилагательными.

Первая группа соответствуетъ діонисической (безобразной темѣ), вторая — аполлинической (образной) темѣ.

Мы должны были бы связать отображеніе діонисическаго

момента стихотворенія въ пѣзнахъ съ отображеніями динамическихъ моментовъ другихъ стихотвореній Пушкина; для этого нужно рассмотреть ритмъ Пушкинскаго ямба въ связи съ содержаніемъ, выраженнымъ ритмически; такой работы еще не было произведено; забывая впередъ, скажемъ, что намъ приходилось наблюдать неоднократно у Пушкина обиліе пѣзновъ тамъ, гдѣ поэтъ живописуетъ настроеніе, независимо отъ образовъ; и обратно, обиліе метрически правильнаго ямба тамъ, гдѣ поэтъ описываетъ образы. Такъ въ „Русланъ и Людмила“ поэма начинается описаніемъ пира. Идутъ ямбическія строки съ пѣзническими окончаніями, прерываемыя ямбически правильными строками: вотъ чередованіе строкъ: правильная, 9 пѣзническихъ, правильная, 3 пѣзническихъ, правильная, 3 пѣзническихъ, 4 правильныхъ, 3 пѣзническихъ, правильная, пѣзническая, правильная; но вотъ описывается нетерпѣніе влюбленнаго Руслана и зависть его противниковъ (т. е. безобразныя чувства), и стихъ ритмически обогащается: непрерывно проходятъ пятнадцать пѣзническихъ строкъ, при чемъ ритмическая фигура нетерпѣнія Руслана пная, нежели ритмическая фигура зависти противниковъ; далѣе идетъ образное описаніе соперниковъ Руслана и окончаніе пира: на протяженіи 11 строкъ лишь пять пѣзническихъ строкъ; но вотъ слѣдуютъ брачныя мечты Руслана, и вновь 22 строки непрерывныхъ пѣзновъ, своеобразно расположенныхъ другъ относительно друга; далѣе голосъ Черномора, похищающаго Людмилу; его явленіе въ дышлой мглѣ: слѣдуютъ 17 строкъ и изъ нихъ 11 строкъ метрически правильнаго ямба: стихъ становится медленнымъ: *andante* смѣняетъ *allegro*. Мы подробно описываемъ ритмику начала „Руслана и Людмилы“, для того, чтобы наглядно показать, что неслучайно въ разбираемомъ стихотвореніи Пушкина моментъ переживанія (динамическій) выраженъ ритмичнѣе, нежели моменты живописный (статическій).

Мы должны были бы своеобразную симметрію между психологическимъ содержаніемъ стихотворенія и его инструментальной сравнить съ аналогичными симметріями другихъ стихотвореній Пушкина; къ сожалѣнію, мы этого не можемъ сдѣлать: кропотливый, но все же необходимый ана-

лизъ словесной инструментовки русскихъ звуковъ еще весь впереди.

Тоже и относительно симметріи грамматическихъ формъ.

Все описаніе разбираемаго стихотворенія касалось главнымъ образомъ пока внѣшней формы, т.-е. матеріала словъ; теперь слѣдуетъ коснуться описанія такихъ чертъ стихотворенія, которыя составили бы переходъ отъ внѣшней формы къ формѣ внутренней; такими переходными формами являются архитектурныя формы рчи, т.-е. формы расположенія словъ во временной послѣдовательности.

Въ самомъ общемъ видѣ архитектурной формой описываемаго стихотворенія есть форма станса, разбивающая стихотвореніе на четыре большихъ паузы.

Архитектурныя формы имѣютъ непосредственное отношеніе къ внѣшней формѣ въ грамматической симметріи, въ своеобразіи повтореній: такъ симметрія инструментальная и ритмическая первой и четвертой строфъ обусловлены фигурой повторенія.

Имѣемъ сложную форму повторенія; или видоизмѣненную анафору: „Напоминають мнѣ онѣ другую жизнь и берегъ дальній; увы, напоминають мнѣ“, и т. д. Если разсматривать повтореніе въ связи со строкой, то мы видимъ, что въ третьей строкѣ слова „напоминають мнѣ“, отрывають строку; въ пятой же строфѣ эти слова заканчиваютъ; въ этомъ смыслѣ мы можемъ говорить, что тутъ соединеніе анафоры съ эпифорой, т.-е. форма сплетенія.

Во второй половинѣ второй строфы имѣемъ форму многосоюзія: „И степь, и ночь, и при лунѣ“...

Въ третьей строфѣ имѣемъ эллипсисъ: „Но ты поешь—и предо мной“... „Его (образъ) я вновь воображаю“. Здѣсь пропущены ради сжатости слова „и подъ влияніемъ того пѣнія—его я вновь воображаю“.

Отъ архитектурныхъ средствъ изобразительности незамѣтенъ переходъ къ описательнымъ

фигурамъ рѣчи черезъ средство слѣдующихъ фигуръ: 1) черезъ средство апострофы, т.-е. обращенія къ лицу, въ которомъ идетъ рѣчь: „Не пой... при мнѣ“. „Но ты поешь“... 2) черезъ средство восклицанія „увъ“, изображающаго интенсивность гнѣва чувствомъ, которое оно возбуждаетъ, 3) черезъ средство мѣстоимѣнія („Твои жестокіе напѣвы“), представляющаго предметъ изображенія (напѣвы) знакомымъ, 4) черезъ повтореніе склоняемыхъ формъ въ разныхъ формахъ („Тебя увидѣвъ, забываю; но ты поешь“). Въ этомъ мѣстѣ идетъ прихотливое расположеніе общія мѣстоимѣній (я, ты, онъ): „Я призракъ милый, роковой, тебя увидѣвъ забываю; но ты поешь—и предо мной его я вновь воображаю“...

Я
Тебя.
Но ты — предо мной.
Его я

Описанныя архитектурическія формы рѣчи располагаютъ матеріалъ словъ, данный въ ритмической и инструментальной сложности во времени.

Описательныя формы рѣчи.

„Красавица“: здѣсь мы имѣемъ метонимію, потому что лицо (поющая дѣва) замѣняется свойствомъ этого лица (красавица).

„Пѣсни Грузія“ — метонимія (вмѣсто „пѣсни народа, населяющаго Грузію“: народъ, населяющій мѣсто. замѣняется мѣстомъ).

„Грузія печальной“ — метонимія, потому что мѣсто дѣйствія замѣняется состояніемъ воспринимающаго: одинаково это выраженіе можетъ быть и метафорой, потому что здѣсь совершается вмѣстѣ не только замѣна одного понятія другимъ по качественному отношенію, но и замѣна посредствомъ третьяго предмета (субъекта, воспринимающаго Грузію); если принять во вниманіе, что Грузія есть метонимическое выраженіе для грузинскаго народа, то метафора здѣсь пер-

ваго типа, указанного древними, т.-е. такая, гдѣ совершается переносъ отъ предмета одушевленнаго къ неодушевленному.

„Берегъ дальній“—это синекдоха, принимающая форму, близкую къ метониміи: часть (берегъ) замѣняетъ цѣлое (страну, находящуюся за моремъ по отношенію къ субъекту); здѣсь замѣна количественная, а не качественная (береговая часть страны вмѣсто всей страны).

„Жестокіе напѣвы“—метонимія (дѣйствіе воспріятія замѣняетъ собой воспринимаемое).

„Черты дѣвы“—въ сущности синекдоха, потому что слово „черты“ замѣняетъ пространственный образъ дѣвы: эта синекдоха стала ходячей, тѣмъ же мѣстѣ это—синекдоха: часть воспріятія, заимствованная изъ воспріятія образа на плоскости вмѣсто цѣлаго воспріятія (образа въ пространствѣ).

„Призракъ“ (вмѣсто образъ)—метафора; здѣсь происходитъ замѣна одного объекта воспріятія другимъ (встающій лишь въ воображеніи образъ реальной дѣвы уподобляется призраку, т.-е. образу, несуществующему или переставшему въ дѣйствительности существовать).

Выраженіе „призракъ роковой“ есть метонимія, потому что дѣйствіе появленія призрака замѣнено производящей явленіе этого дѣйствія причиной (образъ дѣвы является потому, что причина возникновенія его—роковое стеченіе обстоятельствъ, вызванное когда-то появленіемъ образа реально существующей женщины).

Наконецъ, общая изобразительная форма описываемаго стихотворенія есть сравненіе (дѣйствія пѣсни, съ дѣйствіемъ появленія когда-то въ жизни образа женщины, еще доселѣ любимой).

Теперь мы описали данное стихотвореніе со стороны его внѣшней и внутренней формы.

Ямбическій диметръ съ пѣнами и энтритами заключаетъ матеріалъ гармонически инструментованныхъ словъ, расположенныхъ въ архитектурныхъ формахъ и заключающихъ формы описательныя.

Сгруппируемъ же разобранныя средства изобразительности по фигурамъ и троямъ.

Синекдохи.	Метонимии.	Метафоры.
Черты дѣвы. Берегъ.	Красавица. Грузія. Пѣсни Грузин. Эпитетныя формы метонимій. Печальная Грузія. Жестокіе напѣвы. Призракъ роковой.	Призракъ.

Эпитетныя формы здѣсь метонимическія. Метонимии преобладаютъ надъ метафорами; 6 метонимій, 2 синекдохи, одна (или собственно говоря двѣ) метафоры.

Если принять въ соображеніе все сказанное мной въ статьѣ „Магія словъ“ о метафорѣ, какъ завершеніи процесса символизации, то мы можемъ замѣтить, что стихотвореніе въ его цѣломъ не даетъ готоваго символическаго образа; недаромъ оно — силовое сравненіе: въ немъ идетъ борьба двухъ противорѣчивыхъ представленій; стихотвореніе, воспринимаемое нами, требуетъ опредѣленно нашего творческаго отношенія, чтобы завершить символъ, который лишь загаданъ въ стихотвореніи, но не данъ въ опредѣленно-кристаллизованномъ образѣ; скажемъ заранѣе, что въ лирическомъ стихотвореніи чаще всего символическій образъ есть лишь намекъ, встакпій изъ цѣлаго; но онъ не данъ; преобладаніе метонимій надъ синекдохами все же показываетъ намъ, что процессъ символизации въ стихотвореніи уже приближается къ заверпенію: синекдоха есть стадія болѣе далекая отъ символа, нежели метонимія; мы должны бы были сравнивать средства образительности описываемаго стихотворенія со средствами образительности другихъ стихотвореній Пушкина, чтобы опѣнить оригинальность или законмѣрность пользованія средствами образительности въ данномъ стихотвореніи; но строго научная работа въ этомъ направленіи не существуетъ, вовсе.

Въ какихъ архитектурныхъ формахъ даны вышеупомянутыя формы рѣчи?

Сравненіе дано въ стансѣ. Метонимія „красавица“ — въ апострофѣ. Синекдоха „берегъ“ въ

сплетеніи; здѣсь же дана эпитетная метонимія „жестокіе напѣвы“. Синекдоха „черты дѣвы“ — въ многосоюзіи. Метафора „призракъ“ и метонимія „призракъ роковой“ — въ повтореніи мѣстоимѣній. Наконецъ, метонимія „пѣсни Грузіи печальной“ въ повтореніи строфъ. Архитектоническія формы располагаютъ во времени формы описательныя. Архитектоническія формы соединяются въ сложныя сплетенія: повтореніе заходитъ въ сплетеніе; сплетеніе содержитъ многосоюзіе; повтореніе въ свою очередь содержитъ въ себѣ апострофу.

Борьба двухъ представленій — даннаго съ воображаемымъ (поющей красавицы съ призракомъ дѣвы) въ сравненіи все время аккомпанируется двойной темой ритма и словесной инструментовки, — съ той разницей, что ритмическія модуляціи разрѣшаются гармонически (въ повтореніи); инструментовка сводится къ единству въ строкѣ, логически выражающей шахитъ двойственности: въ строкѣ: „Но ты поешь — и предо мной“ двойственность образа и ритма умѣряется синтезомъ инструментальныхъ группъ согласныхъ („и г и“ „и д и“). Аккомпаниментъ стиха, ритма и инструментовки къ содержанію словъ углубляетъ фонъ этого содержанія: собственнаго содержанія стихотвореніе не имѣетъ: оно возбуждаетъ это содержаніе въ насъ; само по себѣ оно есть сплошная форма плюсъ голая мысль, довольно бѣдная и неоригинальная.

Въ самомъ дѣлѣ.

Вычитая элементы формы (размѣръ, ритмъ, инструментовку, архитектурическія и описательныя фигуры рѣчи), имѣемъ слѣдующую картинку: красивая женщина запѣваетъ стихотворцу пѣсни грузинскаго народа, которыя пробуждаютъ въ немъ извѣстное настроеніе, а это настроеніе рождаетъ въ стихотворца воспоминаніе о прошломъ времени и о какомъ-то далекомъ мѣстѣ; напѣвы эти вызываютъ образъ далекой дѣвы, забытой подъ вліяніемъ очарованія красивой женщины; но когда эта женщина начинаетъ пѣть, то стихотворецъ думаетъ о забытой дѣвѣ.

Отсюда слѣдуетъ мораль: музыка вызываетъ воспоминаніе.

Вотъ единственная истина, возвышаемая стихотвореніемъ; эта истина есть бѣдное и всякому извѣстное психологическое наблюденіе. Когда говорятъ, что мысль лирическаго стихотворенія важнѣе его формы, то врядъ ли думаютъ о томъ, что такое допущеніе обязываетъ насъ забраковать одно изъ лучшихъ стихотвореній Пушкина; если же подъ содержаніемъ разумѣютъ психическій процессъ, протекающій въ насъ подъ вліяніемъ прочитаннаго, то перемѣшаютъ центръ тяжести стихотворенія въ душу воспринимающаго; восхищеніе или невосхищеніе стихотвореніемъ зависитъ тогда отъ творческой переработки въ насъ впечатлѣнія отъ стихотворенія. Но тогда о лирическомъ произведеніи нельзя судить никакъ. Тогда всякая критика теряетъ смыслъ.

Если же критика существуетъ, то она должна опираться на объективную данность: этой данностью является единство формы и содержанія. Мы описали такое единство со стороны элементовъ одной только внѣшней формы, едва касаясь отношенія внѣшней формы къ формѣ внутренней, и наше описаніе растянулось.

Здѣсь прекращаемъ мы описаніе стихотворенія, хотя намъ еще осталось описаніе формы внутренней, формы образа; наконецъ, другую задачу мы упустили: описать приведенное стихотвореніе въ обратномъ порядкѣ—отъ содержанія къ формѣ.

Мы полагаемъ, что описаніе хотя бы внѣшней формы уже даю богатый матеріалъ для сужденія о мастерствѣ Пушкина, какъ поэта.

МАГІЯ СЛОВЪ.

1.

Языкъ—наиболѣе могущественное орудіе творчества. Когда я называю словомъ предметъ, я утверждаю его существованіе. Всякое познаніе вытекаетъ уже изъ названія. Познаніе невозможно безъ слова. Процессъ познания есть установленіе отношеній между словами, которыя впослѣдствіи переносятся на предметы, соотвѣтствующіе словамъ. Грамматическія формы, обуславливающія возможность самаго предложенія, возможны лишь тогда, когда есть слова; и только потому уже совершенствуется логическая членораздѣльность рѣчи. Когда я утверждаю, что творчество прежде познанія, я утверждаю творческой примать не только въ его гносеологическомъ первенствѣ, но и въ его генетической послѣдовательности.

Образная рѣчь состоитъ изъ словъ, выражающихъ логически невыразимое впечатлѣніе мое отъ окружающихъ предметовъ. Живая рѣчь есть всегда музыка невыразимаго; „мысль изреченная есть ложь“—говоритъ Тютчевъ. И онъ правъ, если подъ мыслью разумѣетъ онъ мысль, высказываемую въ рядѣ терминологическихъ понятій. Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно—выраженіе сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выраженіе сокровеннѣйшихъ тайнъ природы. (Всякое слово есть звукъ; пространственныя и причинныя отношенія, протекающія внѣ меня, посредствомъ слова становятся мнѣ понятными. Еслибы не существовало словъ, не существовало бы и міра. Мое „я“, оторванное отъ всего окружающаго, не существуетъ вовсе; міръ, оторванный отъ меня, не существуетъ тоже; „я“ и „міръ“ возник-