

ЛИРИКА И ЭКСПЕРИМЕНТ

Андрей Белый

1

Безгранична область точного знания; она охватывает всевозможные объекты; говорят, что границы точного знания намечаются вовсе не той или иной группой объектов, а определенностью угла зрения на всевозможные группы объектов; определенность угла зрения зависит от метода исследования; тогда точное знание есть связь методологических групп по приемам исследования, а не по объектам. Наука есть связь методов, определенно отличающихся от иных методологических связей; объекты же связей будто бы безразличны; этнография есть наука, имеющая определенную связь и с филологией, и с естествознанием; это значит, что к одной и той же группе этнографических объектов исследования я подхожу с двумя методами; результаты исследований, иногда противоречивые, несоизмеримы тогда без критики объективной значимости самих методов. Предо мной ваза определенной формы, расписанная орнаментом и с иероглифическими надписями; я могу определить время и место отливки вазы, во-первых, анализируя надписи, во-вторых, анализируя орнамент, в-третьих, анализируя форму, сагитальный и тангентальный ее разрез¹; в первом случае я подхожу к анализу ее как филолог; во втором случае -- как историк искусства; в третьем случае -- как естествоиспытатель, применяя к этнографическому объекту методы, переносимые из сравнительной анатомии (что практикуется с успехом этнографами-естествоиспытателями).

Если указанные приемы исследования приведут меня к трем противоречивым результатам, я не могу сказать, что мои приемы исследования ложны, раз существует разработанная теория надписей, орнамента и разрезов ваз; сложны методы исследований и относительны; существуют ряды несовпадающих методов, хотя бы и точных; существует критика методов; но круг объектов исследования -- все тот же.

Кажется, не стоит повторять этой азбучной истины; и, однако, приходится ее повторять. Может ли существовать у эстетики собственный метод исследования? Или она должна заимствовать его из чужих областей?

Вот стихотворение Пушкина "*Пророк*"². Как приступить мне к его анализу? Указанное стихотворение я могу анализировать двояко: во-первых, со стороны содержания, во-вторых, со стороны формы. Оставляя в стороне гносеологический вопрос о форме, содержании и их взаимоотношении, понимая под *содержанием и формой* все то, что наивно разумеют, имея дело с этими понятиями, я все же вижу, что под содержанием и формой можно разуместь нечто многосмысленное. Под *содержанием*, -- во-первых, идейное содержание "*Пророка*", во-вторых, содержание переживания, выраженного в образной форме, в-третьих, самый образ пророка, каким он дается в стихотворении. В первом случае я могу анализировать идею "*Пророка*" -- а) с точки зрения индивидуальности Пушкина, б) с точки зрения истории идей, с) с точки зрения общественных и классовых противоречий того времени, д) с точки зрения сравнительной идеологии (анализируя тип пророка у поэтов), е) с точки зрения той или иной моральной, теологической или даже мистической системы. То же разнообразие приемов исследования встретит нас при анализе содержания переживания и формы образа. Пять указанных приемов

исследования, умноженные на три указанных понимания содержания "*Пророка*", дают уже пятнадцать возможных методов анализа содержания плюс всевозможные способы переложений и сочетаний этих способов.

Точно так же, анализируя форму стихотворения "*Пророк*", я могу разуместь под формой, во-первых, совокупность средств изобразительности, дающих рельеф образу пророка, во-вторых, расположение и сочетание слов (словесную инструментовку), в-третьих, метр и индивидуальное применение метра (ритм). Случайно указанные способы анализа формы распадаются на бесконечное разнообразие исследований. Совокупность средств изобразительности с точки зрения а) индивидуальности поэта, б) его времени, в) страны, г) положения, е) истории искусств и так далее. Результаты исследования формы и содержания "*Пророка*" несоизмеримы друг с другом; они зависят от методов.

Я могу оценить "*Пророка*" с точки зрения истории, социологии, метра, стиля и так далее. Стихотворение может выражать великую идею и быть не музыкальным для слуха, и совершенно наоборот. В чем критерий его значимости? Что есть лирика?

Говорят, что лирика -- форма поэзии, а поэзия -- форма искусства. Существует ли наука о формах искусства? Что есть наука? Та или иная наука есть совокупность приемов исследования над тем или иным объектом. Но, говорят, объекты научного исследования безразличны; следовательно, объект искусства (красота), есть, между прочим, объект научного исследования.

Мы видели, что в одном объекте исследования перекрещиваются различные научные методы (пример: этнография, психология и так далее). Так же и к красоте подходим мы с разнообразных точек зрения; но среди разнообразных научных групп существуют две главных тенденции в построении методов: тенденция связывает объекты с точки зрения зависимости их происхождения (генетический метод) и тенденция связывает их по цели (телеологический метод); в одном случае получаем группы законов, в другом -- группы оценок; группы оценок образуют группу гуманитарных наук, предопределяемых нормами и формами познавательной деятельности; отношение норм ценностей к нормам познания есть наиболее сложный вопрос современной теоретической мысли³.

Говорят, что эстетика есть наука. Говорят, что эстетика не наука вовсе. Науки определяли по объектам исследования; определяли науки и по методам. Задача любой науки определена теперь как серия многообразных исследований над определенной группой объектов, разложенной в методах. Существует тенденция вывести самый объект из метода; с другой стороны, точность любого метода позволила отделять самый метод от объекта; и тогда открылась возможность бесконечно расширить объект методологического исследования. Второй путь есть путь развития точного знания; он привел к разработке теории методологических построений; а эта разработка, в свою очередь, выдвинула вопрос о возможности выведения самых объектов исследования из методов этого исследования.

Если эстетика есть наука о прекрасном, то область ее -- прекрасное. Что есть прекрасное? Это или вопрос метафизический, стоящий [рядом] с вопросом о цели и ценности красоты, или вопрос позитивный (что считало прекрасным человечество?). В первом случае перед нами задача построить метафизику красоты, во втором -- эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты⁴; задача точной эстетики -- анализировать памятники искусств; вывести закономерности, их определяющие; задача метафизической эстетики -- уяснить единую цель красоты и ею измерить эстетический опыт человечества. Но единообразие такой эстетики стоит в связи с единообразием метафизики. Как возможна единая метафизика? Как необходимое условие самой теории знания. И если идеальная теория знания претендует на всеобщность, метафизика ее -- всеобща и обязательна; но

построение всеобщей и единообразной метафизики -- задача, в настоящее время едва ли осуществимая в человечестве; и потому-то невозможно установить нормы эстетических ценностей; эстетика невозможна как гуманитарная наука.

Возможна ли она как точная наука?

Да, вполне возможна.

Только тогда она должна отказаться от общеобязательных оценок; ее задача -- выведение принципов как связи эмпирических гипотез эстетических исследований; гипотезы ее опять-таки -- индукция из эмпирических законов. Что же есть материал исследования в области эстетики? Если эстетика возможна как точная наука, то материал исследования ее -- свой собственный: таким материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности⁵. Вот -- эмпирика той области эстетики, которая исследует законы лирики.

Мне возразят, что в том или ином лирическом стихотворении есть еще образ, переживание, сюжет; образ, сюжет, переживание можно изучать со стороны формы; может существовать история образования сюжета, история возникновения образа. Область формальной эстетики как науки, стало быть, шире. Но законы возникновения образов (закономерность или систематика художественных символов и переживаний) можно изучать и не с чисто эстетической точки зрения; область изучения законов возникновения образов может быть областью прикладной мифологии, психологии, социологии и так далее -- в зависимости от метода, с которым мы подходим к объекту изучения. Объект изучения здесь -- общий для ряда дисциплин; а точность метода связана с определенностью объекта; всякая точная наука возникала в процессе нахождения *sui generis* связи между объектами; впоследствии эта *sui generis* связь⁶ отделялась от объекта как метод; и только потом безгранично расширялся круг объектов. Так и в ботанике: первоначально под ботаникой разумели главным образом систематику растений; позднее области изучения формы растений (морфология), их анатомического строения, их функций (физиология) и их видов (систематика) разграничивались.

Путем отграничения физиология растений выросла в самостоятельное целое; открылась здесь роль физико-химических процессов; физиологическим методом ботаника приблизилась к идеалу точных наук; открылась возможность уяснить анатомию растений, морфологию их и прочее -- разнообразием физико-химических процессов.

Систематика и морфология в первоначальном смысле явились прикладной областью ботаники как точной науки; центром ее стала физиология растений.

Развивалась ли эстетика как точная наука? Произошло ли здесь такое ограничение объектов исследования, как во всякой точной науке? Нет, всегда эстетика была прикладной, а не самостоятельной областью; она становилась отдельной главой то метафизики, то психологии, то социологии, то теологии, то лингвистики, то физиологии; искони в ней царствовал хаос методов; искони памятники искусств *оценивали*, и только оценивали, при полной невозможности найти иную норму оценки, кроме личного вкуса, авторитета или соответствия с догматом, не имеющим прямого отношения к эстетике как науке. Говорили, чем должно быть искусство, забывая, что оно есть. Существующие формы искусств сложились так, а не иначе; может быть, существующее искусство -- не искусство; может быть, искусство будущего образует новые формы искусств, соответствующие долженствованию; но само представление об искусстве сложилось не прежде факта его существования, а после; и потому-то фактический материал искусств (его формы) породил самый вопрос о том, что есть этот материал. И вот изучали материал: определяли предмет эстетического познания;

сложность предметов этого познания, возможность рассматривать их многообразно породила столь огромную спутанность во взглядах на задачи и методы эстетики, что эта последняя до нынешнего времени вовсе не существовала как наука. Но и не может эстетика существовать как точная наука; она может существовать как система наук; физика -- не ботаника; ботаника -- не этнография; но та, другая и третья возможны как области естествоведения. Есть музыка, есть живопись, есть драматическое искусство, и есть лирическая поэзия; возможны науки о контрапункте, перспективе, краске, ритме и стиле; система этих наук, объединенная единообразным отношением к материалу звуков, красок, слов, средств изобразительности и так далее -- наметила бы область точной эстетики; и в некоторых областях эстетики делаются попытки научного изъяснения принципов образования художественного материала (в музыке, в живописи); в других же областях изучение формы (анатомия) часто есть запретное занятие; им пренебрегают; композитор, прошедший теорию контрапункта, -- явление нормальное; поэт, углубленный в изучение вопросов стиля и техники, в глазах русского общества -- почти чудовище; музыкальная академия, академия художеств пользуются покровительством общества; самая мысль о возможности академии поэзии вызывает насмешки: безграмотность есть заслуга поэта в глазах общества; поэт или писатель должен быть неучем; все это показатель дикости отчасти европейского общества и всецело русского в отношении к вопросам, связанным с поэзией и литературой; тончайшие, глубоко мучительные проблемы стиля, ритма, метра отсутствуют -- это роскошь. Но ведь тогда открытие Лейбницем дифференциального исчисления в свое время было роскошью -- и только роскошью (практическое применение его открылось впоследствии); всякие интересы чистого знания -- роскошь; а они-то и движут развитием прикладного знания. Эту азбучную истину стыдно повторять относительно вопросов эстетики, а повторять ее приходится: отвлеченный интерес к поэтическим формам есть интерес праздный не только по мнению общества, но и по мнению большинства художественных критиков России, писателей и подчас знатоков словесности⁸. Большинство этих последних, совершенно незнакомые с естествознанием (да и вообще с точной наукой), пытаются создать суррогат научности в области своих исследований, подчиняя поэзию, изящную словесность той или иной догматической идеологии, быть может, уместной в других областях знания, но совершенно неуместной в проблемах чистой эстетики; и потому-то мысль об эстетике как системе точных, экспериментальных наук для них (почти вовсе не знакомых с научным экспериментом) есть мысль еретическая; а самый эстетический эксперимент -- абсурд. Вместо этого наука о литературе в лучшем случае для них есть история образов, сюжетов, мифов или история литературы; и в зависимости от того, подчиняют ли они историю литературы истории идей, культуры или социологии, имеет место грустный факт оседлания эстетики как науки социологией, историей, этнографией; в лучших и редких случаях происходит оседлание эстетики философией (ведь проблема ценности искусства существует -- и именно философия более других дисциплин способна оценить самостоятельность красоты); но здесь пропадает самая идея о возможности существования, например, поэтики, метрики, стилистики как точных наук.

С другой стороны, все наиболее ценное для разработки эстетики дали нам естествоиспытатели (Фехнер, Гельмгольц, Оствальд и многие другие), но они вовсе не объединяли свои исследования вокруг эстетики, а вокруг иных, хотя и точных, но к эстетике лишь косвенно относящихся наук.

Эстетика как система наук есть в настоящее время пустое место; его должны заполнить для будущего ряд добросовестных экспериментальных трудов; десятки скромных тружеников должны посвятить свои жизни кропотливой работе, чтобы

эстетика как система наук возникла из предполагаемых возможностей. В настоящее время эстетика есть бедный осел, седлаемый всяким прохожим молодцом; всякий прохожий молодец способен взнудать ее любым методом, и она предстанет нам как бы послушным орудием то социологии, то морали, то философии, -- на самом же деле личных счетов и личных вкусов. И потому-то честнее, проще те суждения о произведениях искусства, которые апеллируют к личному вкусу, не прикрываясь грошовыми румянами объективизма.

То, что литературная критика, эта прикладная область теории словесности, вырождается в иных газетах в фабрику явных и откровенных спекуляций и что толпы спекулянтов, подавляя количеством, управляют общественным мнением интеллигенции, -- есть не только показатель продажности прессы, но и полного банкротства законодателей современных теорий словесности: их теории, допускающие "*обрабатывать*" произведения словесности в любом направлении, в настоящее время порождают лишь литературную спекуляцию.

Не пора ли уйти всякому, любящему искусство, в уединение кабинета, не пора ли художникам и исследователям в области эстетики признать себя в положении средневековых мучеников знания и творчества, дабы не быть возведенными на костер публичного позора. Официальная quasi-эстетика их не услышит; развратная критика их или распнет, или растлит⁹.

В эпоху массового роста интересов к искусству все поверхностнее эти интересы, - все более и более у людей, преданных искусству, назревает потребность уйти в катакомбы: из катакомб мысли вышли Коперники в эпоху, когда на площадях толпами бродили Савонаролы; в современном же отношении к искусству Савонарола скорее соединится с грабителем, чем с художником или бескорыстным исследователем¹¹.

II

Если возможно научное исследование в области лирической поэзии, то исходная точка этого исследования -- конкретный материал в виде лирических произведений разных народов от древности до наших дней. Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем должно оно быть, ложится в основу исследования. Но где отправной пункт исследования? Мы видим, что область, касающаяся содержания образа или переживания, данных в опытном материале, есть область многих методологических исследований, центр которых не эстетика, а какая-либо смежная научная дисциплина (физиология, психология, лингвистика, этнография). Надо найти такую отправную точку исследования, которая касалась бы лирики и только лирики. Если мы освободим разбираемое стихотворение от всякого идейного содержания, как не входящего в область формальных, а потому и точных наблюдений, перед нами останется только форма, т. е. средства изобразительности, в которых дается образ, слова, их соединение и их расположение. Задача, таким образом, суживается и становится более отчетливой. Но слова, их соединение и расположение, наконец, соединение и расположение средств изобразительности еще не очерчивают вполне точно область искомой науки о лирической поэзии. С одной стороны, изучение законов комбинации и модуляции средств изобразительности есть дальнейшее развитие теории словесности, объединяющей лирику и словесность в этом пункте в одно целое; с другой стороны, изучение слов и их расположение соприкасается с филологией и лингвистикой". Развита ли теория Словесности? Это вопрос спорный: теория словесности не построена на достаточном количестве проанализированного

материала; теория словесности--дисциплина еще недостаточно опытная; нельзя назвать ее точной наукой, как науку главным образом описательную, а не экспериментальную; точно так же и филология есть главным образом описательная наука. Стадию описывания переживали все ныне точные науки; ботаника, психология, зоология преобладали сперва как науки описательные (систематика и морфология растений, животных, описательная психология); систематики углублялись впоследствии в анатомию (сравнительная анатомия животных, растений); изучение анатомической структуры уже есть начало объяснения систематизированного материала; описание всегда переходит в объяснение, по словам Риккерта.

Но в отношении к памятникам лирической поэзии не было даже попыток к добросовестному описанию их¹²; нечего и говорить, что лучшие произведения искусства (будь то лирика Пиндара, Гете или проза Гоголя) вовсе не описаны; мы читаем Пушкина, Гоголя, как читаем Гете, а не умеем себе объяснить, как очарование наше этими художниками выражается в слоге, стиле, который и составляет конкретную, осязаемую глазом или ухом плоть их творчества. Нечего и говорить, что мы читаем не Гете, а *мимо Гете*; и только потом, прочитывая в десятый раз то или иное произведение искусства, случайно открываем мы вовсе незнакомые нам красоты.

Красоты эти проходят мимо вся как есть художественная критика; потому-то и проповедь содержания в искусстве есть проповедь не содержания, открывающегося посредством формы, а проповедь какого-то голого, рационалистического содержания. Как бы ни оперировали мы с этим содержанием, операции не подвинут эстетику на путь точной науки, как не воспитают они и нашего эстетического вкуса.

Некоторые филологи утверждают, что филология есть наука медленного чтения; искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения; ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом -- лирическим стихотворением. А мы скользим по нему глазами и таким образом проскальзываем мимо него. Более внимательны к поэтам поэты; но эстетический опыт каждого поэта развивается медленно, всю жизнь; в процессе развития этого опыта, а также опыта чтения даже самый вдумчивый поэт неизбежно открывает Америки; вместе с поэтом умирает и его опыт, а читатели {остаются в блаженном неведении, как читать, во что вчитываться; любой крупный поэт образует школу не только благодаря непосредственному воздействию, но и потому, что его рабочая комната является невольной кафедрой стилистики¹³: только он может давать ответы на сложные, мучительные вопросы о форме, неизбежно встающие перед каждым ценителем красоты. Если бы записать все то, что говорят поэты о вопросах формы, мы имели бы громадный материал для "чисто научной обработки той части эстетики, которая касалась бы лирики; и как удивились бы преподаватели словесности, что их многолетние из поколений в поколение разглагольствования о поэзии не носят и одной сотой доли научности, которая бросалась бы в глаза, имей мы пред собой комментарии поэтов к поэтам же.

Что значит описать произведение словесности? Опираю -- значит дать комментарий; всякое лирическое произведение требует основательного комментария; комментируя стихотворение, мы как бы разлагаем его на составные части, пристально вглядываемся в средства изобразительности, в набор эпитетов, сравнений, метафор для характеристики содержания; мы ощупываем слова, исследуем их взаимную ритмическую, звуковую связь; соединяя вновь в одно целое разобранный материал, мы часто не узнаем вовсе знакомого стихотворения:

оно как феникс вылетает из самого себя в более прекрасном виде или, наоборот, -- блекнет. Так подходим мы все более к сознанию, что нужна сравнительная анатомия стиля поэтов, что она дальнейший шаг в развитии теории словесности и лирики и вместе с тем приближение этих дисциплин к отрасли научного знания¹⁴. Возьмем для примера стихотворение Некрасова (отрывок из "Смерти крестьянина")¹⁵.

У дома оставили крышу,
К соседке свели ночевать
Зазябнувших Машу и Гришу
И стали сынка обряжать.

Медлительно, важно, сурово
Печальное дело велось:
Не сказано лишнего слова,
Наружу не выдано слез.

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом, сосновом столе.

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо -- и до рук борода...

Что значит описать приведенное стихотворение? Разве само оно себя не описывает? В том-то и дело, что нет, если мы взглянем на него с точки зрения содержания. Я могу анализировать приведенный отрывок со стороны идейного содержания: идея приведенного отрывка -- величие почившего крестьянина-труженика, окруженного *"медлительной, важной, суровой"* заботой близких отдать ему последний долг; суровый образ смерти склоняется над ним. Анализировать идейное содержание этого отрывка я могу с точки зрения индивидуальности поэтического творчества Некрасова: тогда я должен связать приведенный отрывок с одной из руководящих идей некрасовского творчества; эта идея -- идея о бедности русской деревни, о жизни русского крестьянина, полной труда; скорбное величие этой жизни открывается в смерти. Задача анализа тогда -- выделить в приведенном отрывке существенные признаки упомянутой идеи и связать их с существенными признаками всех параллельных отрывков из поэзии Некрасова. Труд безусловно почтенный, но выводы из этого труда дадут скорей характеристику взгляда Некрасова на деревню, чем характеристику черт, присущих его поэзии; индивидуальность этого взгляда изложима ведь в научном или публицистическом труде; статистика еще красноречивее сумеет подчеркнуть правоту приведенного взгляда; и публицистика, допускающая красноречивость статистики, окажется орудием еще более могущественным, чем поэзия: зачем тогда излагать идейное содержание в амфибрахиях с рифмами и прочими атрибутами

метрики? Анализируя приведенный лирический отрывок с точки зрения идейного содержания Некрасова, я буду иметь дело не с Некрасовым-лириком, а с Некрасовым-публицистом; анализируя так, я не увижу поэта.

Я могу, далее, связать взгляд Некрасова на русскую деревню с идеологией его времени, сравнить его описание деревни с описаниями Огарева, Никитина¹⁶; я могу идеологию Некрасова связать с общественными противоречиями эпохи; я могу усмотреть элемент сентиментализма и романтизма в народничестве Некрасова, объяснить его психологию психологией *"кающегося дворянина-помещика"* или же психологией *"интеллигента"*; так выступит на сцену момент социологического разбора приведенного отрывка; выражения вроде: *"лежит непричастный заботе на белом сосновом столе"*, и выше: *"уснул потрудившийся в поте"*, -- я могу осветить "Как черты сентиментализма и пессимизма Некрасова, представителя оторванной от народа либеральной интеллигенции, и осветить этот пессимизм чуждостью для Некрасова пролетарского мироощущения; кроме того, я имею возможность сравнить индивидуальность Некрасова в изображении похорон с изображением похорон -- а) у русских, б) у европейских лириков XIX столетия, I-) У крупнейших лириков всех времен. *Отношение к Смерти в мировой поэзии* -- есть тема для почтенного труда о многих сотнях страниц; и далее, этот почтенный труд может быть введением к целой серии иных, не менее (а даже более) почтенных трудов: "Отношение к смерти Некрасова, мировых лириков, Канта, Гегеля, Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, Гартмана, Ницше и т. д.". Вместо имен Канта, Шопенгауэра могут быть по желанию подставлены имена Беме, Экхарта или (в зависимости от взглядов) имена Василия Великого, Иоанна Златоуста... Я спрашиваю только: что останется тогда от поэта Некрасова? Все же мне непонятно, почему свой взгляд на смерть русского крестьянина изложил он в амфибрахиях и при помощи рифм *"крышу -- ночевать -- Гришу -- обряжать"* и т. д. Мне возразят, что идейное содержание в поэзии имеет особую форму воплощения; тогда, очевидно, амфибрахий, рифмы, выбор и расположение слов -- форма этого воплощения; чтобы уяснить себе отношение формы к содержанию, мы должны знать содержание и форму лирических произведений; но составные элементы формы не изучены вовсе. Мы должны их описать.

Итак, в приведенном отрывке оставим без рассмотрения чисто идейное содержание: сосредоточим наше внимание на содержании переживания; но содержание переживания в стихотворении есть отношение формы идеи к форме образа, воплощающего идею. Идея приведенного отрывка: величие смерти бедного крестьянина-труженика и величие окружающих, переживающих эту смерть. Образы приведенного отрывка: озябшие дети покойного переведены к соседке; у избы стоит крышка гроба; в избе лежит покойник с мозолистыми руками, с большой, окладистой бородой, в лаптях и холщовой рубахе, обставленный свечами; вот что изображено. Опять-таки сообразно с характеристикой анализа идейного содержания мы могли бы дать и характеристику образа Некрасова в связи с образами смерти у других лириков; предположимы и здесь почтенные труды; труды эти относимы к истории образов, мифов, сюжета; образами, сюжетами, идеями занимались и занимаются все историки поэзии, критики, профессора литературы, но область изучения здесь не чисто эстетическая: она -- спорная область многих методологий. Для эстетического описания важно не *что* изображено и не *что* выражает изображенное, а *как* изображено и *как* изображает. Это *"как"* дано в материале слов, звуков.

В каком же материале слов и звуков дан приведенный образ?

Первое четверостишие:

У дома оставили крышу,

К соседке свели ночевать
Заябнувших Машу и Гришу
И стали сынка обряжать.

Размер стихотворения -- амфибрахий¹⁷, т. е. U -- U | U -- U | U -- U|; слова надо слагать так, чтобы конфигурация ударяемых и неударяемых слогов давала чередование долгого и двух коротких; односложные союзы, предлоги -- слова неударяемые; двусложные слова уже носят ударения; трехсложные слова -- наиболее удобные для пользования размерами, подобными дактилю¹⁸, анапесту, амфибрахию; они-то и должны как бы составить скелет амфибрахия; в зависимости от расположения ударения (*ночевать, наружу, сказано*) трехсложные слова допускают такую комбинацию с двусложными и односложными, что дает возможность свободно пользоваться амфибрахическим размером: "к *соседке* (трехсложное) *свели* (двусложное) *ночевать* (трехсложное); комбинации двусложных с четырехсложными возможна тоже: "*уснул, поработав земле*", как возможна комбинация двух двусложных слов: "печальное дело велось"... Соединение трех односложных или соединение многих односложных с двусложными словами придает амфибрахию (также анапесту и дактилю) тяжесть: строчка "*Но мне ты их скажешь, мой друг*" (шесть односложных и одно двусложное) -- тяжелая строка, немзыкальная; так же, как тяжела строка: "*Ты с детства со мною знакома*".

Но мне ты их скажешь, мой друг!
Ты с детства со мною знакома.
Ты вся -- воплощенный недуг,
Ты вся -- вековая истома!

Привожу эту строфу целиком, чтобы показать наглядно, насколько отсутствие трехсложных и четырехсложных слов в первых двух строках тяжелит стих по сравнению с третьей и четвертой строкой; это происходит потому, что накопление односложных слов, из которых каждое может по положению носить и не носить ударение, замедляет стих, уничтожая контраст между ударяемым и неударяемым слогом ("*Но мне ты их скажешь*" возможно прочесть еще и так: "*Но ты мне их скажешь*", или: "*Но их ты мне скажешь*". Слова *их, ты, мне* могут и носить, и не носить ударение; в размерах, где стопа имеет три слога, следует особенно избегать таких слов).

Разбирая первую строфу приведенного отрывка со стороны метрики, мы видим, что метр не режет уха:

У дома оставили крышу,
К соседке свели ночевать
Заябнувших Машу и Гришу
И стали сынка обряжать.

Только конец третьей строки "*Машу и Гришу*" подозрителен с метрической точки зрения как соединение односложного союза с двусложными словами.

Но если мы сравним первую строфу со второй, то увидим, что вторая строфа читается с большей легкостью; при единообразии метра вторая строфа как бы ритмичнее:

Медлительно, важно, сурово
Печальное дело велось:

Не сказано лишнего слова,
Наружу не выдано слез.

В первой строфе: три односложных, семь двусложных, четыре трехсложных слова и одно четырехсложное. Сумма слов -- 16.

Во второй строфе: два односложных, пять двусложных, пять трехсложных, два четырехсложных слова, т. е. вторая строфа легче читается благодаря удачной комбинации слов. Сумма слов -- 14.

Кроме того, во второй строфе наблюдается известная симметрия в расположении слов.

Так: первая и вторая строки второй строфы начинаются с четырехсложного слова (*медлительно, печальное*). Далее: в третьей и четвертой строке обратная симметрия в первых двух словах ("*не сказано лишнего*" и "*наружу не выдано*"). Далее: предпоследние слова последних двух строк симметричны, как трехсложные с ударением на первом слоге (*лишнего, выдано*); наконец: вторые слова первых двух строк симметричны по ударению (*важно, дело*). Все это мелочи: но сумма этих мелочей определяет симметрию структуры.

Еще более симметрична в расположении слов третья строфа:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом, сосновом столе...

Здесь мы усматриваем симметрию не только в расположении слов по слогам и ударениям, но и по грамматическим формам; по слогам и ударениям: середину строки занимают трех-, четырех- и пятисложные слова (*потрудившийся, поработав, непричастный, сосновом*), а по бокам двусложные слова (*уснул, уснул, лежит, белом, поте, земле, заботе, столе*); по грамматическим формам: первые три строки построены из глагола (*уснул, уснул, лежит*), причастия или деепричастия (*потрудившийся, поработав, непричастный*) и существительного (в *поте, земле, заботе*); последняя же строка, оканчиваясь существительным, начинается двумя прилагательными, причем прилагательные эти дают контраст, определяя существительное (*стол*): "*лежит... на белом, сосновом столе*"; прилагательное *белый* определяет цвет, давая зрительный образ, а прилагательное *сосновый* определяет материал и еще, пожалуй, запах стола. Кроме того: первая и вторая строки начинаются одинаковым глаголом "*уснул*", а третья глаголом "*лежит*", т. е. уже не прошедшим, а настоящим временем; здесь -- параллелизм; но в параллелизме -- контраст (уже *уснул* -- и вот еще *лежит* перед нами). Кроме того: повторение дважды глагола "*уснул*" с прилежащими приставками "*по*" (*потрудившийся, по-работав*) придает особую фонетическую прелесть некрасовской строфе, точно так же, как и аллитерирующие¹⁹ слова последней строки "*на белом сосновом столе*".

Удачное скопление одинаковых гласных и согласных подчеркивает подчас энергию словесной инструментовки; примеры скопления гласных: "*В минуту жизни трудную*" -- иууиуууу; или: "*Есть сила благодатная*"²⁰ -- еиаааая, где слог "*го*" произносится как, "*га*"; иногда чередование гласных аккомпанирует смыслу, как например, у Тютчева: "*Тени сизые смесились*"²¹... здесь доминирует высокая буква "и"; "*свет -- поблекнул, звук -- уснул*"... здесь доминирует низкое "у": угасанию света соответствует понижение гласных с высокого "и" к низкому "у" через промежуточное "е". Примеры скопления согласных: "*Кругом крутые тучи*"; "*Смывает смехом смерть*"²².

Соединение большей ритмической легкости и симметрии с симметрией смысла и словорасположения в одно согласное целое производит такое впечатление, что третья строфа приведенного отрывка кажется наиболее удачной и в образном, и в фонетическом смысле.

Но параллелизм, начавшийся в третьей строфе, продолжается в четвертой.

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщовой
И в липовых новых лаптях.

Если мы сопоставим третью строфу с четвертой, то увидим, что обе они объединены одним параллелизмом; из восьми строк первые две начинаются с глагола "уснул", и далее определяется, кто уснул и как уснул (*потрудившийся в поте, поработав земле*); соответственно с прошедшим временем определения носят несколько более отвлеченный характер; третья строка вводит настоящее время "лежит" -- и уже в четвертой строке третьей строфы появляется конкретный образ (*лежит... на белом сосновом столе*); четвертая строфа открывается продолжением параллелизма "лежит"; далее два прилагательных "неподвижный, суровый"; прилагательное "неподвижный" как бы возобновляет параллелизм первой, второй и третьей строк третьей строфы (только там причастия и деепричастие); ожидаешь после "неподвижный" существительного, как двумя строками выше, но параллелизм нарушается присоединением второго прилагательного "суровый", как и в предыдущей строке; только там строка начиналась двумя прилагательными, а здесь она ими оканчивается; нет и обратной симметрии, ибо строка начинается глаголом "лежит" вместо существительного; сам же глагол есть повторение слова, открывающего третью строку третьей строфы; строка "Лежит неподвижный, суровый" находится со строкой "Лежит, непричастный заботе" в своеобразной связи, как находится она в, своеобразной связи со строкой "На белом сосновом столе"; эта строка как бы двояко симметрична; в ней синтез двух ритмических тем; наконец, два ее прилагательных "неподвижный, суровый" -- прилагательные иного порядка, чем "белый" и "сосновый"; первые как бы апеллируют к нашему воображению, (мы сами должны вообразить суровый и неподвижный лик мертвеца); вторые же даны нашему воображению: следует только вызвать в нашем воображении готовое представление о белом и сосновом столе.

Вот сколько непосредственных восприятий заключено в одной только первой строке четвертого четверостишия; мы описываем ее, чтобы показать, что в форме ее написания сказалось высокое мастерство, что Некрасов только потому и поэт, что он написал ее так; но далее: четвертая строфа есть продолжение описания образа покойника, которое было начато в предыдущей строфе; дальше все большая и большая конкретность образа: "лежит... с горящей свечой в головах"; строка открывается; присоединением причастия к двум прилагательным, но причастие относится уже к другому слову; тем не менее три близкие грамматические формы конца первой и начала второй строки четверостишия обратно симметричны трем прилагательным конца третьей, а также начала и середины четвертой строки "в рубахе холщовой и в липовых новых лаптях".

"С горящей свечой в головах"; эта строка интересна еще и в другом отношении; выражение "в головах" есть выражение бытовое; обыкновенно говорят: "подушки в головах"; и такое выражение придает выраженному характер обыденности, почти уюта²³; когда говорят "свеча" (в единственном числе), то разумеют скорее свечу для домашнего пользования, а не смертную свечу, потому что около гроба, почти у

головы ставят не одну, а три свечи; вместо того, чтобы сказать *"свечи в голове"*, Некрасов употребляет другое выражение: *"свеча в головах"*. Символ смерти от этого приобретает характер чего-то обыденного, домашнего, чуть ли не уютного; выражением *"свеча в головах"* Некрасов вносит в описание смерти тонкий, едва уловимый импрессионизм; кроме того: два "с" второй строки *"с... свечой"* создают ассонанс с "с" прилагательного *"суровый"*. Третья строка: *"В широкой рубахе холицовой"* отчасти симметрична с предыдущей строкой хотя бы тем, что она, как и предыдущая, заключает в себе новый штрих, рисующий конкретно образ покойника; кроме того, этот штрих вносится при помощи предлога "в" (в предыдущей предлог "с"), трехсложного прилагательного с ударением на втором слоге *"горящей"* (в предыдущей строке на соответствующем месте стоит трехсложное же прилагательное *"широкой"*), сопровождаемого существительным *"рубахе"* (в предыдущей строке существительное *"свечой"*). В разбираемой строке опять мы встречаемся с двумя прилагательными, но размещение их иное: *"лежит неподвижный, суровый"* -- *"в широкой рубахе холицовой"*. Следующая строка: *"И в липовых, новых лаптях"*; как и две предыдущие, вносит новый, еще более конкретный штрих в образ покойника, и притом с помощью совершенно аналогичного материала слов (предлога "в", двух прилагательных и существительного), но расположенных иначе: открываясь, как и предыдущие две, предлогом и прилагательным, она присоединяет к первому прилагательному второе, являясь по расположению их тождественной с четвертой строкой третьей строфы *{ "На белом сосновом столе"*), обратно симметричной первой -- четвертой строфы *("Лежит неподвижный, суровый"*) и аналогичной по материалу слов с предыдущей *("В широкой рубахе холицовой"*). Эта строка начинается после предлога, как и предыдущие две, трехсложным прилагательным, но с измененным ударением (на первом слоге *"липовых"*); интересна здесь словесная инструментовка гласных и согласных: 1) -- гласных: проходит звук "и -- ы"; 2) -- согласных: проходит аллитерация (*липовые... лапти*); 3) -- соединение согласных и гласных: окончания двух прилагательных совпадают (*лип-овых, н-овых*) при несовпадении ударения на совпадающих слогах. Инструментовка здесь благодаря согласным "л" и "п" противоположна инструментовке предыдущей строки: *"В широкой рубахе холицовой"*, где гласные комбинацией звуков создают впечатление волнистого и шелестящего при прикосновении холста. Четвертая строфа дает поразительно тонкое по импрессионизму описание обстановки вокруг покойника, причем описание идет от более общего к более конкретному: то, что лапти *"липовые и новые"*, приближает образ покойника необычайно.

Третья и четвертая строфы составляют как бы одно целое; они живописуют обстановку гроба и одежду покойного; они объединены одним параллелизмом и соединены одним предложением, начинающимся во второй половине третьей строфы и захватывающим всю четвертую строфу; обе строфы состоят из комбинации существительных, прилагательных (причастий и деепричастий), и глаголов, расположенных в сложной симметрии; обозначая первые через "а", вторые через "b" и третьи через "с", мы получим следующую схему:

с	b	a
с	b	a
с	b	a
b	b	a
с	b	b
b	a	a
b	a	b

b	b	a
---	---	---

Если бы мы составили ряд таких диаграмм относительно всех стихотворений Некрасова и сравнили бы эти диаграммы с диаграммами других поэтов, мы могли бы найти эмпирические законы расстановки слов, индивидуальные для каждого поэта. Так описание и наблюдение привело бы нас к эстетическому эксперименту {Я оканчиваю здесь описание приведенного отрывка, ибо читатель, надеюсь, понял, в чем оно заключается.}.

Обозначая односложные слова через "a", двусложные через "b", трехсложные через "c", четырехсложные через "d", пятисложные через "e", мы получим следующую схему отрывка:

1-я строфа	2-я	3-я	4-я	5-я
abdb	dbb	beab	bde	cdb
cbc	dbb	bdb	cbc	dbb
bdab	accb	bde	ccc	deb
abbe	cacb	abeb	aebb	baaac
15	14	14	13	14

Если рассматривать с точки зрения экономии слов, то наиболее удачная в ритмическом смысле четвертая строфа, а неудачная -- первая.

Располагая строфы по симметрии грамматических форм, получим следующее:

aca	bbb	cba	cbb	baa
acc	bac	cba	baa	bba
baa	cba	cba	bab	bba
cac	bca	bba	bba	aaa

Рассматривая элементы симметрии, заключаем, что наиболее симметрической окажется третья строфа, потом вторая и, наконец, четвертая. Менее симметричны -- первая и пятая.

Соединяя обе схемы в одну, заключаем, что наиболее ритмичны строфы вторая, третья, четвертая. Но ведь непосредственное ощущение легкости чтения встречает нас именно в этих строках.

Беру другие строфы Некрасова (трехстопный амфибрахий) и обозначаю их схемы слов:

abb		aaaabaa		abbab	
abcc	16	ababc	20	aaaca	11
abed		aadc			
abbac		aadc			

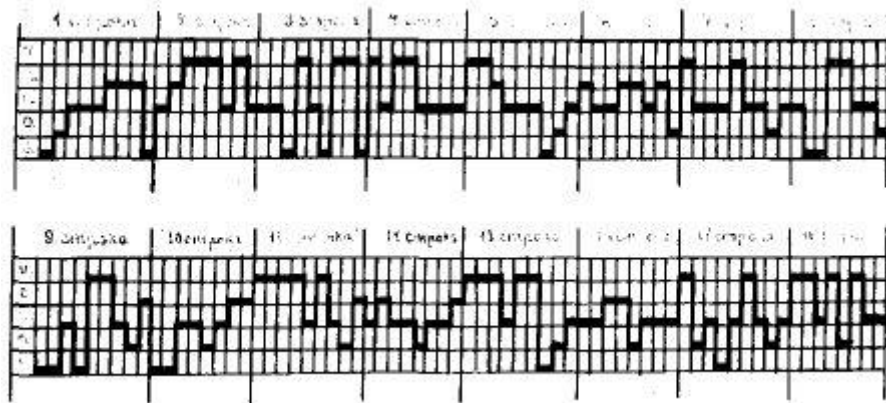
Читатель заключит а priori, что приведенный амфибрахий звучит тяжелее вышеразобранного. И действительно:

Случайная жертва борьбы!
 Ты глухо, незримо страдала,
 Ты свету кровавой борьбы
 И жалоб своих не вверяла, --
 Но мне ты их скажешь, мой друг!
 Ты с детства со мною знакома.
 Ты вся -- воплощенный недуг,
 Ты вся -- вековая истома!

Тот сердца в груди не носил.
Кто слез над тобою не лил²⁴.

Случайно ли, что и образность, воплощенная в материал слов, так неуклюже сцепленных, почти отсутствует? Случайно ли, что содержание цельнее в разработанной форме описанного отрывка?

Выше мы касались значения сочетания гласных, их скопления, контрастов; располагая гласные в порядке их высоты (и считая для простоты "я" -- за "а", "ю" -- за "у", "ё" -- за "о", "ы" -- за "и"), получим следующую диаграмму разобранного отрывка:



Вот ломаная, характеризующая изменение гласных; если бы изучили эту ломаную, если бы была составлена средняя кривая колебаний гласных у Некрасова, то мы имели бы возможность сравнивать ее со средней кривой у Пушкина; изучение и сравнение таких кривых, как знать, не натолкнуло ли бы нас на какой-нибудь эмпирический закон? Из суммы таких законов обозначились бы области экспериментальной стилистики, риторики, лирики; но эксперимент -- отсутствует; вместо этого продолжают писать о том, что Некрасов -- поэт гражданской скорби, Пушкин -- национальный поэт, а Фет -- поэт бабочек. Десятки лет господы критики седлают экспериментальную эстетику чуждыми ей методами или, в лучшем случае, занимаются переливанием из пустого в порожнее.

Наконец, существует область, где эксперимент со стихом особенно прост, а результаты дают чрезвычайно богатый материал. Я разумею ритмику.

III

Одна из задач современной поэтики заключается в точном определении того, что есть ритм: определить область ритма в поэзии, его границы, его связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром -- с другой. Вот ближайшая задача изысканий в области русской поэзии; и в этом чисто научном направлении в настоящее время в России работали только одни поэты, музыканты да профессор Ф. Е. Корш²⁵. Между тем, на Западе мы чаще встречаемся с образцовыми трудами, касающимися версификации, ритма и метра. Первая настоятельная задача заключается в точном разграничении ритма и метра; странно сказать, но эти области доселе смешиваются; в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения. Мне приходилось долго беседовать с одним известным теоретиком музыки, занимавшимся ритмикой народных былин; и я должен был согласиться, что без знания музыкальных законов ритма едва ли возможно проследить генезис

метрики. Например, С. И. Танеев²⁶ полагает следующее: в то время, как в основе былин лежит известная музыкальная закономерность, позволяющая любую строку перевести на музыкальные знаки так, чтобы каждый слог обозначал половину, четверть, одну восьмую такта, а сумма слогов двух смежных строк обозначала одинаковое число тактов; этим достигается большая ритмическая свобода в построении былинных строк; -- и, однако, эта свобода не произвол: любой слог в любой строке может быть то растянут (половина), то ускорен (четверть, восьмая) при условии, чтобы ускорение не носило характера одной шестнадцатой; одна шестнадцатая при чтении производит впечатление диссонанса; если в былине записывать нотными знаками строку за строкой, обнаружится связь между ритмом и логическим ударением; логическое ударение почти всегда падает на слоги, произносимые более медленно; характерно и то, что среди всевозможных ритмических модуляций народной былины, как-то, например:



попадается и нижеследующая строка:



т. е. при метрическом обозначении:

U -- U -- U -- U --:

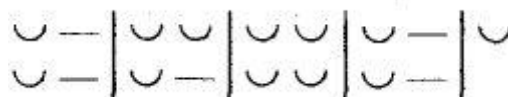
мы видим, таким образом, что русский четырехстопный ямба уже содержится в былине как частный случай более общей ритмической законосообразности; точно так же, как и четырехстопный амфибрахий, изобразимый ритмически приблизительно так:



Заключаю отсюда: не являются ли метрические формы трехстопного амфибрахия и четырехстопного ямба формами обратимыми, т. е. нельзя ли построить такую строку, которая с изменением ритма чтения могла бы теоретически одинаково следовать за ямбической строкой так же, как и за амфибрахической? Теоретически это возможно. И вот почему: чисто выдержанного ямба не существует в русском языке вовсе; почти всегда мы имеем комбинацию ямба с пэаном, пиррихием, спондеем²⁷ и т. д. Например:

Как демоны глухонемые
Ведут беседу меж собой²⁸.

Размер этого двустишия ямбический (условно); de facto же первую и вторую строки можно записать так:



Т. е. первая строка есть комбинация двух пэанов (пэана второго и пэана четвертого) или сочетания ямба с пиррихием; мы должны произвести два чисто

условных, насильственных голосовых ударения для того, чтобы подчеркнуть, что эта строка -- ямбическая. Если же при чтении мы сделаем только одно насильственное ударение на третьей ямбической стопе, а вторую ямбическую стопу прочтем без ударения, то получим трехстопный амфибрахий:

Как демо--ны глухо--немые.

В первом же случае мы имели два насильственных голосовых ударения:

Как де--моны--глухо--немые.

Первое расположение голосовых ударений приближает ритм чтения к трехстопному амфибрахию:

∪	—	∪	∪	—	∪	∪	—	∪			
Как	де́	мо		ны	глу́	хо		не		мы́	е
Бе	се́	ду		ве	ду́т	меж		со		бо́й	

Второе расположение голосовых ударений приближает ритм чтения к четырехстопному ямбу:

∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪
Как	де́		моны́		глухо́		немы́		е	
Веду́т		бесе́		ду ме́ж		собо́й				

В сущности же вышеприведенная строка читается так:

Как де--моны глухоне--мые.

Т. е. это ни ямб, ни амфибрахий.

Но, может быть, тут мы имеем комбинацию метрических форм? Да. Но для чего в изучение метрики вводить условные формы греческого стихосложения, имевшие прямой ритмический смысл только в том языке, где самая поэзия музыкально слагалась в ямб, хорей, амфибрахий и пр.? В русское стихосложение формально перенесены только ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий; искусственное же культивирование, например, триметра не всегда производит впечатление естественности на ухо; доказывать ритмические модуляции ямбов при помощи "пэанов" значит только загромождать проблемы метрики метрикой же, забывая, что сама метрическая форма выражает собой кристаллизованный ритм; ритм народных песен является ведь естественным выражением индивидуального пафоса (духа музыки), оригинального в каждом народе. Разве мы объясним при помощи метрики ритмический смысл введения одной анапестической стопы в ямбической строке Тютчева:

О, как на склоне наших лет	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—	∪	—
Сильней мы любим и суеверней! ²⁹	∪	—	∪	—	∪	∪	—	∪	—	∪

Вторая строка может быть обозначена и так:

∪	—	∪	—	∪	∪	∪		∪	—	∪
---	---	---	---	---	---	---	--	---	---	---

Если мы объясним эту строку формально, как комбинацию ямбических стоп с одной анапестической стопой, то объяснение нам ничего не скажет; тогда всякий набор слов есть сложное целое, из разнообразных метров; например, фраза "осень стояла теплая" есть комбинация хорей, амфибрахия и дактиля; тогда вообще стирается грань между поэзией и прозой; для чего же существуют правила

стихосложения? На это возразят: нужно ввести в русский язык всю сложность греческой метрики, и только тогда объяснятся нам метрические законы; но переносить всецело древнегреческую версификацию на русский язык невозможно; еще Ломоносов правильно охарактеризовал русское стихосложение не как метрическое, а как метрико-тоническое³⁰.

Итак, с точки зрения метрики трудно формально оправдать Тютчева в строке "сильней мы любим и суеверней"; между тем развитое ухо пленяет эта неправильность -- почему? Потому ли, что тут произвол? Вовсе нет: вышеприведенное отступление от принятой метрики имеет живой ритмический смысл, если изобразить строку Тютчева в музыкальных делениях:



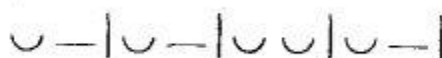
Строка записывается в двух тактах без помощи шестнадцатых долей {Мы придерживаемся объяснения С. И. Танеева.}.

Строка, изображая в нотных знаках шестнадцатыми долями, среди строк четырехстопного ямба, как и среди строк трехстопного амфибрахия, производила бы впечатление дисгармонии, нарушая законы ритма.

Вышеприведенные примеры наглядно показывают, что одна из серьезных, чисто экспериментальных задач эстетики не разработана вовсе.

Нам приходилось работать в области четырехстопного ямба, и скромные материалы этой работы затрагивают ряд теоретических проблем, касающихся формы; исходя из того соображения, что русский четырехстопный ямб, в сущности, далеко не ямб, а комбинация ямба с другими размерами, и вместе с тем, не желая загромождать внимание формами греческой метрики, мы называли условно отступления от правильного ударения голоса в ямбических стопах "полуударениями".

Так, строка: "Мой дя|дя са|мых че|стных пра|вил" приближается к ямбической благодаря совпадению ударений в словах с долгими слогами; строка, же: "Когда| не в шут|ку за|немог" отступает от правильной потому, что слово "занемог" насильственно принимает на слоге "за" второе ударение (занемог); но мы читаем приведенный стих так, что долгий слог "за" принимаем за краткий, отчего ямбическая строка получает следующий вид:



т. е. формально она есть комбинация ямба с пэаном четвертым или с пиррихием; мы говорим, что третья стопа второй строки "Евгения Онегина" носит условное ударение: "полуударение".

Полуударения бывают на второй стопе, на первой, на первой и третьей (одновременно); вот уже в пределах четырехстопного ямба как метрической формы мы получаем ряд ритмических отступлений, индивидуальных у каждого поэта; таким образом, дается возможность ритм любого поэта (так сказать, неуловимую музыку его стиха) изображать наглядно, графически, изучая по графикам особенности этих отступлений; и предлагаемый нами графический способ записи ритма прост донельзя. Например:

Да, я не Пиндар: мне страшней
Всего -- торжественная ода.
Березовец и юбилей

типическое для ямба "U --" заменяется "U U" (т. е. пиррихием): называя стопу с пиррихием стопой с полуударением, мы в третьем столбце отмечаем эту стопу черной точкой; соединим точки линиями; этим покажем мы, что ряд смежных строчек, постоянно отступая от правильного ямба, образует известный ритмический (индивидуальный) темп: мы получаем возможность изучать, систематизировать графические фигурки; этим достигается большая наглядность при сравнении графических линий у разнообразных поэтов: такое сравнение особенно удобно в большом масштабе; отношение фигур к перерывам (т. е. к строкам, приближающимся к правильному ямбу) и друг к другу намечает ритмическую индивидуальность поэта в пределах той или другой метрической формы; опыт показывает, что элементы, слагающие графическую линию (фигурки и точки), однообразны у всех поэтов; но число элементов, способ соединения их -- индивидуален всегда. Так и музыкальная мелодия: она состоит все из этих же ходов на квинту, терцию, октаву и т. д.; но она индивидуальна в способе соединения ходов.

Графический чертеж дает возможность наглядно судить об отношении суммы метрических строк (пустых) к сумме ритмических (с точками); это отношение, взятое у разных поэтов, как показывает статистика, индивидуально. Так 596 записанных строк {Мы собрали в течение двух лет много материала и пытались его систематизировать; заимствуем эти данные из нашей работы о ритме, которая готовится к печати.} дают следующие суммы полуударений у нижеследующих поэтов:

Языков -- 527
Тютчев -- 519
Фет -- 505
Баратынский -- 493
Мей -- 492
Сологуб -- 489
Пушкин -- 486
Лермонтов -- 479
Блок -- 468
Мережковский -- 461
Некрасов -- 450
Каролина Павлова -- 450
Державин -- 448
Бенедиктов -- 447
Ломоносов -- 424
Случевский -- 429
Жуковский -- 422
Алексей Толстой -- 419
Полонский -- 410
Богданович -- 419
Брюсов -- 407
Майков -- 400
Нелединский-Мелецкий -- 395
Гр. Капнист -- 377
Дмитриев -- 376
Батюшков -- 374
Городецкий -- 362 {*}

{* Некоторых поэтов мы не имели возможности проанализировать.}

Графический чертеж дает возможность видеть отношения полуударений, падающих на различные стопы, друг к другу. Мы видим, что в разобранным стихотворении Фета общая сумма полуударений (18) располагается так, что полуударений на 4-й стопе -- нет (в обычном четырехстопном ямбе четвертая стопа не носит полуударений); на третью стопу падает 13 полуударений; на вторую -- 3; на первую -- 2; скажем вперед, что на третьей стопе полуударения преобладают у всех поэтов (все выше и нижеизложенное касается четырехстопного ямба). Располагая поэтов по эпохам, мы имеем следующую статистику в расположении полуударений (на 596 строк):

	Полуударения			на 3-й стопе
		на 1-й стопе	на 2-й стопе	
Ломоносов	13	139	273	
Державин	46	139	263	
Богданович	24	114	271	
Озеров	54	100	226	
Дмитриев	25	100	251	
Нелединский-Мелецкий	36	109	258	
Гр. Капнист	35	112	230	
Батюшков	28	33	313	
От Жуковского до Тютчева				
Жуковский	90	52	280	
Пушкин	110	33	341	
Лермонтов	101	47	321	
Языков	126	13	388	
Баратынский	164	4	325	
От Тютчева до модернистов				
Бенедиктов	59	24	343	
Тютчев	115	62	342	
Каролина Павлова	107	72	271	
Полонский	96	43	284	
Майков	77	24	299	
Мей	123	17	352	
Некрасов	81	42	347	
Гр. А. Толстой	83	13	323	
Случевский	74	32	323	
Мережковский	16	86	359	

Эта таблица драгоценна; она указывает нам на сущность ритмического переворота в русской поэзии; начало ему положил Жуковский; а продолжение этого переворота завершилось в пушкинской группе.

До Жуковского числовые показатели полуударений на второй стопе у разнообразных поэтов таковы, (на определенную порцию записанных строк): 139, 139, 114, 100, 100, 109, 112, т. е. более ста.

После Жуковского числовые показатели падают гораздо ниже ста у пушкинской группы: 52, 33, 47, 13, 4.

Наоборот, количество полуударений на первой стопе до Жуковского: 13, 46, 24, 54, 25, 36, 35; после Жуковского: 90, 110, 101, 126, 164, т. е. полуударения на второй стопе уменьшаются, начиная с Жуковского; полуударения на первой стопе возрастают.

Пример строки с полуударением на второй стопе:

Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.
(Державин)³²

Пример строки с полуударением на первой стопе:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.
(Пушкин)³³

Сравнение подчеркнутых строк приводит нас к заключению, что строка "На лаковом полу моем" по сравнению со строкой "Напоминают мне оне" звучит медленнее, в темпе *andante*; пушкинская же строка -- в темпе *allegro*³⁴.


Стиль од и торжественных посланий XVIII века ритмически отразился в русской поэзии обилием полуударений на второй стопе.

Большая вольность и простота быта, стиль дружеских шуточных посланий, свобода в овладении формой в начале XIX столетия запечатлелась и в ритме обилием полуударений на первой стопе ямба (или, другими словами, употребление пэана второго {Этот размер назывался, собственно говоря, *пэоном*, но мы называем его "*пэином*", чтобы подчеркнуть его генетическую связь с пэанами (гимнами в честь Диониса).} сменилось употреблением пэана четвертого в первой половине ямбической строки, т. е. вместо хода "U -- U U" стали употреблять ход "U U U").

Такое ритмическое видоизменение ямба как метра еще не говорит ничего об его усовершенствовании; усовершенствование стиха в пушкинской школе выразилось не в перестановке полуударений со второй на первую стопу, а, скорее, в повышении общей суммы полуударений (на счет третьей стопы), в конфигурации полуударений смежных строк, рисующих многообразные ритмические фигуры; трудно сказать, какой темп совершеннее: *andante* или *allegro*; оба хороши: все зависит от ритмической темы, инструментовки, отношений элементов формы к образу и т. д.


Охарактеризовав реформу ямба, начиная с Жуковского, остановимся на Батюшкове как на поэте, стоящем на рубеже двух эпох; ритм его ямба характерен. У него общее количество полуударений на второй и первой стопах (при приведении его к соответствующей порции строк) таково: 28 (на первой), 33 (на второй), -- т. е. приблизительно в употреблении хода "U U U --" он следует поэтам XVIII столетия, в употреблении же хода "U -- U U" он уже примыкает к пушкинской школе; отсюда невозможно полагать, будто Жуковский или Пушкин сознательно пытались видоизменить русский ямба; поскольку это видоизменение есть смена одного ритма другим, постольку тут более влияла не личность, а эпоха.


Рассматривая графические фигурки в разобранным стихотворении Фета, мы видим, что они образованы соединением точек прямыми линиями в одной и той же строке и в смежных строках; мы получаем то фигурку, то ломаную линию, состоящую из углов, треугольников и проч.; имея графические таблицы в большом масштабе, мы можем остановиться на ряде фигур (углов, прямоугольников, ромбов, квадратов), образованных отношением двух и более строк, в которых встречаются полуударяемые стопы; мы пытались систематизировать и эти фигурки, вести им статистику, чтобы после уяснения ритмического смысла каждой фигурки иметь возможность определять индивидуальный характер ритма любого поэта, взглянув на его графические таблицы и на его статистический лист.

Для примера обратим внимание в схеме ритма приведенного стихотворения на фигурку, напоминающую крышу:  она получилась благодаря тому, что в первой строке, ее образующей, полуударение лежало на второй стопе (U -- U U); во второй же строке, образующей нашу фигурку, встречаются два полуударения (на первой и третьей стопе), т. е. комбинация двух пэанов четвертых (U U U -- | U U U - -); вот строки, соответствующие этой фигуре:

Знаток не проходил бы мимо,
Не восхитившись красотой³⁵.

В первой строке стих как бы намеренно спотыкается, отчего строка читается медленнее; во второй строке ритм значительно ускоряется; получается ритмический эффект: задержка перед ускорением.

Такой же ход в нашем статистическом листе записан под рубрикой фигур, образованных полуударениями на первой и третьей и второй стопе; этот ход, или обратный, изобразимый графически опрокинутой крышей  (т. е. ускорение перед задержкой), особенно любит среди поэтов Жуковский; наиболее часто такой ход встречается у Державина, Тютчева, Каролины Павловой, а среди современников у Блока, В. Иванова и у меня.

Другой ход, изобразимый на графиках квадратом  относится к группе фигур, образованных полуударениями на первой и третьей стопе; он звучит для уха особенно гармонически:

Как засветлевшая от Мэри
Предзакатная заря.
(А. Блок)³⁶

Упомянутый ход состоит из четырех пэанов четвертых, следующих друг за другом на протяжении двух строк

(U U U -- U U U -- || U U U -- U U U --).

ПРИМЕРЫ "КРЫШИ"

Для роскоши, для неги модной
Все украшало кабинет...
(Пушкин)

Горе, как божества родные
Над усыпленную землей...
(Тютчев)

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо...
(Лермонтов)

Боролись за народ трибуны
И императоры за власть.
(Брюсов)

Елену, уследивший с выси
Мир расточающий пред ней...
(В. Иванов)

ПРИМЕРЫ "ОБРАТНОЙ КРЫШИ"

Нечеловечьими руками
Жемчужный разноцветный мост...
(Жуковский)

И над могилою раскрытой
В возглавии, где гроб стоит...
(Тютчев)

ПРИМЕРЫ "КВАДРАТА"

Не воспевай, не славословь
Великокняжеской порфиры.
(Фет)

Трех поколений красоту
Дочь королевы совместила.
(Фет)

Не удрученный тяготою
Дух глубины и красоты...
(А. Блок)

И отражения очей
Мне улыбались благие.
(Ф. Сологуб)

Ты незаметно проходила,
Ты не сияла и не жгла --
Как незажженное кадило.
Благоухать ты не могла.
(Ф. Сологуб)³⁷

Последний пример характерен: тут идут на протяжении четырех строк восемь

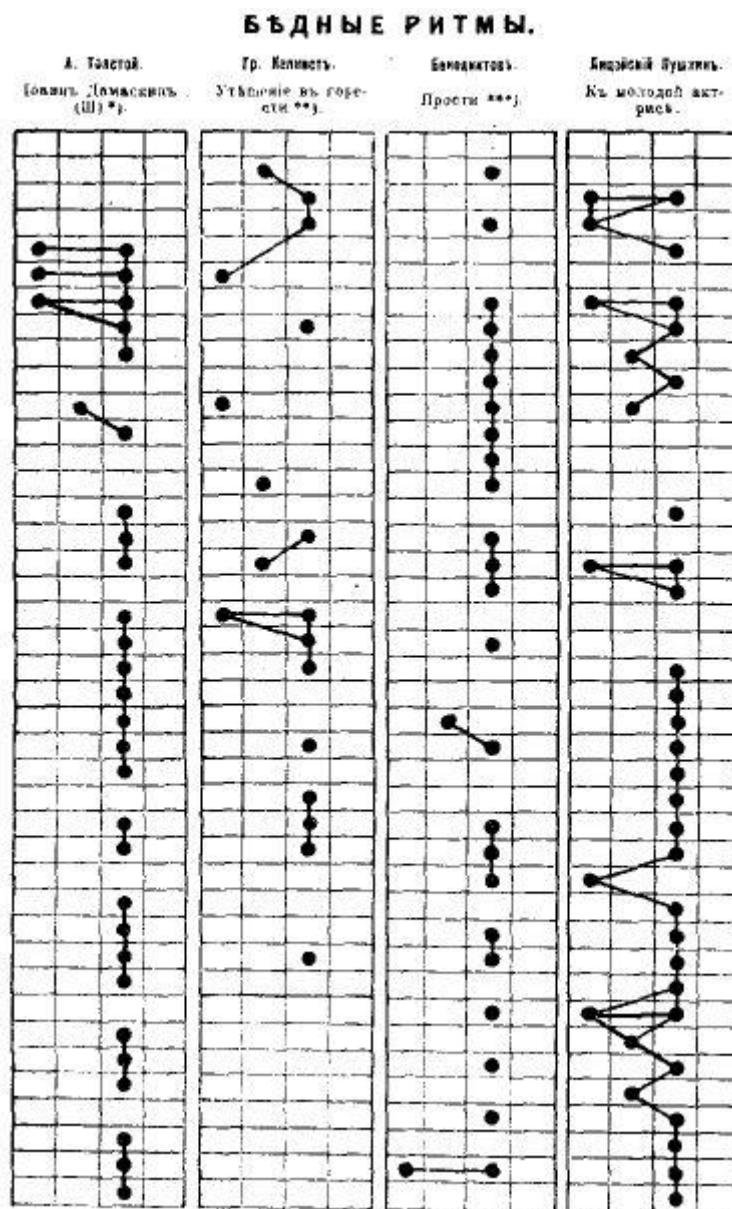
пзанов четвертых, графически изобразимых "лестницей", т. е.



Фигуры типа "крыши" вовсе почти отсутствуют у Баратынского, который характерен еще и тем, что в статистической графе имеет *maximit* полуударений на

первой стопе (164) и *minimum* -- на второй (4) {Это касается лирики Баратынского; в поэмах он пользуется и крышей; но поэмы менее характеризуют его индивидуальность.}; ритмика его противоположна ритмике допушкинских поэтов.

Излюбленная фигура Жуковского есть "крыша"; Жуковский соединяет часто эту фигуру в "ромб": $\nabla \Delta$, -- в "крест" $\Delta \nabla$, фигуру же типа "квадрат" употребляют часто и Пушкин, и Лермонтов, и Языков; среди современников чаще всего она встречается в "Пламенном Круге" Федора Сологуба³⁸.



* 3-й отрывок. ** См. стр. 407 (Изд. Смирдина, 49 г.). *** См. стр. 51 (Изд. Вольфа, 83 г.)³⁹.

Фигуры, образованные полуударениями, многообразны; они делятся на простые, сложные, симметрические (продольно и поперечно симметрические); наиболее эффектными ритмическими фигурами являются такие, которые в графическом начертании симметричны: таковы "крыша", "квадрат", их соединения, "ромб", "крест"; что касается до самой ритмической линии, то ее зигзагообразный

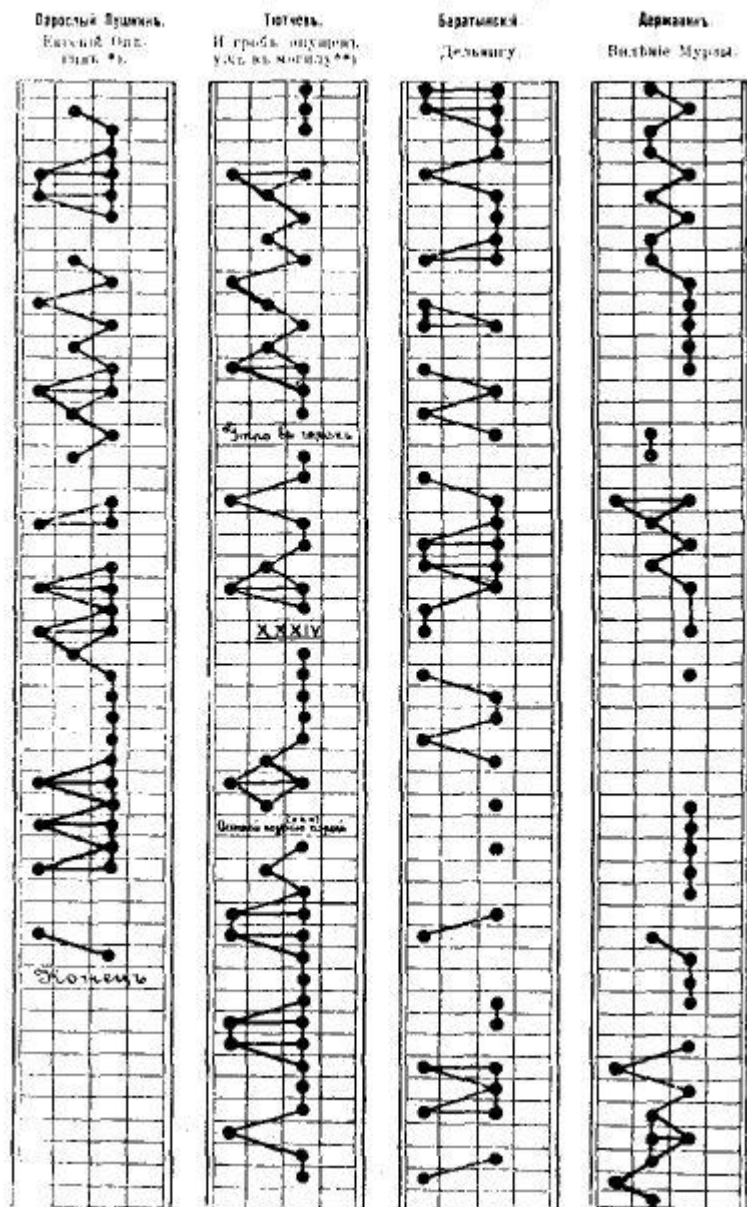
ломаный вид является показателем ритмического богатства; наоборот, ее простота есть, скорее, выражение бедности; рассматривая нижеприложенные образцы ритмов, мы обращаем внимание читателя на то, что обилие точек, не соединенных линиями, характеризует часто еще не выразившийся ритм; то же характеризует обилие пустых, не заполненных фигурами пространств; сложность и богатство ритма характеризует, скорее, не сумма полуударений, а сумма фигур, образованных ломаной линией; так, семь строк с полуударениями на третьей стопе, расположенных рядом, образуют прямую, вытянутую линию, где нет ни одной фигуры (таков ритм А. Толстого); наоборот, эти же семь строк могут образовать целую систему фигур (ритм Пушкина, Тютчева, Баратынского).

Привожу таблицу бедных ритмов. Здесь проанализировано несколько стихотворений Алексея Толстого, Капниста, Бенедиктова и лицейское стихотворение Пушкина.

Я считаю вышеприведенные ритмы бедными; вытянутость ритмических линий у Алексея Толстого и обилие точек, не соединенных линиями, характеризуют в первом случае ритмическое однообразие отступлений от ямба; во втором случае обилие точек указывает на многочисленность метрических строк, часто подавляющих ритм и придающих стиху деревянную сухость; насколько богаче ритм 15-летнего Пушкина; ритм у Пушкина образует ломаные линии; тут и углы, и прямоугольники, и "крыша", и фигура, напоминающая букву "М" (образованная полуударениями на третьей и второй стопах), столь характерная для Ломоносова и Державина; обилие же прямоугольников уже намекает на позднейшую эпоху; вместе с большей длиннотою ритмических линий, вместе с большим количеством полуударений отдельные точки почти отсутствуют: у Капниста их 5; у Бенедиктова -- 6; у юного Пушкина -- только одна точка; в приведенных образцах ритмов из имеющегося у меня материала я нарочно подобрал такие отрывки, которые уже сами по себе характеризуют ритм авторов.

Да оно понятно: "точка" получается в том случае, когда полуударение (ускорение) встречается среди многообразия метрически правильных строк; между тем ритм есть всегда отношение; если отношение метрически правильных стоп к ускоренным велико (например, как $1/17$), то ухо недостаточно отмечает перебой в темпе; при обилии перебоев и близости их друг к другу ритмические отношения, каждое в отдельности, проще (например $1/3$, $1/4$, $1/5$), а суммы их сложнее; опыт показывает нам, что густота в расположении полуударений, дающая графические фигурки, характеризует ритм лучших наших поэтов; заключаем условно, что ритм есть отношение двух смежных размеров друг к другу в направлении к ускорению или замедлению; для четырехстопного ямба такими размерами являются или двухстопный пэан четвертый, или трехстопный амфибрахий.

БОГАТЫЙ РИТМЪ.



* Глава 8-я; отрывок XII, XIII, XIV. ** Изд. 1854⁴⁰.

То, что имеет место относительно четырехстопного ямба, имеет место и относительно четырехстопного хоря; только там вместо пэанов второго и четвертого мы встречаемся с пэаном третьим и первым. Сравнивая таблицу богатых ритмов с таблицей бедных, мы видим, что большей сложностью отличаются здесь ритмические фигуры; линия прямая становится ломаной; простые фигуры, соединяясь друг с другом, образуют ряд сложных фигур; Приведенные отрывки мы постарались выбрать так, чтобы они наглядно характеризовали индивидуальность ритмов; приведенные графики типичны для зрелого Пушкина, Тютчева, Баратынского и Державина; характерно то, что сложность рисунка как бы возрастает у признанных поэтов; наоборот, у поэтов третьестепенных ритмическая линия часто поражает бедностью.

Сравним молодого Пушкина с Пушкиным уже зрелым; у зрелого Пушкина появляется большая изломанность линии; молодой Пушкин близок в некоторых изгибах линии к Державину; у него мало полуударений на первой стопе; у зрелого

Пушкина количество полуударений здесь увеличивается; сравнивая кривую Пушкина с кривой Тютчева, мы наблюдаем значительное сходство; впрочем, есть и отличия; количество полуударений на второй стопе у второго увеличивается; в этом отношении ритм Тютчева пытается как бы вернуть утраченную пушкинской школой величавость державинских ритмов; приближается к Державину творческий ритм и обилием "крыш" (у Державина на 596 стихов -- 14 "крыш", у Тютчева -- 13). Но если сравнить линию Тютчева с линией Баратынского, нас поражает сразу отличие этих линий; линия Баратынского, будучи тоже ломаной, отличается от ломаной Тютчева резкостью изломов, что происходит от отсутствия полуударений на второй стопе; характерная фигура -- "крыша" и вовсе отсутствует у Баратынского; при поверхностном рассмотрении этой линии поражает в ней стремление к симметрии; всюду намеки на сложную симметрию; но прямой симметричности нет; не так ли и в расположении слов Баратынский играет параллелизмами? Но параллелизмы его чаще всего хитро замаскированы.

Я пытался определить все характерные изменения ритмической линии, называя каждое изменение -- фигурой; эти фигуры вместе с вышеупомянутыми перечислены на моем статистическом листе под многими рубриками; каждая из фигур образует статистическую графу; в каждой графе занесено количество фигур анализируемого поэта на определенное количество стихотворных строк; так, например, фигура, называемая мной "острым углом", встречается у Баратынского 47 раз на протяжении 596 строк, тогда как у Ломоносова эта фигура встречается всего один раз на том же протяжении; у Брюсова эта фигура встречается восемь раз (эпоха "Венка")⁴¹; у Фета 35 раз; у Пушкина 21 раз и т. д.; наоборот, редкая фигура, называемая мной "малым треугольником", на том же протяжении строк встречается у Ломоносова 14 раз; у Баратынского эта же фигура встречается всего один раз; мы видим, что каждый поэт имеет свои излюбленные фигуры; но какой же ритмический смысл имеет любая фигура? Здесь не место приводить эти фигуры и анализировать каждую порознь; скажем только, что ритмический смысл фигуры зависит от количества точек, ее образующих, и от стоп, на которые падают точки; так, на одних стопах полуударение замедляет общее течение стиха, на других ускоряет; фигура есть типическая совокупность замедленных и ускоренных голосовых ударений сравнительно с нормальным ямбическим метром в пределах метра; если накоплять полуударения так, чтобы произнесение полуударяемых стоп слишком ускорило метр, то получается уже какофония. Как пример какофонии приведу строку из моего стихотворения, написанную ради редкого хода, но все же помещенную в мою книгу "Пенел":

"Хоть и не без предубежденья"⁴².

В чем здесь курьез?

В том, что три стопы подряд не носят ударения; надо прочесть так:

"Хотьинебезпредубе" скороговоркой, и потом только слышится голосовой удар -- *"жденья"*...

Но так как произнести эту строку без ударения невозможно, *то* на слово "без" само собой падает ударение; в результате слово "без" подчеркивается, хотя на *рем* не стоит никакого логического ударения.

К числу закономерностей, наблюдаемых мной при изучении ритмического смысла "фигур", относятся следующие: 1) Наиболее гармоническими для уха фигурами являются те, полуударяемые стопы которых, будучи принижены друг к другу, являются в графическом начертании фигурами симметрическими или

двойко симметрическими, т. е. такими, которые носят ось симметрии в Продольном и поперечном сечении. 2) Наиболее гармонической для уха совокупностью фигур будет та совокупность, симметрические фигуры которой друг относительно Друга расположены асимметрично.

Фигуры, или ритмические ходы, распадаются на ходы, образованные полуударениями: 1) на второй и третьей стопе, 2) на первой и третьей стопе, 3) на первой, второй и третьей; или, принимая первую и третью стопу за крайние, а вторую за среднюю, группы фигур распадутся на образованные: полуударениями одной крайней и средней стопы, двух крайних стоп, всех трех стоп.

Вот интересная статистика суммы фигур всех трех групп (на 596 строк) {Я сознательно не привожу модернистов; некоторых поэтов среди них я еще не кончил изучать в ритмическом отношении. Не привожу и потому, чтобы результаты моей работы преждевременно не могли истолковать как похвалу или осуждение современным поэтам.}.

	1-я группа	3-я группа	3-я группа
Ломоносов	122	6	26
Державин	75	29	68
Богданович	89	17	25
Озеров	50	40	31
Дмитриев	75	18	44
Нелединский	65	25	44
Капнист	73	15	26
Батюшков	16	7	13
От Жуковского до Тютчева			
Жуковский	23	136	102
Пушкин	19	172	53
Лермонтов	30	144	58
Языков	6	214	27
Баратынский	3	224	15
От Тютчева до модернистов			
Бенедиктов	37	200	78
Тютчев	4	56	12
Павлова	44	83	66
Полонский	17	107	39
Майков	13	92	19
Мей	17	198	32
Некрасов	23	99	40
Гр. А. Толстой	3	98	3
Случевский	11	85	14
Мережковский*	6	121	24

* У некоторых (немногих поэтов) не хватает нужной для сравнения порции четырехстопного ямба (596 строк); для того чтобы иметь возможность сравнивать, я должен был по имеющейся статистике вычислить теоретическую статистику.

Опять-таки наблюдаем мы здесь падение суммы фигур первой группы, начиная с Жуковского; и наоборот: начиная с Жуковского, суммы фигур второй группы вырастают; суммы же третьей группы фигур не меняются резко.

И совершенно так же эти суммы у Батюшкова следуют: в первой группе поэтам последующего периода, во второй группе поэтам предшествующего периода.

Мы уже видели, что количество полуударений не совпадает с количеством фигур; чтобы получить наглядное представление о богатстве ритма, разделим сумму полуударений на общую сумму фигур; полученное число определит среднее число полуударений, строящих ритмический ход; богатство ритма определимо здесь *minimum*'ом полуударений, строящих фигуру.

И вот получаем:

У Тютчева на $1\frac{1}{3}$ полуударение получается ритмический ход; заключаем отсюда, что в ритмическом отношении Тютчев наиболее интересный из всех русских

3 поэтов; вслед за ним почти тотчас идут: Жуковский ($1\frac{3}{4}$), Пушкин (2), Лермонтов (2), Баратынский (2), Фет (2).

Заключаем отсюда, что ритм Баратынского, Жуковского и Фета не уступает в богатстве пушкинскому ритму.

Следующим по богатству ритма является Языков ($2\frac{1}{3}$); потом идут Полонский ($2\frac{1}{2}$), Каролина Павлова ($2\frac{2}{3}$).

Потом уже идет целый ряд поэтов, у которых на три полуударения приходится по одному ритмическому ходу: таковы, во-первых, все поэты до Жуковского (за исключением Батюшкова): Ломоносов, Державин, Богданович, Дмитриев, Озеров, Нелединский, Капнист; к этой же категории более бедных по ритму относятся Некрасов. Беднее их Майков ($3\frac{1}{2}$).

Особенно бедны ритмически гр. А. Толстой (4), Случевский (4).

Совершенно исключительно беден Бенедиктов ($6\frac{1}{4}$).

Относительно ритма Батюшкова слишком пришлось бы вдаваться в детали; поэтому сознательно мы не приводим его числа.

Среди современных поэтов исключительно богаты ритмами Александр Блок (2) и Федор Сологуб (2).

Приблизительно с достаточным основанием мы делим русских поэтов на четыре ритмических категории; характерно, что в первую категорию попадают величайшие русские поэты (заключаем отсюда, что метод наш верен)

I категория. Тютчев, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Баратынский, Фет.

II категория. Языков, Полонский, Каролина Павлова.

III категория. Поэты XVIII и начала XIX столетия, Некрасов.

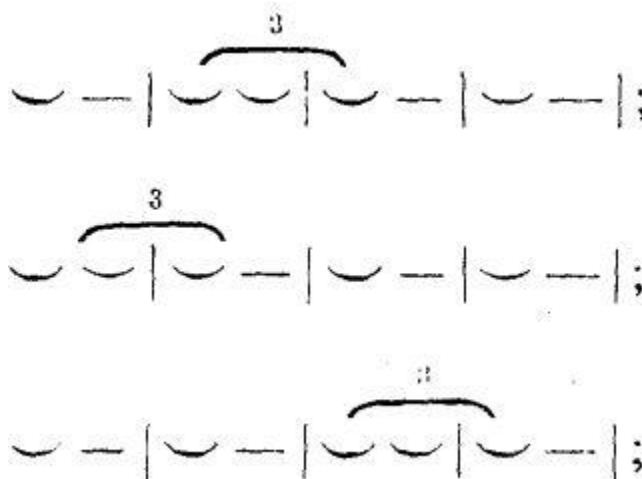
IV категория. Майков, Случевский, гр. А. Толстой, Бенедиктов.

Сопоставляя статистические рубрики позднейших поэтов с соответствующими рубриками поэтов более ранней эпохи, получаем возможность почти точно определять ритмическую связь более позднего поэта с более ранним, и наши выводы часто проверяют и уясняют нам непосредственные суждения нашего вкуса; так устанавливается ритмическая генеалогия поэтов; например, четырехстопный ямб Валерия Брюсова эпохи "*Венка*" совершенно отчетливо связан с ритмом лицейских стихотворений Пушкина (не взрослого Пушкина), а также с Жуковским (хотя и менее богат); признаемся, что работа наша по сличению ритмов заключается в сверке статистических граф; и если эта механическая работа указывает нам на связь ритма Брюсова с ритмом лицейских стихотворений

Пушкина, то вспомним, что эпоха, когда Брюсов работал над *"Лицейскими стихотворениями"* Пушкина, приблизительно совпадает с эпохой создания *"Венка"*; близость же к Жуковскому достаточно сказывается в ритме стихотворений *"Орфей и Эвридика"*, в посвящении поэмы Жуковскому и т. д.⁴³.

Точно так же ритмическая генеалогия четырехстопного ямба в *"Пламенном Круге"* Ф. Сологуба связует его с Баратынским и Фетом; ритм Фета, своеобразно преломленный Баратынским, лежит в основе развития ямбического ритма Ф. Сологуба.

Звуковая особенность пиррихической (полуударяемой) стопы зависит не только от самой стопы, но и от слова, которое эту стопу образует; если стопа лежит между ударяемыми стопами, то промежуток между двумя долгими слогами равен трем кратким, например:



ритмический характер в пределах одной полуударяемой стопы резко изменится в зависимости от того, падут ли три кратких слога на одно слово (например, *"оторопи"*) или на два; в последнем случае важно, где именно произойдет перерыв слов: после одного краткого (например, *"свят_а_я|красот_а_"*) или после двух кратких (например, *"волн_е_ние|мо_е_"*). В случае, когда все три кратких падают на одно слово, важно знать, лежит ли ударение на четырехсложном и более слове до кратких (*"_о_торопи"*) или после (например: *"отобраз_и_ть"*); оба слова могут образовать полуударение на 2-й стопе четырехстопного ямба, но характер ритмической строки изменится. Пример первого типа:

Похр_у_стывает в н_о_чь вал_е_жник.

Пример второго типа:

"Душ_а_ потрясен_а_ моя".

В той и другой строке пиррихий на второй стопе, но ритмический характер изменяется; в обоих случаях пиррихическая вторая стопа как бы стремится расщепить строчку паузой, но в первом случае пауза после голосового ударения, во втором случае -- перед. Соединим обе строки вместе:

*Душа потрясена моя...
Похрустывает в ночь валежник.*

Я вновь один... Срываю я
Мой нежный, голубой подснежник.
(А. Белый)⁴⁴.

В приведенном четверостишии ритмический контраст достигается не изменением полуударения стопы, а изменением ударения в слове; ту и другую строку характеризует пэан второй (U U -- U), а что общего между ними?

Примеры с рассечением слов и с полуударением на второй стопе:

«Угрозою|кривится рот»...
«В ресницах|стекленеют слезы»...
3

Итого мы имеем ритмических 4 подразделения в пределах пиррихия на второй стопе:

- "Душ_а_|потрясен_а_моя".
- "В ресн_и_цах|стеклен_е_ют слезы".
- "Угр_о_зою|крив_и_тся рот".
- "Похр_у_стывает|в н_о_чь валежник".

Наконец, если три кратких падают на два односложных слова или на два слова, из которых одно -- двусложное, а другое односложное, то получаем еще один случай:

- "Хоть_и_не без предубежд_е_нья".

То же и относительно первой стопы:

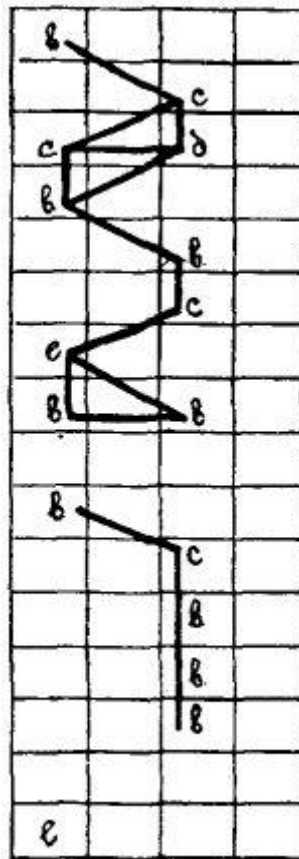
- "Испепеляющими день..."
- "И разоль_е_тся над лугами"...
- "Перед отч_и_зною моей".
- "Передо мн_о_й явилась ты".
- "И над обр_ы_вами откоса".

То же относится и к третьей стопе:

- "И мне кричат издалек_а_".
- "И над прибрежной полос_о_й".
- "И над прибрежную кос_о_й".
- "Испепеляющими д_е_нь".
- "И перед утром перед сн_о_м"⁴⁵.

Итого три полуударения в строке четырехстопного ямба дают 15 ритмических модификаций строки, а в строках с полуударениями и на первой, и на третьей стопе возможно столько же строк индивидуально варьируемых, сколько составится из умножения "4" на "5", т. е. 20; если принять во внимание, что одновременные полуударения на второй и третьей стопе прибавят до 10 строк, а спондеические стопы прибавят еще строк 5, то сумма ритмических модификаций в пределах одной метрической строки ямба = 50 (и это -- minimum).

Принимая во внимание вышеизложенный метод, мы теперь можем точки заменить буквами, например:



Рассматривая формы полуударений в связи с "а, б, с, d, е", мы видим, что "б" и "с" преобладают над "а" и "d" и в четырехстопном, и в пятистопном, и в шестистопном ямбе.

Форма "b" наиболее распространенная форма; после нее форма "с" наиболее распространена:

1) Пиррихическая первая стопа всех ямбов обыкновенно бывает "а", "b" или "е"; "с" и "d" крайне редки: нам приходилось встречать "d" на первой стопе у Пушкина в строке *"Передо мной явилась ты"...* (Керн).

2) Вторая стопа четырехстопного ямба у Пушкина всегда почти "b", реже "е"; и наконец, совсем редко "с", которое зато всегда часто у Державина, Ломоносова и др.; мой четырехстопный ямб в этом отношении следует иногда Державину и Ломоносову; и я вовсе не желаю бороться с этой особенностью моего ямба.

В лирике Баратынского вовсе почти отсутствует пиррихий на второй стопе; пиррихические стопы Тютчева здесь особенно богаты; мы имеем все формы от "а" до "d" и "е".

3) На третьей стопе четырехстопного ямба решительно преобладает "b"; у Тютчева -- то же, хотя есть стихотворения с преобладанием "с", как-то: *"Первый лист"*, *"Женева"* (у него же в стихотворении *"Живым сочувствием привета"*⁴⁶ есть два "с" на первой стопе); у Баратынского преобладает на первой стопе "b"; хотя и "с" чрезвычайно часто встречается здесь у всех поэтов без исключения; иногда чередованию форм соответствует чередование содержания стихотворения, как, например, в стихотворении Баратынского *"Весна"*⁴⁷, где с третьей строфы начинается описание няяды; тут же на третьей стопе четыре раза встречается "с"; когда описание няяды сменяет описание восторгов духа, ряд "с" заменяется рядом "b".

4) Интересно, что в шестистопном ямбе форма "с" исключительно заполняет третью стопу; если бы здесь появилось не "с", а "b", шестистопный ямб получил бы форму триметра.

5) Наконец, в ямбе характерны спондеические стопы, как, например, в следующей строке Баратынского:

"Ни жить им, ни писать еще не надоело"⁴⁸.

То есть --

-- -- | -- -- | U -- | U -- | U U | -- | U.

Можно было бы без конца продолжать нашу экскурсию в область метрики, ритма и версификации, но остановимся здесь.

Приведенные примеры показывают, что эксперимент в этой области и возможен, и плодотворен, но он еще весь в будущем.

IV

Мы отрицаем существование критики в той области поэзии, которую называют лирикой; критика тенденциозная отжила свое время; критика тенденциозная не воспитала ни одного крупного поэта; критика историческая могла бы существовать: но она покоилась бы на описании лирических форм и образов; такого описания не существует; не существует и исторической критики; критика эстетическая в настоящее время отсутствует; в лучшем случае она опирается на малое количество анализированных форм; личный вкус поэты определяет ее суждения; импрессионистическая критика -- не критика вовсе: она -- лирическая импровизация; такая импровизация иногда драгоценна: нам интересно лирическое впечатление поэта, писателя, художника о писателе и поэте; но лирические излияния восторгов и гневов, вырывающиеся из-под пера заурядных фельетонистов, не интересуют никак истинных ценителей поэзии; мало того: такие излияния переходят то в рекламу, то в личные счета; импрессионистическая критика современности, перекочевав на столбцы газет, растлила вкус.

Лирическая поэзия ждет своей критики; этой критикой может быть только критика экспериментальная; мы видели, что при изучении формы лирических произведений такой эксперимент возможен: но требуются годы усидчивого труда, чтобы экспериментальная критика возникла. В основе этой критики должно лежать разработанное учение о метре; мы еще не знаем, что представляет собою русский метр и в чем его отличие от других метров; все суждения о метре гадательны; не существует теории русского метра; как и всякая научная теория, теория метра опиралась бы на эксперимент; эксперимент же возможен с описанным, систематизированным материалом; таким материалом служат памятники отечественной поэзии от былин и до наших дней: материал -- огромный, нужно его многообразно описать со стороны метра, словесной инструментовки, стиля и средств изобразительности.

Мы видели на немногих примерах, что приняты условные наименования для форм метра; русский язык дает возможность создавать такое соединение слов, которое, оставаясь стихом, не содержится ни в какой метрической форме; эти отклонения от метра должны быть описаны, изучены, систематизированы; учение о таких отклонениях легло бы в основу учения о ритме русского стиха; законы отклонений были бы законами поэтических ритмов; законы поэтических ритмов далее следует сопоставить с законами ритмов музыкальных; как знать, быть может,

только тогда мы будем располагать стройным учением, позволяющим критически относиться к старым и вновь образованным лирическим формам поэзии.

То же и о словесной инструментровке; что мы знаем об этом направлении? Мы только смутно предчувствуем, что произведение подлинного художника слова способно волновать наше ухо самым подбором звуков и что существует неуловимая пока параллель между содержанием переживания и звуковым материалом слов, его оформливающим. В этом направлении у нас мало наблюдений; кричащие и часто искусственные повторения звуков и шумов называем мы ассонансами и аллитерациями; должно описать и систематизировать ассонансы; только тогда станет ясно их происхождение, их действие на ухо; нам приходилось тщательно разбирать некоторые образцовые произведения русской лирики, и мы пришли к убеждению, что так называемые аллитерации и ассонансы есть лишь поверхность вовсе нам неизвестной пучины; некоторые строфы русских поэтов в этом смысле -- сплошная аллитерация, сплошной ассонанс; без данных сравнительного языковедения мы здесь не обойдемся.

Вот, например, маленькое стихотворение Баратынского:

Взгляните: свежестью молодой
И в осень лет она пленяет,
И у нее летун седой
Ланитных роз не похищает;
Сам побежденный красотой
Глядит -- и путь не продолжает⁴⁹.

Аллитерации и ассонансы здесь скрыты; но внимательно разбирая строку за строкой, мы начинаем понимать, что все стихотворение построено на "е" и "а"; сначала идет "е", потом "а"; решительность и жизнерадостность заключительных слов как будто связаны с открытым звуком "а".

А что тут ряд аллитераций, мы убедимся, если подчеркнем аллитерирующие звуки:

"ВзГЛяНиТе: свежесТью МлаДой
"И в осеНь ЛеТ оНа плeНяеТ
"И у Нее ЛеТуН сеДой
"ЛаНиТНых и т. д.

Тут три группы аллитераций: 1) на "Л", 2) на носовые звуки (МН), 3) на зубные (ДТ), т. е. на 12 не явно аллитерирующих букв приходится 23 явно аллитерирующих (вдвое больше).

Так, в стихотворении "С.Д.П." Баратынского⁵⁰ первая строфа такова:

"ПРиМаНкой Ласковых Речей
"ВаМ Не Лишить МеНя Рассудка,
"КоНечНо, МНОгих вы МиЛей,
"Но вас ЛюБить ПЛохая шутка.
"ВаМ Не НужНа ЛюБовь моя и т. д.

Вникнем в инструментровку: 1) носовое "Н" преобладает; далее оно соединяется с "М" в группы пять раз; 2) прочитывая первые две строки, мы видим еще симметрию в расположении аллитерирующих звуков: в первой строке "ласковых речей" соответственно во второй "лишить рассудка"; кроме того в первой строке группа "МН" перед "Л" и "Р"; во второй строке группа "МН" между "Л" и "Р";

получается капризная закономерность в расположении звуков; 3) в четвертой строке "ЛБ" и "ПЛ" -- две плавно-губные группы, обращенные друг к другу губной. Общая схема инструментовки такова, что через все строки проходит носовой звук, как бы аккомпанирующий меланхолическому настроению, разлитому в словах; к нему присоединяются плавные звуки, а потом и звуки плавно-губные. Все же четверостишие открывается словом "*Приманка*", в котором встречаются уже все инструментальные элементы, встречающиеся в четверостишии: губная "П", плавная "Р", носовые "М" и "Н".

По мере развития меланхолический тон стихотворения переходит в тон мрачной решимости и гнева, и соответственно меланхолическая инструментовка (МНЛ) меняется: будто трубы, вступают зубные и через "З" переходят к свистящим в язвительной по смыслу строке:

Я СоСтЯЗаТЬСя не ДерЗаю.

Явно, что содержание переживания гармонически соединено со словесной инструментовкой; сила переживания увеличивается от того, что оно отражается даже в выборе звуков; если бы нашли здесь соответствие между инструментовкой и ритмом, то имели бы возможность неуловимую прелесть стиха (его музыку) представить в отчетливой форме; но не существует теории ритма, как не существует теории инструментовки; и мы обречены здесь на дилетантизм.

От изучения ритмического скелета слов, от изучения словесной инструментовки, как бы облекающей этот скелет мускулами, мы могли бы переходить и к выбору слов; выбор слов индивидуален у каждого поэта; должны бы существовать словари к каждому поэту; но, конечно, таких словарей не существует; только у академика Александра Веселовского в его исследовании о Жуковском⁵¹ встречаем мы робкую попытку исследовать индивидуальный стиль поэта; между тем поэты более, чем кто-либо, обогащали и продолжают обогащать язык архаизмами и неологизмами.

Только тогда суждения, касающиеся формы лирических произведений будут иметь цену и вес; только тогда можем мы перекинуть мост от формы лирических образов к их переживаемому и идейному содержанию.