
ACADEMIA

Российский Институт Истории Искусств

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ РАЗРЯДОМ ИСТОРИИ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

Выпуск VI

В. ЖИРМУНСКИЙ

ВВЕДЕНИЕ В МЕТРИКУ

ЛЕНИНГРАД — 1925.

В. ЖИРМУНСКИЙ

ВВЕДЕНИЕ В МЕТРИКУ

ТЕОРИЯ СТИХА

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД—1925.

Напечатано по распоряжению Разряда Истории Словесных Искусств

Секретарь Разряда
Б. Казанский

20 декабря 1924 г.

БИБЛИОТЕКА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
1714
25

Ленинградский гублит № 3340 2 000 экз.

Типография Российск. Гидролог. Ин-та Ленинград, Коломенская, 43.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Книга эта, посвященная теории стиха, занимает место введения в серии работ автора, охватывающих область метрики („Рифма, ее история и теория", 1923 и „Композиция лирических стихотворений", 1921). Она возникла, как и предшествующие ей по времени книги, из курса теоретической поэтики, читанного мною неоднократно в 1920—23 годах в различных филологических и художественных В. У. З., прежде всего — в Ленинградском Университете и в Российском Институте Истории Искусств. Основные положения этой работы были намечены еще в первом опыте такого курса, зимой и весной 1920 года; главы II, IV, V, в наиболее значительной части, написаны летом 1921—1922 г.г.

В соответствии с общим планом задуманной мною книги по метрике, отдельные части которой увидели свет в разное время, я ставил себе и на этот раз двойную задачу—представить в систематическом изложении всю затронутую область поэтики и разработать самостоятельно те специальные вопросы, которые до сих пор оставались необследованными или вызывали существенные теоретические разногласия и споры. По-прежнему, в основу своего построения я кладу явления истории русского стиха, но, по возможности, окружаю их тем сравнительно-историческим материалом, без которого изложение вопросов русской метрики, при теперешнем состоянии этой науки, неизбежно окажется догматическим и односторонним: стоит только указать на то, что споры о ритме и метре, возбужденные у нас исследованиями А. Белого, отрицание традиционных „школьных схем" и „логаэдические" теории стиха, находят себе полное соответствие в исследованиях немецких и английских ученых.

Я не считаю также возможным ограничиться в работе, преследующей задачи теоретические, описанием классического русского, т. н. „силлабо-тонического" стихосложения: и здесь, как в истории рифмы, новейшая критическая эпоха развития русской лирики (1890—1920 г.) выдвинула целый ряд новых проблем, имеющих принципиальное значение и получающих должное об'яснение именно при сопоставлении с аналогичными явлениями метрики западно европейской (отчасти — в более архаических эпохах ее развития); такова, например, проблема „чисто-тонического" стиха (ср. гл. V). Наконец, поскольку современная наука о стихе от абстрактных метрических схем переходит к изучению реального ритма, очередной задачей русской метрики становится фонетическое обследование акцентных отношений. В „героическую эпоху" русской метрики, когда теорией стиха занимались, по преимуществу, сами поэты и стихотворные критики (например, А. Белый, В. Брюсов, С. Бобров, В. Чудовский и др.), несмотря на целый ряд интересных открытий, которые сдвинули изучение русского стихосложения с мертвой точки, именно в вопросах фонетических господствовал полнейший научный дилетантизм Не считая своих замечаний по вопросам русской „просодии" (гл. III) в какой-либо мере окончательными и исчерпывающими, я хотел бы только надеяться, что они возбудят внимание к этим. вопросам в кругу лингвистов, более опытных в этом отношении, чем сам автор.

Основная проблема теории стиха, из которой зародилась вся книга,—противопоставление ритма и метра, как оно впервые было отчетливо выражено для классического русского стиха в известных работах А. Белого о четырехстопном ямбе („Символизм", 1910). Мои взгляды по этому вопросу сложились уже давно в результате длительной устной полемики, направленной к защите понятия „метра", против той группы теоретиков русского стиха, которая, с большей или меньшей последовательностью, стремилась разрушить традиционные метрические схемы „ямба", „хорея" и т. д., усматривая в них наследие т. н. „школьной метрики" (Н. В. Недоброво, В. А. Чудовский, К. В. Мочульский — в некоторых не напечатанных работах, и др.; ср. § 11).

Еще недавно эта школа была у нас господствующей, но и сейчас она насчитывает много приверженцев. Свою точку зрения в этом основном вопросе теории стиха я формулировал так: „Ритм есть реальное чередование ударений в стихе, как результат взаимодействия естественных свойств языкового материала и идеального метрического задания“ („Композиция лирических стихотворений“ стр. 98). С этой точки зрения без метра не существует и ритма. Несколько иную сторону этого вопроса затронул Б. В. Томашевский в книге „Русское стихосложение“ (1923 г.) в своей критике т. н. „логаэдических теорий“ русского стиха: однако, как раз эта сторона вопроса представляется мне более существенной в терминологическом отношении, чем с принципиальной стороны (ср. § 13).

Таким образом, теоретическое обсуждение вопроса о ритме и метре, на примере русского „силлабо-тонического“ стиха и аналогичных систем западно-европейских (гл. II), поставлено мною в связь с анализом и критикой метрических идей Андрея Белого и его школы, а также их предшественников в XVIII и XIX веке (Тредьяковского, Ломоносова, Востокова и др.). Более общие эстетические основания защищаемой мною системы намечены, по необходимости—кратко, во вступительной главе.

Приношу глубокую благодарность всем лицам, которые любезно согласились поделиться со мною своими знаниями в тех или иных вопросах, затронутых в моей книге, в особенности—С. И. Бернштейну и Г. А. Гуковскому. Дружеской помощи Г. А. Гуковского я обязан целым рядом примеров из русских поэтов XVIII века.

5/XII 1924.

ГЛАВА I.

Основные понятия.

§ 1. Задачи метрики. Стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы. Возьмем для примера стих. Бальмонта:

Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов.
— Как темное море глубоко,
Как дышут края облаков!
Она не твердила: „Не надо",
Обетов она не ждала.
— Как сладостно дышет прохлада,
Как тает вечерняя мгла!
Она не страшилась возмездья,
Она не боялась утрат.
— Как сказочно светят созвездья,
Как звезды бессмертно горят!...

В отличие от прозаической речи мы наблюдаем в этом стихотворении прежде всего закономерное чередование сильных и слабых слогов (ударных и неударных). Каждый звуковой ряд (стих) имеет ударение на втором, пятом и восьмом слоге: таким образом, перед первым ударением стоит один неударный слог, а между ударениями — по два. За последним ударением в нечетных рядах следует еще один неударный слог; в четных — ударный слог заканчивает собою ряд. Таким образом в каждом нечетном стихе— 9 слогов, в каждом четном — 8; вместе они образуют более обширный ряд, единство высшего порядка — период ($9 + 8 = 17$ слогов). Нечетные и четные стихи связаны между собой созвучной концовкой (рифмой): совпадают

конечные звуки стиха, начиная с последнего ударного (упрека: глубоко... и т. д.). Благодаря рифме, периоды об'единяются попарно, образуя еще более обширный ряд, единство самого высокого порядка в данном стихотворении — строфу. Стихотворение имеет три одинаково построенных строфы. В этом упорядочении расположения слогов и ударений в пределах стиха, периода, строфы заключается в а ж н е й ш е е отличие данного стихотворного отрывка от отрывка прозаической речи.

Вслед за этим основным чередованием звуков по силе мы наблюдаем в звуковой, стихотворной форме закономерности вторичного порядка. Например, упорядочены, хотя в очень свободной форме, качественные элементы звучения, последовательность гласных и согласных („словесная инструментовка"): так, на соответствующих местах стиха повторяются созвучные концовки (рифмы); расположение ударных гласных в первых двух стихах строфы I построено по одинаковому закону („гармония гласных"). **а—а—о, а—а—о**; третий стих имеет три одинаковых гласных: **о — о — о**; ср. также в строфе II, ст. 1 — 3: **а — и — а, а — ы — а**; в строфе III, ст. 2: **а — а — а** и др.

Но не только звуковая форма стихотворения подчиняется подобной закономерности: на фоне соответствующих звуковых чередований упорядочены в художественном отношении синтаксические и смысловые членения. Каждый стих образует замкнутую и законченную синтаксическую единицу — предложение. Два соседних стиха в строфе (1 — 2, 3 — 4) связаны между собой синтаксическим параллелизмом и повторением начальных слов („анафорой"): такое деление строфы на два синтаксически-обособленных периода проходит сквозь все стихотворение, при чем цепь синтаксических соответствий и анафор об'единяет между собой как начальные периоды каждой строфы, так и конечные. Этому соответствует и смысловое членение: первый и второй стих посвящены рассказу о возлюбленной, третий и четвертый, контрастирующие с ними и обособленные, заключают картину природы в форме лирического восклицания; при этом обычно, в пределах каждого периода, последующий стих

представляет в смысловом отношении вариацию предыдущего (смысловой или „внутренний“ параллелизм). Благодаря такому одинаковому ритмико-синтаксическому строению строфы устанавливается также некоторое единообразие в движении интонации, т. е. в повышении и понижении голоса („мелодика стиха“), которое, однако, в своих закономерностях до сих пор остается недостаточно обследованным (1).

Так стихотворный язык в целом в большей или меньшей степени подчиняется художественному закону, управляющему чередованием его отдельных элементов. Но все эти формы упорядочения происходят на фоне основного и единственно обязательного чередования: закономерной последовательности сильных и слабых слогов, определяющих строение простейшего звукового ряда (стиха) и других рядов более высокого порядка (периода, строфы).

Под м е т р и к о й обычно понимается учение о закономерном чередовании сильных и слабых звуков в стихе (т. е. о „к о л и ч е с т в е н н ы х отношениях“ в широком смысле слова). Но слово метрика употребляется еще и в других смыслах — более узком и более широком. В более узком смысле метрика есть учение о м е т р е (или метрах), в противоположность ритмике, как учению о р и т м е: метр есть общий закон чередования сильных и слабых звуков, ритм обнимает отдельные конкретные частные случаи применения этого закона, вариации основной метрической схемы. Метрика в более широком смысле обнимает все вопросы, касающиеся художественной закономерности в построении звуковой формы стиха (включая инструментовку и мелодику). В таком расширенном смысле этот термин употребляется в работах Эд. Сиверса и его школы (2). В дальнейшем мы сохраняем за метрикой традиционное значение, указанное вначале и включающее только вопрос о чередовании „количественных“ элементов.

Научная метрика должна опираться на фонетику, как на науку о звуках языка: существенным недостатком школьной метрики является именно неосведомленность в вопросах, касающихся естественных фонетических свойств

изучаемого ею речевого материала. Однако, отождествлять метрику с фонетикой не следует, хотя бы с фонетикой стихотворного языка. Фонетика изучает факты, метрика — нормы, которым фонетические факты подчиняются в стихотворном языке; в этом смысле фонетика есть часть общей лингвистики, науки о языковых фактах, как данностях, в их причинной обусловленности, тогда как метрика есть часть поэтики, науки о нормах, осуществляемых в художественной речи и определяемых художественным заданием (телеологически). В известной части своей метрика и фонетика, как и поэтика с лингвистикой, перекрещиваются; точнее—они изучают одинаковый языковый материал, но точки зрения в этом изучении — различные: фонетика (как часть науки о языке) изучает фактическую данность звучащей речи, метрика (как часть поэтики)—отбор известных элементов этой данности, в соответствии с художественным заданием, и основные принципы такого отбора (3).

Задачи метрики разнообразны. Теоретическая метрика изучает основные принципы закономерного упорядочения слогов различной силы. Она должна выяснить взаимоотношение идеального метрического закона, действующего в данном стихосложении, и его реальных осуществлений. Теоретическая метрика строит ту систему понятий, которыми пользуются другие отделы этой науки в своей классификации метрических приемов. Описательная метрика имеет целью воспроизвести наличность размеров, употребляемых данным писателем или в определенную историческую эпоху, дать классификацию этих размеров и установить встречаемость тех или иных конкретных ритмических вариаций. Историческая метрика изучает смену метрических форм или историю отдельных систем стихосложения, размеров и т. п. В дальнейшем будут поставлены только вопросы теоретической метрики: материал описательно-исторический, прежде всего — из истории русского стиха, привлекается, как иллюстрация общих положений. Но в пределах каждого данного языка вопросы метрики решаются особым образом, что зависит в значи-

тельной степени от природных фонетических свойств данного языкового материала. Поэтому рядом с русскими примерами вводятся наиболее характерные явления из других национальных литератур: они служат основой для сравнительно-исторического изучения метрических форм. Без такого изучения всякое построение теоретической метрики неминуемо будет страдать догматизмом и предвзятой односторонностью.

§ 2. Метр и ритм. Вопросы метрики, т. е. закономерного чередования сильных и слабых звуков художественной речи, относятся к области композиции поэтического произведения (1). Рядом с композицией смысловой (тематической), к которой относится, например, вопрос о сюжете, можно говорить также о композиции чисто языковой, т. е. прежде всего фонетической и синтаксической. В зависимости от общих принципов художественной композиции, искусства распадаются на две группы. К первой группе относятся искусства изобразительные (орнамент, архитектура, скульптура, живопись), чувственный материал которых (впечатления зрительные, отчасти связанные с осязательными и моторными) располагается в некотором пространственном соотношении. Произведение искусств изобразительных есть всегда какой-нибудь материальный предмет; его построение (композиция) определяется пропорциональностью пространственных форм, т. е. симметрией в широком смысле слова. Ко второй группе искусств, которую древние называли искусствами музическими, относятся музыка и поэзия. Чувственный материал этих искусств (впечатления звуковые, тоже — отчасти связанные с моторными) располагаются в некоторой временной последовательности: таким образом художественная композиция в искусствах этого рода определяется закономерным чередованием качественно-различных чувственных впечатлений во времени, т. е. ритмом в широком смысле. Ритм в поэзии и в музыке создается закономерным чередованием во времени сильных и слабых звуков (или движе-

ний). При этом произведение музических искусств не есть материальный предмет; для своего воспроизведения, которое при каждом восприятии производится заново, оно требует сложного ряда действий (музыкальное исполнение, декламация), который производится или самим автором или особым исполнителем по указанию автора (в частных случаях исполнителем может быть сам воспринимающий). Поэтому изучение произведения музического искусства, как идеальной художественной данности, должно быть строго различаемо от изучения приемов его исполнения. В поэзии мы различаем метрические свойства стихотворного произведения, как такового, и разнообразные приемы его декламации, которые в значительной степени могут зависеть от совершенно особого искусства исполнителя.

Для полноты и отчетливости классификации следует указать на существование третьей группы искусств, в значительной степени об'единяющей особенности первых двух: к этим синкретическим искусствам относятся танец и театр. Чувственным материалом в этих искусствах являются в первую очередь—движения человеческого тела, располагаемые в некоторых пространственных соотношениях и временной последовательности. Композиционной формой художественного упорядочения является в искусствах синкретических симметрия и ритм одновременно (5).

С этим делением искусств перекрещивается другое, не менее существенное. Можно различать искусства предметные и беспредметные (тематические или атематические). К искусствам беспредметным относится в первой группе—орнамент, во второй — музыка, в третьей — танец; к искусствам предметным—живопись и скульптура, поэзия, театр. Теоретические основания для этого деления дает эстетика Канта. „Schön ist, was ohne Begriff gefällt", утверждает Кант: „прекрасно то, что нравится помимо значения" (точнее—„безотносительно к значению"). Примеры красоты, которые приводит Кант — блестящая раковина, пестрое оперение птицы, движение орнамента, когда мы отвлекаемся от мысли о практическом назначении этого сочетания линий и красок. Эта „чистая красота" („freie

Schönheit") противополагается Кантом „красоте связанной" („anhängende Schönheit"). Так, красота человеческого тела или лица, в искусстве — красота портрета, связаны с представлением о значении данного сочетания форм: сочетание форм, называемое человеческим лицом и телом, прекрасно или безобразно только в соответствии со своим значением („durch seinen Begriff"). Например, лицо с двумя носами, или тело с двумя головами, отвечающее всем правилам орнаментальной симметрии, безобразно, как человеческое лицо и тело, несоответствием своему значению.

На этом теоретическом противопоставлении может быть основано деление искусств на предметные и беспредметные. В орнаменте, музыке, танце мы имеем сочетание линий, звуков, движений, которое не имеет значения и нравится помимо значения: в искусствах такого рода, рядом с обязательным композиционным элементом, отсутствует элемент тематический. Материал такого искусства— совершенно условный, отвлеченный из практической обстановки и лишенный реального смысла и употребления: он насквозь—формальный, эстетический, созданный для того, чтобы служить искусству. Звуки, которыми пользуется музыка, являются тонами известной относительной высоты (укладывающимися в ту или иную „гамму"), определенной длительности, пропорциональной длительности соседних звуков, известной ограниченной силы. Линии, как элементы орнамента, приближаются к чистым, геометрическим формам (круг, правильный многоугольнук, параллельные линии), повторяющимся по простым законам геометрической симметрии. Вся художественная действенность беспредметного искусства сосредоточена в композиционной структуре художественного произведения, в его „формальном" строении: здесь мы находим и чистые формы симметрии и чистые формы ритма, осуществленные в чисто художественном материале, который этому осуществлению не оказывает никакого сопротивления.

В ином положении находятся искусства предметные. В живописи, скульптуре, поэзии материал искусства отягчен значением, не извлечен окончательно из практической

действительности и потому не подчиняется до конца законам художественной композиции. Так, человеческое лицо или тело в своем композиционном строении определяется прежде всего смысловым моментом, тематическим единством. изображенное на портрете, оно орьентировано в значитель ной степени на соответствующее предметное единство (например, „человек, сидящии в кресле"). Конечно, всякая картина построена в пространстве, и право художественной группировки своей модели всегда остается за художником. Но чисто пространственные формы построения картины— гораздо свободнее, индивидуальнее, противоречивее; отсутствует чистая симметрия, и об'единение определяется в значительной степени смысловым моментом — т е м о й, т.е. фактами, лежащими отчасти за пределами искусства и от искусства не зависящими.

То же относится и к поэзии, как словесному искусству. Материал поэзии — слово—не создается специально для поэзии, как особо препарированный, чисто художественный материал, которым пользуется музыка. Слово отягчено значением. Наша речь в своем строении определяется прежде всего к о м м у н и к а т и в н о й ф у н к ц и е й, задачей выразить мысль: следовательно, чередование звуков речи никогда не управляется исключительно ритмическими заданиями. Взамен чисто композиционного об'единения словесных масс существенную роль должно играть об'единение смысловое, тематическое. Это видно, прежде всего, при сравнении поэзии с музыкой. Звуки слова не обладают определенной высотой, как музыкальные тона: это—тона скользящие; мы не имеем при этом точных интервалов между тонами, как в музыке, а только повышения или понижения; звуки речи не сохраняют определенной длительности, постоянной и пропорциональной друг другу, как звуки музыкальной мелодии и т. д. Поэтому с помощью слов создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не исказив при этом природы словесного материала, так же невозможно, как из человеческого тела сделать орнамент, сохранив всю полноту его предметного значения ([6]). Итак—

чистого ритма в поэзии не существует, как не существует в живописи чистой симметрии. Существует ритм, как взаимодействие естественных свойств речевого материала и композиционного закона чередования, осуществляющегося не в полной мере, благодаря сопротивлению материала.

В языке существуют звуки различной длительности, высоты и силы (долгие и краткие, высокие и низкие, ударные и неударные). В обыкновенном практическом высказывании (в т. н. „прозе") они расположены в произвольном, незакономерном порядке: расположение всецело определяется смысловым заданием. В поэзии расположение этих звуков, как мы видели на примере стих. Бальмонта, подчиняется определенному композиционному закону: звуки располагаются в известной последовательности, сильный звук возвращается после известного числа слабых, определенным числом звуков (сильных и слабых) устанавливается граница звукового ряда (стих), повторяющегося по известному закону. Закон чередования сильных и слабых звуков может быть выражен в идеальной схеме (метр). Однако, языковый материал имеет свои естественные фонетические свойства, от метрического закона не зависящие, и оказывает сопротивление композиционному упорядочению. Так возникает стихотворный ритм, как результат взаимодействия метрического задания с естественными свойствами речевого материала.

Возьмем другой пример:

Мой дядя самых честных правил:
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог...

Метрический закон этого четверостишия, как мы увидим дальше, выражается метрической схемой четырехстопного ямба, осуществляемой в целом „Евгения Онегина": соответственно этому закону, сильные звуки (ударения) расположены в каждом стихе на четных местах. Однако, в отдельных стихах наблюдаются отклонения от схемы: так, во

втором стихе отсутствует ударение на шестом слоге (*за*немог), в третьем стихе—на втором слоге (он *у*важать), в четвертом—опять на шестом (вы*дума́ть*). При этом не все ударения—одинаковой силы: так, ударения на словах: к о г д а и с е б я слабее прочих; из неударных слогов сильнее других начальный третьего стиха (слабо-ударное слово: о н). С распределением сильных и слабых слогов не совпадают ни в какой степени границы между словами: в каждом стихе эти границы расположены особым образом, как в музыке — мелодическая фразировка, не совпадающая с тактовым членением. Кроме того—распределение качественных элементов звучания („инструментовка") не обнаруживает никакой закономерности, а композиция синтаксическая и смысловая ограничивается распределением синтаксически об'единенных групп в соответствии с границами фонетических рядов („стихов"). Итак, реальная звуковая форма стиха подчиняется метрической композиции лишь в некоторых своих элементах, и стихотворный ритм всегда является компромиссной формой, возникающей в результате сопротивления материала законам художественной композиции ([7]).

Отсюда для метрики—необходимость различать, как основные понятия: 1) естественные ф о н е т и ч е с к и е с в о й с т в а данного р е ч е в о г о м а т е р и а л а („материала ритмизации"—по терминологии античных теоретиков: to rhythmizomenon); 2) м е т р, как идеальный закон, управляющий чередованием сильных и слабых звуков в стихе; 3) р и т м, как реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающее в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона ([8]).

§ 3. Стих и музыка. Теоретическое противопоставление ритма и метра оправдывается соображениями историческими. Ритм в широком смысле, как форма композиции в музыческих искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно связана была поэзия

первобытных народов. „Все немецкие размеры", утверждает Фр. Саран, „восходят к песням, сопровождаемым движениями. Одни непосредственно развились из таких песен в процессе эволюции национального искусства, другие восходят к ним через ряд посредствующих ступеней, как соединения или видоизменения традиционных форм, или как аналогические новообразования" („Deutsche Verslehre", 137).

Действительно, как показывает сравнительное изучение историко-этнографического материала (исторических свидетельств о древнейшем творчестве европейских народов, бытовых переживаний в т. н. „народной поэзии", искусства современных диких и полудиких племен) поэзия является продуктом сравнительно позднего выделения из первоначального синкретизма музических искусств ([9]). Первобытная хоровая песня („х о р о в о д"), сопровождаемая мимической игрой, об'единяет те элементы, из которых впоследствии обособится слово и музыка, танец и драматическое представление. Движения — пляски-игры в хороводе, слова и мелодия об'единяются и управляются ритмом. Отчетливый ритм, связанный с движениями хора, подчеркивается простейшими ударными инструментами (барабан, бубен, бамбуковые трости) или хлопаньем в ладоши. Песня хора, в которой ритм и мелодия более связаны традицией, чем слова, ограничивается в самых примитивных формах эмоциональным припевом, повторяемым всеми участниками хора (напр.· eio! eio!). Когда возникает в песне простейший текст, он первоначально импровизуется на случай и так же легко забывается. В других формах хорового творчества— в песне р а б о ч е й, сопровождающей мерные движения в коллективных трудовых процессах, или в песне в о е н н о й, исполняемой во время марша—ритм, управляющий движениями, также играет по отношению к слову и мелодии первичную, организующую роль ([10]). Как указал ак. А. Н. Веселовский, словесный элемент укрепляется и приобретает самостоятельное значение лишь с выделением из хора солиста-певца, со своей особой партией, и затем—с превращением запевалы в профессионального певца, хранителя песенной традиции. Но путь от певца к поэту—еще очень

далекий: не только античное искусство в своих ритмических формах тесно связано с музыкой, но и средневековая поэзия (напр., лирика трубадуров и миннезингеров) или современная народная песня живут этой связью: благодаря этому книжная поэзия новых европейских народов, как и словесное искусство поздней античности, наследует богатство метрических форм, сложившихся в результате взаимодействия поэзии и музыки.

Не следует, однако, думать, что эти генетические связи дают нам право без дальнейших оговорок рассматривать всякое явление стихотворного ритма по аналогии с музыкальным. Напротив, процесс освобождения поэзии от музыки есть одновременно процесс образования особого стихотворного („декламационного") ритма, отличного от музыкального ([11]).

Мы уже отметили важнейшие отличия звукового материала стихотворной речи от музыкальных тонов: скользящие тона, неопределенные интервалы, отсутствие точной и пропорциональной временной длительности. Для установления видовых особенностей стихотворного ритма последнее обстоятельство особенно существенно. В тоническом стихосложении новых народов отношения временной длительности не играют в метрической композиции организующей роли. Точнее, время имеет значение не материальное, а чисто формальное, отвлеченное, как порядок идеальной последовательности единиц счета — слогов, условно признаваемых равными друг другу; иными словами, существенным фактором ритма является самая форма последовательности сильных и слабых слогов, а не равная материальная длительность каждого звука, метрической группы (стопы) или целого стиха. Так, в зависимости от тех или иных заданий декламатор может в пределах одного и того же стиха неравномерно ускорить или замедлить темп речи, сделать более или менее сильную логическую паузу и т. д., однако, общее впечатление ритмичности не будет этим нарушено, и характер метрической формы останется неизменным, как он не меняется и от тех менее значительных несоответствий, которые существуют

в реальном звучании между временной длительностью двух соседних слогов. К сожалению, музыкальные теории стихотворного ритма, отождествляющие стопу с тактом и слог с элементом этого такта, пропорциональным по своей длительности другим элементам, играли и до сих пор играют большую роль в теоретической метрике, отчасти под влиянием примера античного стихосложения, воспитавшегося в тесной связи с музыкой и действительно основанного на длительности. Отличительной чертой всех этих теорий является введение в той или иной форме „изохронизма" (равенства временных промежутков), как основного принципа метрического строения стиха ([12]). На самом деле в стихосложении новых европейских народов имеет значение не материальное равенство длительности тех или иных отрезков стиха, а порядок и форма последовательности ударных и неударных слогов, как единиц ритмического счета в отвлеченной схеме временной последовательности. Несовершенство такого ритма с чисто музыкальной точки зрения об'ясняется и оправдывается смысловым наполнением ритмических строк: и здесь об'единение стихов, как единиц тематических и синтаксических, т. е. композиция смысловая, заступает место чисто музыкального ритма, как в портрете, взамен отвлеченной симметрии, появляется предметное об'единение человеческого лица. Пример приведенного в начале стихотворения Бальмонта показывает, как далеко может заходить в стихотворении развитие этих вторичных (синтаксических и тематических) элементов композиционного об'единения.

Поскольку мы определили стихотворный ритм, как результат компромисса между метрическим законом и естественными фонетическими свойствами речевого материала, мы вкладываем новый смысл в старинное определение ритма, как единства многообразия ([13]). Элементом многообразия в стихе являются различия звуков по качеству и длительности, высоте и силе ударений, группировка их в слова или фразовые группы различных очертаний, но также живая множественность синтаксических сцеплений, и наконец—движение мысли и поэтических „образов".

Для этого реального многообразия речевого материала метрический закон является элементом композиционного е д и н с т в а. Художественный закон подчиняет себе индивидуальный и противоречивый хаос свободной речевой стихии, дает ему ритмический строй. Но хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания, он проявляется, как индивидуальное многообразие реальной художественной формы стиха, как нарушение строгого единства и закономерности. Отсюда ясно, что возможны два типа поэзии, как и искусства вообще: в одном подчеркивается формальная композиционная структура, единство, закон; в другом — индивидуальное многообразие тематического материала, нарушающее строгую закономерность. В новое время мы наблюдаем эту принципиальную типологическую противоположность двух форм искусства в борьбе поэзии классической и романтической. В частности, в области стиха, классическая поэтика будет отстаивать простые, и строгие формы метрического единства, отчетливо доминирующие над многообразием словесного материала. Напротив, поэзия романтическая будет рассматривать метрические формы, как традиционную условность, мешающую проявиться живому индивидуальному многообразию поэтического материала: она будет способствовать всякого рода „отступлениям“ от метрической схемы, замене более строгой метрической системы более свободным принципом (например, борьбе против силлабо-тонического „стопосложения“, разрушению однообразно-правильной строфической композиции в т. н. „свободных стихах“); она будет культивировать „enjambement“ („перенос“), как нарушение монотонного „метрического“ совпадения синтаксических групп с ритмическими, или неточную рифму, как диссонанс, нарушающий банальную привычность точных созвучий. Понимание этой противоположности может быть весьма полезно для конкретной истории метрических систем.

§ 4. Системы стихосложения. Согласно установившейся традиции, школьная метрика различает три системы стихосложения — м е т р и ч е с к у ю, основанную на д л и т е л ь-

ности, тоническую, построенную на ударении, силлабическую, исходящую из счета слогов. Эта классификация с научной точки зрения требует существенного пересмотра.

Метрическая система господствовала у греков и римлян. Стих строится здесь, как закономерное чередование долгих и кратких слогов, т. е. по принципу длительности. За единицу времени в античной метрике принимается длительность краткого слога (мора). Долгий слог приравнивается двум кратким (в некоторых размерах употребительны и такие долгие, которые соответствуют трем или четырем кратким). Долгота слога определяется его „качеством", если слог заключает долгий гласный, или „положением", если за кратким гласным следуют, по крайней мере, два согласных (иными словами — если слог закрытый). Основной единицей повторности в стихе является стопа, как закономерно повторяющееся сочетание долгих и кратких. Построенная на длительности, стопа античного стихосложения соответствует музыкальному такту, как и вообще метрический принцип и, в особенности, условно принятая пропорциональность долгих и кратких слогов, об'ясняются связью античной поэзии с музыкой. Следует помнить, что стопа есть идеальная единица метрической повторности, повторяющийся элемент отвлеченной метрической схемы, а не слово и не реально обособленная фонетическая группа. Стопы различаются по числу слогов и по расположению в них долгих и кратких. Схематически строение стиха обозначается в античной метрике особыми знаками: краткий слог—дугой (⏑), обыкновенный долгий, равный двум кратким—чертой (—). В современной нотной системе мы могли бы вместо этого употреблять, например, для краткого — четвертную ноту, для долгого—половинную. Приводим перечень важнейших употребительных в античной метрике стоп, т. к. античная терминология по традиции перешла и в метрику новых народов (14).

Двусложные стопы: хорей (трохей) — ⏑; ямб ⏑ —; спондей — —; пиррихий ⏑ ⏑.

Трехсложные стопы: дактиль — ⏑ ⏑; амфибрахий ⏑ — ⏑; анапест ⏑ ⏑ —; трибрахий ⏑ ⏑ ⏑;

амфимакр (кретик) — ⏑ —; бакхий ⏑ — —; антибакхий — — ⏑; молосс — — —.

Четырехсложные стопы. хориямб — ⏑ ⏑ —; антиспаст ⏑ — — ⏑; ионик восходящий ⏑ ⏑ — —; ионик нисходящий — — ⏑ ⏑; пэон I — ⏑ ⏑ ⏑; пэон II ⏑ — ⏑ ⏑; пэон III ⏑ ⏑ — ⏑; пэон IV ⏑ ⏑ ⏑ —; эпитрит I ⏑ — — —; эпитрит II — ⏑ — —; эпитрит III — — ⏑ —, эпитрит IV — — — ⏑; диямб ⏑ — ⏑ —; дихорей — ⏑ — ⏑; диспондей — — — —; прокелевсматик ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Пятисложные стопы: дохмий ⏑ — — ⏑ —.

Как видно из этого перечня, в стопу может входить не только от 2 до 3 слогов, как в стихосложении ново-европейских народов, но 4 и 5 слогов (сложные такты в музыке), причем в одной стопе может заключаться несколько кратких и, точно также,—несколько долгих. Согласно основному правилу метрического стихосложения, основанного на счете длительности, долгий слог в стопе может заменяться двумя краткими, или два кратких—одним долгим; в эту замену некоторое ограничение вносит лишь традиция употребления данного размера. Так, в ямбе употребляется замена трибрахием; в дактиле—спондеем. Гекзаметр (шестистопный дактиль, с последней стопой двусложной—хореической или спондеической) допускает замену дактиля спондеем во всех стопах, кроме предпоследней (пятой), по схеме:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Таким образом, при составлении стиха в античном стихосложении принимается во внимание только закономеренное чередование долгих и кратких слогов в соответствии с композиционными формами данного размера. Расположение словесных ударений остается, в общем, неупорядоченным; в некоторых случаях они расположены на долгих слогах, в других на кратких. Ср. у Горация (ямбы):

Beatus ille qui prócul negotiis...

В поэтическом искусстве древних греков это несовпадение акцентуации слов с метрическим чередованием слогов

по длительности оправдывается, с одной стороны, музыкальным исполнением, при котором ритмизация текста подчиняется ритмическому строю мелодии, с другой стороны— свойствами самого языка, в котором ударение носило характер не увеличения силы (экспираторный, динамический акцент), а повышения голоса (музыкальное, мелодическое ударение). В современном школьном чтении, не только в России, но и в большинстве западных стран, где утратилось различие долготы или, по крайней мере,— сознание его конструктивного значения в стихе, а также музыкальный акцент уступил место динамическому, чередования долгих и кратких обыкновенно заменяются последовательностью ударных и неударных, с произвольной перестановкой словесного ударения на соответствующий долгий слог (ср. Beátus íllе quí procúl negótiís). Для истории усвоения античных размеров у ново-европейских народов это обстоятельство не лишено существенного значения ([15]). Уже в латинскую поэзию метрический принцип был привнесен извне—от греков, заменив архаическое национальное стихосложение, основанное на принципе динамическом. Возможно, что эта тоническая система продолжала существовать в поэзии простонародной. Во всяком случае в т. н. „вульгарной латыни" старинные различия гласных по долготе заменяются различиями качественными, и, с тем вместе, стихосложения романских народов, продолжающих традицию латинского языка и латинской культуры, заменяют принцип длительности, лишенный опоры в языке, новым принципом счета слогов и ударений ([16]).

К т. н. „тоническому стихосложению" школьная метрика относит систему, господствующую в поэзии германских и некоторых славянских народов, в том числе и в русской. Вместо чередования долгих и кратких слогов, мы находим в поэзии этих народов чередование ударных и неударных („тонический" принцип). И здесь метрика пользуется с т о п о й, как единицей метрической повторности, сохраняя при этом традиционную античную терминологию. „Тоническая стопа" является закономерно повторяющимся сочетанием ударных и неударных слогов, при чем в стопе

об'единяется один ударный слог с одним или двумя неударными. Мы имеем таким образом, следующие пять размеров:

Ямб (— ´): Мой дядя самых честных правил...

Хорей (´ —): Мчатся тучи, вьются тучи...

Дактиль (´ — —): Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...

Амфибрахий (— ´ —): Гляжу как безумный на черную шаль...

Анапест (— — ´): Надрывается сердце от муки...

Стопы с двумя ударениями не употребительны (по крайней мере, самостоятельно), т. к. каждое метрическое ударение, как мы увидим дальше, является единицей счета, т. е. определяет своим присутствием наличие самостоятельной метрической группы (или стопы). Четырехсложные стопы с одним ударением („пэоны") тоже не образуют самостоятельных размеров, так как, по общим фонетическим условиям, они механически получают отягчение на среднем из трех неударных (через один слог), т. е. превращаются в ямб или хорей ([17]).

В т. н. „силлабическом стихосложении", употребительном у романских и некоторых славянских народов (во французском, итальянском, испанском, польском языках, в русском—до Тредьяковского и Ломоносова) основной мерой стиха является число слогов и обязательное ударение на последнем слоге. Если стих распадается на два полустишия, благодаря постоянному метрическому сечению („цезуре"), каждое полустишие имеет постоянное число слогов и ударение на конце.

Ср. например, восьмисложный стих (Виктор Гюго):

Ainsi, quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiasme, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur...

Или двенадцатисложный, т. н. „александрийский" стих (6 + 6) (А. Шенье):

Mon visage est fletri | des regards du soleil.
Mon pied blanc sous la ronce | est devenu vermeil.
J'ai suivi tout le jour | le fond de la vallée;
Des bêlements lointains | partout m'ont appelé...

Следует отметить, что при счете слогов во французском стихе принимается во внимание так называемое „немое *e*" (*e* muet), которое в разговорной речи в конечном слоге обыкновенно не произносится (ср. выше: aile*s*, sainte); в конце слова перед гласным немое *e* элидируется, например: Mon visag[e] est fletri... или:... sous la ronc[e] | est devenu... В итальянском стихе, при стечении двух гласных, как внутри слова, так в конце одного слова и в начале следующего, такая группа считается за один слог ([18]). Ср. в десятисложном стихе (Петрарка):

Voi ch'ascoltat*e i*n rime spars*e i*l suono,
Di qu*ei* sospir*i o*nd' *io* nutriv*a i*l core,
In' sul m*io* primo giovenil*e e*rrore,
Quand' er*a i*n part*e a*ltr' uom da quel ch'i' sono...

Традиционная классификация стихосложений обладает существенными недостатками—прежде всего, отсутствием единства принципа классификации. Бесспорным остается противопоставление античного стиха, построенного на длительности (т. е. „метрического" принципа) современным системам, которые в разной форме учитывают ударение (принцип „тонический"). Правда, вопрос об ударении ставится и в античном стихе, где термины „арсис" и „тезис" свидетельствуют о различии между ритмически сильным и слабым слогом; например, сильным слогом в дактиле является первый, поэтому и спондей в гекзаметре имеет арсис на первом долгом ([19]). Однако, вопрос этот остается до сих пор теоретически крайне запутанным, но как бы он ни решался в античной метрике, не подлежит сомнению, что словесный материал в стихосложении подбирается по принципу чередования длительности, а не как закономерная последовательность словесных ударений. Что касается принципа „силлабизма", т. е. счета слогов, то он образует признак, перекрещивающийся с предыдущим делением; напри-

мер, возможно тоническое стихосложение, соблюдающее принцип счета слогов или не соблюдающее такового. В частности в „тоническом" стихосложении обычного типа—в тонических ямбах, анапестах и т. д., число слогов в стихе также является постоянным. С другой стороны, однако, существует особая форма тонического стиха, не подходящая под схемы традиционных стоп, в которой число слогов в стихе является величиной переменной, а постоянным остается только число ударений. Таков стих немецких и русских народных песен, немецких баллад и песенной лирики, примыкающей к народной традиции (напр. „Лорелея" Гейне), или т. н. „дольников" в новейшей русской лирике. Ср. у Гейне:

...Die Luft ist kühl und es dunkelt
Und ruhig fliesst der Rhein.
Der Gipfel des Berges funkelt
In Abendsonnenschein ..

Или, в метрически точном переводе Блока:

Прохладой сумерки веют,
И Рейна тих простор.
В вечерних лучах алеют
Громады дальних гор...

Здесь каждый стих имеет три постоянных ударения („трехударный стих"). Число неударных между ударениями, как и общее число слогов в стихе, является величиной переменной (ср. ст. I: 1 — 1 — 2; ст. II: 1 — 1 — 1; ст. III: 1 — 2 — 1; ст. IV: 1 — 1 — 1). Стих такого рода мы будем называть „чисто-тоническим". Его общая метрическая схема, которая зависит от числа ударений, обозначается формулой: $x \acute{} x \acute{} x \acute{} x \ldots$, где x—величина переменная ($x = 0, 1, 2, 3 \ldots$).

В других случаях, число слогов между ударениями может быть постоянным, и, тем самым, — общее число слогов в стихе. Такую систему мы будем называть „силлабо-тонической" (термин Н. В. Недоброво), как основанную на счете слогов и ударений одновременно ([20]). К этой системе относятся „тонические" ямбы, хореи, дактили и т. д. Если

x 1, мы имеем группу двудольных размеров, хореи и ямбы, которые различаются друг от друга строением приступа стих) начинается с ударения, x_1 — 0, хорей; стих начинается с неударного, x_1 = 1, ямб). Если x — 2, имеем группу размеров трехдольных, — дактилей, амфибрахиев, анапестов, которые также различаются строением начала стиха (стих начинается с ударения, x_1 - 0, дактиль; x_1 - 1 — амфибрахий; x_1 — 2 — анапест). Так называемый „силлабический" стих, в сущности, тоже относится к системе силлабо-тонической, так как и здесь метрическая структура стиха определяется не числом слогов, как таковым, а возвращением после определенного числа слогов обязательного у д а р е н и я. Однако, в стихе такого типа постоянным является только общее число слогов: число слогов между ударениями, иными словами—расположение ударений, свободно; меняется и число ударений; вообще—все ударения, кроме последнего, обязательного, относятся к области ритма, т. е. к разнообразным вариациям метрической схемы. Поэтому можно условно сохранить за этой более свободной системой силлабо-тонического стихосложения традиционное название „силлабической".

В дальнейшем мы начнем изучение теории стиха с системы силлабо-тонической, как наиболее знакомой нам, по классическому стиху русской поэзии XVIII и XIX века и господствующим формам немецкого и английского литературного стиха.

ГЛАВА II.

Силлабо-тоническое стихосложение.

§ 5. Русские теоретики XVIII—XIX вв. Древнейшие формы стиха у народов германских, а также в русской поэзии, построены по принципу чисто-тоническому. Исторически система силлабо-тоническая возникла у германских народов под влиянием античных метрических схем, в которых теоретики и поэты эпохи Возрождения усматривали правильное чередование сильных и слабых слогов, в противоположность примитивной, архаической свободе старых национальных форм. Из античной метрики заимствована также та номенклатура размеров (ямбы, хореи, дактили, амфибрахии, анапесты), которой доныне пользуется традиционная метрика на Западе и в России. Неудивительно, что требование правильности чередования, соответствующее новым художественным вкусам, воспитанным на античных образцах, наткнулось в каждом из указанных языков на своеобразное сопротивление естественных фонетических свойств языкового материала, в результате чего реальный ритм стиха отклоняется от метрической схемы то в направлении пропуска метрических ударений, то в сторону дополнительного отягчения метрически неударных слогов.

Классическое русское силлабо-тоническое стихосложение введено было, как известно, в употребление Ломоносовым и Тредьяковским, опиравшимися на немецкие образцы. Из Германии заимствовал Ломоносов античные названия для размеров, образцы которых были им даны в „Письме о правилах российского стихотворства“ (1739). Однако, уже первым теоретикам русского силлабо-тонического стиха

было хорошо известно, что реальные формы русского стиха не покрываются принятой номенклатурой, — например, что в ямбе и хорее ударения, предписываемые метрической схемой, могут на самом деле отсутствовать. Обычно в подобных случаях русские теоретики говорят о замене стопы ямба или хорея пиррихием (два неударных: — —). Так, уже Тредьяковский—во втором издании „Способа к сложению Российских стихов" (глава I, § 18): „Стопы наибольше употребляемые в нашем ныне Стихосложении: хорей и иамб. За обе сии Стопы повсюду, выключая некие места в некоторых Стихах, о чем ниже, полагается Стопа Пиррихий, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего Стиха составить не можно". Тредьяковский первый дает об'яснение этого явления: „Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которыя невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить"... (гл. II, § 5). Употребление пиррихиев в ямбе и хорее отмечает и Сумароков („О стопосложении", Соч. X, 55): „Длина слов наших извиняет писателя во употреблении Пиррихиев; ибо без сея вольности и стихов сочинять не можно; хотя попеданствовати для диковинки и можно; но такие ненадобные тонкости презираются, и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славы тамо, где ее не бывало, и проливающего пот, ради посмеяния себе. Примеры Пиррихиев весьма многочисленны..." Обособленное место среди этих ранних теоретиков занимает сам Ломоносов, на которого Сумароков намекает в приведенном отрывке: в заботе о четкости метрического строения своих ямбов, он возражает в „Письме о правилах Российского стихотворства" против употребления пиррихиев в поэзии высокого стиля: „Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил...". Замену пиррихием Ломоносов допускает, как вольность, лишь в легкой поэзии: „Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо Ямба или Хорея можно Пиррихия положить. Оные

стихи употребляю я только в песнях...". Действительно, в собственной практике Ломоносов пытался осуществить указанное правило: „Ода на взятие Хотина" (1739) написана чистыми ямбами с крайне немногочисленными отступлениями; точно также „Вечернее размышление о божием величестве" (1743). Ср.:

Лицо свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас склонились прочь,
Открылась бездна звезд полна,
Звездам числа нет, бездне дна .

Постепенно, однако, он также освобождается от этого „педантства", и знаменитая ода „На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны" (1747) может уже служить примером вполне свободной манеры.

Русские теоретики начал XIX века вполне усвоили эту точку зрения. Например, мы читаем у Востокова („Опыт о русском стихосложении", 1817, стр. 55): „Ямбические и хореические стихи в Русском языке всегда перемешаны с пиррихиями, кои сообщают им... бо́льшую против Немецких ямбов и хореев разнообразность". Д. Самсонов („Краткое рассуждение о Русском Стихосложении", В. Е. 1817, XCIV) отмечает в этом отношении различное положение двудольных и трехдольных размеров: „Поелику в многосложных наших словах находится только одно ударение, а союзы и предлоги оных не имеют, то и позволяется в хореях и ямбах, за исключением последней стопы, ставить низкие вместо высоких. В стихах же, состоящих из стоп трехсложных и стоп смешанных, сею вольностью пользоваться не можно; ибо большое стечение низких производит неприятное впечатление..." (228). Тот же Самсонов уже выдвигает требование по возможности разнообразить расположение отступлений от стиха к стиху: „Древние поставляли правилом, чтоб в их гекзаметрах никогда не встречалось двух сряду стихов одинаковых по своему ходу. Кажется, не худо было бы и у нас, в ямбах и хореях, не ставить сряду, если можно, двух таких, в которых недостает ударений на одних

и тех же стопах" (241). В „Словаре древней и новой поэзии" (т. III, стр. 495 сл.) Остолопов защищает ритмическое богатство и разнообразие ямбов против сторонников гекзаметра таким же указанием на пропуски ударений: „Напрасно некоторые пристрастные любители древних размеров утверждают, что Ямбический стих не может иметь равного с оными достоинства по причине своей однообразности, ибо утвердительно можно сказать, что однообразность сия приписывается Ямбическим стихам от одного бывшего до сего времени невнимания к его разнообразию. Входящая в состав сего размера стопа Пиррихий производит в оном такие же изменения, как Хорей и Спондей в Гекзаметре...". И дальше (498): „Из сих примеров ясно видеть можно, что наш Ямбический стих, особенно под пером искусных писателей, не бывает однообразным, и что в составлении его участвуют другие стопы...". Наконец, на всем протяжении XIX века, даже у таких „школьных" авторов эпохи упадка русской теории стиха, как Классовский, Перевлесский и др., мы находим более или менее подробные указания на круг явлений, отмеченный в русском стихе уже Тредьяковским и его современниками.

Таким образом статьи Андрея Белого о русском четырехстопном ямбе в книге „Символизм" (1910) не открыли в теории русского стиха чего-либо абсолютно нового. Заслуга Андрея Белого заключается только в том, что он первый сделал необходимые выводы из общеизвестного факта „отступлений" и подверг с этой точки зрения строение русского стиха систематическому обследованию. Тем самым он сдвинул изучение русского стихосложения с мертвой точки, сосредоточив внимание исследователей не на однообразных и абстрактных метрических схемах, а на живом многообразии реального ритма русского стиха, отклоняющегося в различных направлениях от той или иной из указанных схем.

§ 6. Теория А. Белого. Андрей Белый исходит из отмеченных выше особенностей русского четырехстопного ямба. Напомним еще раз начало „Евгения Онегина":

Мой дядя самых честных правил:
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог...

Выше было уже указано, что только первый стих в соответствии с метрической схемой четырехстопного ямба имеет четыре ударения на соответствующих четных слогах. Во втором стихе отсутствует ударение на шестом слоге (*за*нем**о**г); в третьем стихе неударным является, в отступление от схемы, второй слог (он *у*важать); в четвертом стихе — опять шестой (вы*дум*ать). Совокупность отступлений от метрической схемы А. Белый обозначает термином ритм ([21]). Возможные в четырехстопном ямбе „отступления" весьма разнообразны. Неподвижно только последнее ударение в стихе (в данном случае—на восьмом слоге), определяющее собой границу стиха и отмеченное рифмой. Отступления появляются то в начале стиха, то в конце, то в середине, вступая между собой, при сопоставлении соседних стихов, в различные сочетания. Обилием подобных отступлений, их разнообразием, их неожиданными и редкостными сочетаниями, определяется, по мнению Белого, ритмическое богатство и оригинальность каждого данного стихотворения.

Приведем примеры различных „отступлений" (точнее ритмических вариаций) четырехстопного ямба.

1. Всего чаще отсутствует ударение на шестом слоге (т. е. на третьей стопе)—по вычислениям Белого в среднем в 40—60% всех стихов. Такая подвижность ударения на предпоследней стопе является необходимым результатом безусловной неподвижности последнего ударения. Ср. „И се Минерва ударяет" (Лм.). „Златая плавала луна" (Д.). „Богат и славен Кочубей" (П.). „Белеет парус одинокий" (Л.) и мн. др.

2. Пропуск ударения на четвертом слоге (т. е. на второй стопе), по наблюдениям А. Белого, значительно чаще встречается у русских поэтов XVIII века, реже—у поэтов XIX века. Ср. „И класы на полях густеют" (Лм.). „На лаковом полу моем" (Д.). „Где роза без шипов растет" (Д.).

„Царевичу младому Хлору“ (Д.). „Вздыхая, подносить лекарство“ (П.). „Взрывая, возмутишь ключи“ (Т.) и др.

3. Напротив, пропуск ударения на втором слоге (т. е. на первой стопе) отмечает поэтов XIX века по сравнению с XVIII веком. Ср.: „Для берегов отчизны дальной“ (П.). „Напоминают мне оне“ (П.). „Из городов бежал я нищий“ (Л.). „Громокипящий кубок с неба“ (Т). и др.

По мнению Белого, пропуск ударения на втором слоге воспринимается, как ускорение темпа (allegro), пропуск ударения на четвертом слоге—как замедление (andante) (263). Согласно подсчетам Белого, у поэтов XVIII века второй тип составляет около 20% всех стихов, первый — только 2—6%; у поэтов XIX века (начиная с Жуковского) первый тип возрастает до 15—25%, второй спускается до 8—1%. Конечно, у отдельных поэтов в этих границах наблюдаются существенные колебания (22).

Реже встречаются стихи, в которых отсутствуют два ударения одновременно.

4. Пропуск ударения на втором и шестом слоге (первая и третья стопа): „Богоподобная царевна“ (Д.). „Нижегородский мещанин“ (П.). „И на порфирные ступени“ (Т.). „Как незажженное кадило“ (Сл.) и др.

5. Пропуск ударения на четвертом и шестом слоге (стопа вторая и третья): „Возлюбленная тишина“ (Лм.). „И кланялся непринужденно“ (П.). „Как демоны глухонемые“ (Т.) и др.

Первый тип, по подсчетам Белого, у большинства поэтов XVIII в. встречается не чаще, чем в 1% стихов; в XIX веке его распространенность увеличивается до 5—12%; напротив, второй тип, вообще—очень редкий, у поэтов XIX века представлен единичными примерами, а в XVIII веке может доходить до 1—2%. Не встречается вовсе пропуск ударения одновременно на втором и четвертом слоге (стопа первая и вторая); искусственный пример, составленный самим Белым: „И велосипедист летит“.

Терминология Белого для этой группы ритмических вариаций ямба довольно неустойчива и в общем определяется традицией старой русской метрики. Иногда, вместо про-

пуска ударения, он говорит о полуударениях; иногда—об ускорении на соответствующей стопе; чаще—о замене стопы ямба пиррихием: пиррихий может стоять как видно из предыдущего, на второй, четвертой или шестой стопе; в некоторых случаях Белый рассматривает две ямбические стопы, как более обширное целое—ямбическую диподию (см. ниже, § 13 и 25): тогда, при пропуске ударения, вместо двух ямбических стоп появляется четырехсложная стопа—пэон второй или пэон четвертый, об'единенная ударением на втором или четвертом слоге.

Кроме пропуска ударения возможно перенесение его с метрически ударного (четного) слога на метрически неударный (нечетный) слог или отягчение нечетного слога добавочным ударением. В первом случае Белый говорит о замене стопы ямба хореем (´ —), во втором случае—о подстановке спондея (два ударных слога: ´ ´). Отягчение метрически неударного (нечетного) слога встречается в обоих случаях только при расположении односложного ударного слова на нечетном слоге; при чем чаще всего оно бывает на первом слоге стиха. Напр., добавочное отягчение первого слога (спондей вм. ямба): „Швед, русский, колет, рубит, режет" (П.). „Смерть дщерью тьмы не назову я" (Б.). „Дул север, плакала трава" (Ф.). „Гул танцев с гулом разговоров" (Б.). „Друг честности и друг Минервы" (Д.) и др. Перенесение ударения со второго слога на первый (хорей вм. ямба): „Бой барабанный, крики, скрежет" (П.). „В час незабвенный, в час печальный" (П.). „Мысль изреченная есть ложь" (Т.). „День вечерет, ночь близка" (Т.). „Вновь—оснеженные колонны" (Бл.). „Казнь оскорбителям святынь" (Бр.).

§ 7. Графический метод. Для того, чтобы установить взаимное расположение ритмических отступлений в стихотворении, Белый предлагает особую графическую систему. Ритмические отступления заносятся на сетку, в которой горизонтальные ряды соответствуют стихам, а вертикальные—стопам; пропуск ударения обозначается точкой;

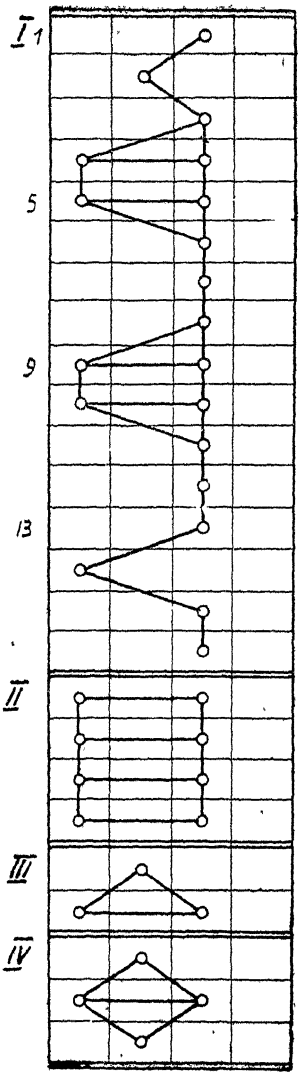
точки соседних рядов соединяются прямыми, точно также— точки внутри одного горизонтального ряда; получающаяся в результате кривая характеризует совокупность отступлений, т. е. ритм данного стихотворения. Например, Тютчев:

1. Осенней позднею порою
Люблю я Царскосельскии сад,
Когда он тихой полумглою,
Как бы дремотою об'ят.
5. И белокрылые виденья
На тусклом озере стекла
В какой-то неге онеменья
Коснеют в этой полумгле...
9. И на порфирные ступени
Екатерининских дворцов
Ложатся сумрачные тени
Октябрьских ранних вечеров.
12. Сады темнеют, как дуброва,
И при звездах, из тьмы ночной,
Как отблеск славного былого,
Выходит купол золотой.

Рассматривая ритмический чертеж стихотворения (см. приложенную схему, I), мы видим непрерывную ломанную линию с довольно разнообразными изломами, характеризующую „богатый ритм" Тютчева. При „бедном" ритме линия вытягивается в прямую на третьей стопе, где „пропуски" особенно обычны, или прерывается в тех горизонтальных рядах, где располагаются чисто-метрические строки (т. е. стихи без отступлений; например: „Мой дядя самых честных правил"). В особенно бедных ритмах между многочисленными метрическими строчками располагаются уединенные точки. Например, у Брюсова (точка на первой стопе II ст.):

И раз мой взор сухой и страстныи
Я удержать в пыли не мог,
И он скользнул к лицу прекрасной
И очи бегло ей обжег...

Отступления в соседних стихах образуют в графике различные „фигуры". Так, стихи 4—5, 9—10 об'единяются в фигуру „квадрата" (пиррихий на второй и четвертой



стопе: 2, 4—2, 4). Несколько „квадратов" подряд образуют „лестницу". Ср. у Ф. Сологуба (приложение, II):

Ты незаметно проходила,
Ты не сияла и не жгла.
Как незажженное кадило
Благоухать ты не могла...

В ст. 3—4 или 8—9 мы имеем, по терминологии Белого, фигуру „прямоугольника" (точнее было бы — прямоугольного треугольника; расположение „пиррихиев": 3—1,3); в ст. 5—6 и 10—11 — другой тип той же фигуры (1, 3—3); ст. 1—3 слагаются в „малый угол" (3—2—3); ст. 13—15 образуют „большой угол" (3—1—3). Стихи Лермонтова: „Не ангел ли с забытым другом вновь повидаться захотел" (2—1,3) приводятся, как пример „крыши" (приложение, III). Стихи Пушкина: „И Тане уж не так ужасно, и, любопытная, теперь немного растворила дверь..." (2—1,3—2) записываются, как „ромб" (приложение, IV) и т. д. Каждая фигура, как сочетание стихов различного типа, обладает своеобразной ритмической действенностью, так же, как это было установлено для отдельных стихов, заключающих те или иные ритмические вариации. По мнению Белого, ритмическая манера каждого поэта определяется бес-

сознательным предпочтением к стихам или фигурам известного типа. Исследуя одинаковое число стихов каждого поэта (условная порция—596 ст.), Белый подсчитывает число строчек разного ритмического строения и число фигур, и на основании полученных числовых показателей дает характеристику ритмической манеры данного поэта. Обилие, разнообразие и редкостный подбор фигур отличают поэтов с богатым и оригинальным ритмом; среди поэтов XIX века на первом месте в этом отношении стоит Тютчев, среди наших современников—Сологуб; к поэтам „бедным" в ритмическом отношении Белый причисляет, например, Ал. Толстого, Брюсова и некоторых других. Совпадение в числе фигур или стихов одинакового типа служит основанием для сближения поэтов между собой: таким сопоставлением может быть обнаружено или простое сходство ритмической манеры или существование определенной традиции. Так, Сологуб, „в главнейших рубриках, определяющих ритм" совпадает, с одной стороны—с Фетом, с другой стороны—с Баратынским. Баратынский и Языков, совпадающие между собой в целом ряде ритмических категорий, обнаруживают свою принадлежность „к одной ритмической школе"; цифровые сближения с Пушкиным показывают, что „эта школа, конечно,—в Пушкине"; однако, оба типа отличаются от Пушкина, например, в „крайне большой сумме ускорений первой стопы (164,126)" и в „крайне малой сумме ускорений второй стопы (4,13)"; ср. соответствующие цифры у Пушкина (110,33) (стр. 347). Одна из характерных особенностей Тютчева—в стремлении вернуться к Державину; среди поэтов пушкинской эпохи он чаще других употребляет „пиррихий" на второй стопе (тип „andante", свойственный поэтам XVIII в.), благодаря чему соответственно увеличивается число фигур, в которых участвует „точка" во втором столбце (напр., число „крыш", стр. 353). Такого рода сопоставления по сходству или различию являются для Белого основой „сравнительной морфологии ритма" русского четырехстопного ямба (ср. стр. 330—395).

§ 8. Критика системы А. Белого. Нельзя не признать выдающегося значения работ А. Белого для изучения русского стиха. Впервые, вместо отвлеченных схем традиционной метрики, Белый поставил перед исследователем реальное многообразие ритмических вариаций русского ямба, всецело определяющее особенности индивидуального ритмического стиля данного автора или произведения. Для изучения ритма Белым указан был метод, в основе совершенно правильный: ритм, как факт меняющийся, индивидуальный, изучается *на фоне* метра, как явления общего, постоянного, неизменного. Вместе с тем Белый сам приступил к систематическому описанию русского четырехстопного ямба у поэтов XVIII—XX веков и попытался формулировать результаты этих наблюдений в виде статистических подсчетов. С этими несомненными заслугами Белого связаны, однако, существенные методологические недочеты и ошибки, которые оказали большое влияние на дальнейшее развитие русской метрики: с одной стороны, они подали повод к ожесточенной критике книги Белого, заслоняя иногда внешними недочетами ее выдающиеся достоинства; с другой стороны, ошибки Белого в работах его учеников и последователей сложились в целую систему, в своей односторонности не менее губительную для теории русского стиха, чем отвлеченный схематизм традиционной метрики. Таким образом, критика работы Белого необходима хотя бы для того, чтобы освободить плодотворное и значительное *ядро* его теории от внешних *наслоений*, затрудняющих правильное развитие намеченных им проблем.

1. Наименее удачная часть „Символизма" это — графический метод и связанные с ним подсчеты. Недостатком графического метода, предложенного Белым, является прежде всего невозможность отмечать, рядом с „пропусками" ударений, не менее существенные с ритмической точки зрения „отягчения" неударных слогов. Даже отмечая добавочные ударения особым знаком (например,—звездочкой *), мы не можем ввести их в общую систему записи, учитывающую только фигуры, образуемые пропусками ударений (пиррихиями): в этом, конечно, коренной недостаток всей графи-

ческой системы, отмечающей не наличные ударения, а только отсутствующие („пропуски", „отступления"). Далее, таблицы Белого не отмечают деления стихотворения по строфам; между тем, ритмические фигуры могут ощущаться прежде всего в пределах стихов, принадлежащих к одной строфе; границы между строфами в значительной степени ослабляют связь, между последующими стихами, и об'единение таких стихов в составе одной ритмической фигуры является едва ли не условным графическим приемом, не отражающим никакой доступной восприятию ритмической реальности (ср. „прямоугольники" в ст. 4—5, 8—9).

2. В своих подсчетах Белый исходил из совершенно правильной мысли, что индивидуальный ритмический стиль поэта выражается в бессознательном предпочтении одних ритмических вариаций другим: так, задолго до Белого, в работах Сиверса и его учеников, статистические подсчеты известных ритмических типов четырехударного аллитерационного стиха служили вспомогательным средством для решения вопросов об авторстве или о датировке древнегерманских поэм ([24]). Но статистический метод показателен только для „больших чисел". Между тем Белый орудует в своей статистике с сравнительно небольшими порциями в 596 стихов, на которые иногда приходится по 5 или 10 фигур известного типа. Такие небольшие различия находятся всецело в границах возможной случайности ([25]). Не гарантированы мы также от случайных колебаний, зависящих от неоднородности изучаемого материала: в различных стихотворных жанрах—в оде, элегии, послании, песне, эпической или лирической поэме—могут быть свои ритмические особенности, которые нейтрализуются при подсчетах Белого; тем более такие особенности стоят в зависимости от формы и размера строфы (ср. с обычной строфой из четырех стихов строфу „Евгения Онегина" или лирических поэм). Все эти обстоятельства делают статистику фигур весьма сомнительной в целом; в отдельных случаях при более резких и характерных ритмических отклонениях, она может, конечно, отметить действительно присущие стиху различных поэтов особенности. Более убедительной является

статистика различных типов стиха, хотя, в виду малочисленности самих типов, она не особенно богата результатами для характеристики индивидуального ритмического стиля.

3. С теоретической точки зрения основной недостаток работ А. Белого—в тех суб'ективных оценках, которыми постоянно перебивается в „Символизме" об'ективное, научное описание ритмических типов. Для Белого одни фигуры являются „более гармоничными", другие—менее „изящными для уха" (стр. 273, 316). Фигура „квадрата" оказывается „совершеннее", чем фигура „крыши" (324), „лестница" еще лучше, чем „квадрат"; зигзагообразная, ломанная линия „является показателем ритмического богатства" (267), уединенные точки или сплошная прямая линия свидетельствуют о ритмической бедности. Чем разнообразнее ритмические отступления от метра, чем редкостнее и сложнее фигуры, образуемые этими отступлениями, тем ритм поэта „богаче",—т. е. не только об'ективно разнообразнее, но также „лучше" в художественном отношении: обилие фигур кладется в основание группировки русских поэтов на четыре категории, по их ритмическим достоинствам (275). Между тем по существу должно быть ясно, что нет хороших и плохих ритмов, как нет достойных и недостойных метрических форм. Поэт волен избирать хорей или ямб в зависимости от того или иного художественного задания. Точно также, ритмическому заданию поэта могут иной раз соответствовать ритмы Тютчева, богатые „отступлениями", иной раз поэмы Брюсова, с большим числом метрических ударений ([26]). На своем месте метрически „правильная" строчка: „И грянул бой, Полтавский бой!" так же совершенна, как в другом сочетании могло бы показаться отступление типа: „И велосипедист летит". Мы улавливаем своеобразие ритмического замысла Пушкина, когда он доканчивает стихотворение „Обвал" нагромождением метрически-правильных стихов:

... И путь по нем широкий шел,
И конь скакал, и влекся вол,
И своего́ верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец...

Между тем не только в отвлеченной теории, но также в поэтической практике Белого и его учеников, эта оценка ритмических отступлений привела к погоне за „пиррихиями“ и „пэонами“, за редкими и ничем не мотивированными ритмическими ходами. Историческая причина таких суб'ективных предпочтений Белого и многих современников его вполне понятна. Она связана с общей тенденцией этой эпохи к ритмической деформации силлабо-тонического стиха, к уничтожению наскучившей однообразной повторности „правильных“ метрических ударений через один или два слова и столь же однообразных ритмических отступлений более обычного типа (например, — пропуск ударения на третьей стопе). В творчестве современных поэтов эта тенденция проявляется, с одной стороны, в развитии т. н. „дольников“, т. е. в борьбе против силлабического принципа; с другой стороны, она приводит к резким деформациям четырехстопного ямба, что сказывается хотя бы в предпочтении, отдаваемом менее обычному пропуску ударения одновременно на четвертом и шестом слоге (т. н. сочетание „пэона второго“ с „пэоном четвертым“), или даже к употреблению в начале ямбического стиха недопустимого в классической русской метрике хореического слова (ср. В. Брюсов: „Т а й н а?—Ах, вот что! Как в романе я“... или Сергей Бобров: „ В о и н, мои презревший громы“). Отсюда и в историческом плане—суб'ективное предпочтение, отдаваемое необычным ритмам Тютчева; даже в чтении классических ямбов или трехдольных размеров можно подметить характерные вкусовые предпочтения нашего времени, например,—в особом выделении ритмических отягчений неударных слогов. („В ч а с незабвенный, в час печальный“), при этом—в случаях отягчений совершенно незначительных, что, вероятно, далеко не всегда соответствует ритмическому чувству пушкинской эпохи (напр.: „К а к над горячею золой“, или: „О н уважать себя заставил“). Но если предпочтение Белого и его современников вполне закономерны, как выражение вкусов нашей эпохи и ее творческих тенденций в области стиха, то совершенно недопустимым с научной точки зрения является возведение суб'ективных художе-

ственных пристрастий сегодняшнего дня в об'ективный принцип оценки исторического прошлого, более того, — в своеобразную теоретическую систему. Андрей Белый и его последователи начинают с утверждения, что стихи типа: „Ты незаметно проходила, ты не сияла и не жгла" (фигура „квадрата") л у ч ш е, чем стихи такого рода: „Она вошла стопой неспешной, как только жрицы входят в храм" (две „метрически-правильные" строчки), т. е., что „р и т м" лучше, чем „м е т р"; дальнейшей стадией является учение, согласно которому метра вообще не существует, т. к. м е т р есть выдумка школьных учебников стихосложения, а существует только р и т м, единственный реальный фактор художественного воздействия. В этом смысле смешение еще усиливается, благодаря двусмысленности слова „ритм", которая не устранена и в „Символизме" Белого: с одной стороны, ритм в более широком и неопределенном значении „является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки)" (стр. 244), с другой стороны, в более специальном, техническом смысле ритм обозначает совокупность отступлений от метра (стр. 397). Незаконное отожествление обоих понятий приводит к убеждению, что поэт проявляет естественную напевность своей души, непосредственную свободу и оригинальность своего дарования, в „н а р у ш е н и я х" однообразных отвлеченных схем т. н. „школьной метрики".

В связи с этим становится особенно очевидной необходимость пересмотреть самое определение ритма, предложенное Белым: „Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений" (396). Необычное определение ритма, как „отступления", т. е. чисто отрицательным признаком, возникло вполне естественно из метода работы, при изучении ритма, как индивидуального и изменчивого явления, на фоне неподвижной и общей метрической схемы. Соответствующее положительное содержание этого понятия было указано выше: ритм есть реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия идеального метрического закона и естественных фонетиче-

ских свойств данного речевого материала. Определение ритма, как реального чередования ударений в стихе, в противоположность метру, как идеальной закономерности, отвлеченной схеме, вполне соответствует основной мысли Белого, и освобождает эту мысль от той неудачной формулировки, которая вызвала целый ряд недоразумений и не всегда справедливых нападок.

4. Специального обсуждения требует терминология, употребляемая Белым для обозначения ритмических „отступлений": „замена" ямба пиррихием, спондеем или хореем, „пэоны" и т. п. К этому вопросу мы вернемся несколько дальше, в виду его широкого принципиального значения, не ограничивающегося кругом работ самого Белого и его учеников. Такое же общее значение имеет вопрос о принципах подсчета ударений, которые существенно влияют на результаты статистики (ср. в приведенном стихотворении такие сомнительные случаи, как, напр.: „*как бы* дремотою об'ят", и в особенности сложные слова: „... *царско*сельский сад, ... тихой *полу*мглою, ... *белокрылые* виденья"). Об этом подробнее—в гл. III.

§ 9. Ритм и метр в двудольных размерах. Методологические принципы, изложенные в „Символизме" на примере четырехстопного ямба, могут быть положены в основу изучения других русских размеров. При этом обнаруживается существенное различие между ритмическими свойствами двудольных размеров (двусложные стопы—ямбы, хореи) и размеров трехдольных (трехсложные стопы — дактили, амфибрахии, анапесты).

Во всех двудольных размерах ритмические вариации состоят, в большинстве случаев, из облегчения некоторых метрически ударных слогов („пропуск" метрических ударений). При этом последнее ударение, обозначающее границу стиха и закрепленное рифмой, остается всегда неподвижным; чаще всего отсутствует ударение, ему предшествующее —на предпоследней стопе; остальные ударения пропадают в более редких случаях, причем от характера самого

размера, а иногда—от ритмической манеры данного поэта, зависит, где именно, по преимуществу, ударение исчезает.

В трехстопном ямбе, при неподвижном ударении на шестом слоге, чаще всего выпадает ударение четвертого слога: стих из шести слогов с ударениями на втором и шестом слоге—наиболее обычная вариация трехстопного ямба; пропуск ударения на втором слоге встречается крайне редко ([27]). Ср. у Пушкина послание „К сестре“:

Ты хочешь, друг бесценный,
Чтоб я, поэт младой,
Беседовал с тобой,
И с лирою забвенной,
Мечтами окрыленной,
Оставил монастырь
И край уединенный,
Где непрерывный мир
Во мраке опустился,
И в пустыни глухой
Безмолвно воцарился
С угрюмой тишиной!..

Ст. 1, 2 имеют три метрических ударения; ст. 8 представляет редкий пример вариации с пропуском ударения на втором слоге; остальные девять стихов принадлежат к преобладающему типу (пропуск ударения четвертого слога).

Шестистопный ямб разделяется постоянным метрическим сечением („цезурой“) на два полустишия, из которых каждое может рассматриваться, как самостоятельный трехстопный стих (— ´ — ´ — ´ | — ´ — ´ — ´). Для второго полустишия действительны все законы обычного трехстопного ямба: ударение на двенадцатом слоге всегда неподвижно, ударение на десятом чаще всего выпадает, ударение на восьмом слоге выпадает сравнительно редко. К первому полустишию эти законы не применимы без специальных оговорок. Дело в том, что ударение перед цезурой в русском стихе не является абсолютно неподвижным, как ударение на конце стиха. В тех стихотворениях, где оно более или менее твердо, соответственно часто получает облегчение среднее ударение (на четвертом слоге); что касается начального (на втором слоге), оно обычно довольно

неподвижно (тип — ´ — — — ´–). В других стихотворениях, где ударение в цезуре (на шестом слоге) более свободно, соответственно более прочным становится ударение на четвертом слоге (тип — ´ — ´ — —). Обычно, конечно, оба типа смешиваются, с преобладанием одного или другого. Ср. у Пушкина: „Осень“ (тип I):

1. Октябрь уж наступил; | ужь роща отряхает
Последние листы | с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад, | дорога промерзает,
Журча, еще бежит | за мельницу ручей,
5. Но пруд уже застыл, | сосед мой поспешает
В от'езжие поля | с охотою своей—
И страждут озими | от бешеной забавы,
И будит лай собак | уснувшие дубравы.

Во втором полустишии безусловно преобладает тип с пропуском среднего ударения (на десятом слоге): ср. ст. 1,3—8; все три ударения имеет ст. 2; пропуск начального ударения (на восьмом слоге) не встречается вовсе. В первом полустишии тип с облегчением среднего ударения („последние листы“) также преобладает: ср. ст. 1, 2, 6; все три ударения имеют ст. 3, 4, 5, 8, но в двух случаях (ст. 4, 5) и здесь среднее ударение ослаблено, и стих ассимилируется господствующему типу (ср. Журча *еще* бежит... Но пруд *уже* застыл). Только один раз встречается стих с пропуском цезурного ударения (6. И страждут озими | от бешеной забавы...): на повороте к заключительному двустишию октавы этот неожиданный ритмический эффект использован, как своеобразная каденция (ср. аналогичный прием ст. 11: „Когда под соболем | согрета и свежа...).

Примером типа II может служить у Пушкина послание „К вельможе“:

1. От северных оков | освобождая мир,
Лишь только на поля, | струясь, дохнет зефир,
Лишь только первая | позеленеет липа,—
К тебе, приветливый | потомок Аристиппа,
5. К тебе явлюся я, | увижу сей дворец,
Где циркуль зодчего, | палитра и резец
Ученой прихоти | твоей повиновались
И вдохновенные | в волшебстве состязались..

Во втором полустишии преобладающий тип (ударение на восьмом и двенадцатом слоге) представлен в ст. 4, 6, 7, 8; все три ударения имеет ст. 2,5; более редкая форма с пропуском начального ударения (на восьмом слоге) представлена в ст. 1,3 (...освобождая мир). В первом полустишии три ударения встречаются в ст. 5; пропуск среднего ударения (на IV слоге), обычный для типа I,—только в ст. 1—2; характерный для II типа пропуск цезурного ударения повторяется четыре раза (ст. 3, 4, 6, 7; ср.: лишь только первая...); кроме того, в ст. 8 пропуск цезурного ударения соединяется с пропуском начального (на втором слоге); ср.: И вдохновенные... (— — — ´ — — | ...) ([28]).

Более сложным является распределение ударений в пятистопном ямбе. При неподвижном последнем ударении (на десятом слоге) чаще всего выпадает ударение предпоследнее (на восьмом слоге); три других ударения распределяются различным образом в стихах различного типа; при этом следует различать две разновидности пятистопного ямба: стих с цезурой на второй стопе (после четвертого слога,— напр., „Борис Годунов", „Гавриилиада") и стих без постоянной цезуры, (напр., у Пушкина—маленькие драмы, „Русалка", „Домик в Коломне" и др.) (о цезуре см. ниже, § 24). Чаще всего из первых трех ударений пропускается второе (на четвертом слоге), в особенности—в ямбе цезурном; ср. в Б. Г.: Свидетелем | господь меня поставил... Он, кажется, | покинул все мирское... Ты вымучить | одна могла признанье; в Моц. и Саль.: Не смея помышлять еще о славе... И новой высоты еще достигнет. Еще чаще, особенно—в цезурных стихах, встречается сочетание пропусков на четвертом и восьмом слоге (тип — ´ — — | — ´ — — — ´). Ср. в Б. Г.: И летопись | окончена моя... Печальная | монахиня царица... Державными | заботами наскучил... И книжному | искусству вразумил... Правдивые | сказанья перепишет... Реже встречается в цезурном ямбе пропуск ударения на втором слоге (начального ударения в стихе), напр.: Наряжены | мы вместе город ведать...; особенно редко отсутствует ударение на шестом слоге, напр.: Я знаю:

твой | гостеприимный дом... Точно также немногочисленны сочетания этих пропусков между собой или с одним из упомянутых прежде типов, напр.: А за грехи, | за темные деянья... или: И наконец | по милости своей... В стихе, не имеющем постоянной цезуры, эти вариации представлены значительно чаще; в особенности заметно возрастает число стихов с ослабленным шестым слогом, например, М. и С.: Ребенком будучи, когда высоко... Достигнул степени высокой. Слава... Присутствие постоянной цезуры ограничивает поэта в выборе слов определенной ритмической формы и размера, и тем самым вносит большее однообразие в употребление ритмических вариаций ([20]).

Отягчение нечетных слогов встречается во всех видах ямба, но, преимущественно, как было указано, в первой стопе. Следует различать перестановку ударения со второго слога на первый (в терминологии Белого—замена ямба „хореем") и отягчение неударного слога, при котором следующий ударный сохраняет свое ударение (замена ямба „спондеем"). Ср. тип I: Все за единый благосклонный взгляд... Зять палача и сам в душе палач... Русь обняла кичливого врага... (П.); тип II: Весть важная и если до народа... Дни поздней осени бранят обыкновенно... Спой, Мэри, нам уныло и протяжно... Кровь бродит, чувства, ум тоскою стеснены... Звук лиры Байрона развлечь едва их мог... (П.)

Во втором случае добавочное ударение по необходимости всегда ложится на односложное слово, которое должно быть достаточно самостоятельно, чтобы сохранить свое особое ударение (об атонировании односложных слов ср. § 18). Но и в первом случае, где в начале стиха могло бы стоять двусложное или трехсложное слово с ударением на первом слоге, фактически встречаются только односложные слова; напр., возможно: Бой барабанный, крики, скрежет... но невозможно: Крики победы, смертный скрежет... Можно думать, что односложное слово в первом примере, даже будучи самостоятельным по значению и безусловно ударным в произношении может быть подчинено главенствующему синтаксическому (и метрическому) ударению на четвертом

слоге, тогда как в двусложном слове (крики...) всегда сохраняется отчетливое преобладание первого ударного слога над последующим неударным, и деформация метра гораздо ощутительнее. В русской поэзии XVIII и XIX века не встречается примеров употребления двусложного хореического слова в начале ямба ([36]); однако, у поэтов XX века можно встретить отдельные опыты подобной искусственной деформации ямбического движения. Ср. у Брюсова: „Т а й н а"? —Ах, вот что! Как в романе я..."; у Сергея Боброва: Ж и з н и цветущие заботы...; у Адалис: З о р и бегут через озера... и др.

Гораздо реже встречаются отягчения нечетных слогов в середине ямбического стиха. Так, в „Евгении Онегине" Б. Томашевский насчитывает всего 19 случаев бесспорных ударений на самостоятельном односложном слове. Ср. у Пушкина: Под ней с н е г утренний хрустит... Монастыря в и д новый принимал... Пленить умел с л у х диких парижан... и немн. др. Несколько чаще отягчение нечетного слога встречается в ямбе после цезуры, хотя все-таки реже, чем в начале стиха: начало полустишия подчинено в этом смысле законам, аналогичным тем, которые действуют в начале стихового ряда. Ср. в шестистопном ямбе: Скучна мне оттепель | в о н ь, грязь, весной я болен... И часто сетовал | с а м ясно видел он... Был некто Анжело | м у ж опытный, не новый...; или в пятистопном ямбе: В с е м вольный вход, | в с е гости дорогие... Димитрия? | К а к? Этого младенца?... Клянусь тебе!— | Н е т, Шуйский, не клянись... Иногда не цезура, а сильная синтаксическая пауза в середине стиха достаточна, чтобы заставить нас ощутить начало предложения, как начало самостоятельного ритмического ряда, допускающего отягчение. Ср. в Медн. Всадн.:

.. Раз он спал
У невской пристани.—Д н и лета
Клонились к осени...

Или в „Анджело": Но как?—З л о явное, терпимое давно... и др.

Гораздо чаще встречаются внеметрические отягчения неударных слогов у некоторых поэтов XVIII в., например,

у Державина: вот почему стих Державина часто производит на нас впечатление затрудненного, как бы заторможенного ритмическими перебоями. Ср., напр., „Евгению. Жизнь Званская":

..Барашков в воздухе, в кустах с в и с т соловьев,
Р е в крав, г р о м желн и коней ржанье..

Или, оттуда же: То в масле, то в сотах з р ю злато под ветвями... Румяно-желт пирог, с ы р белый, раки красны... Жнецов поющих, жниц п о л к идет с полосы... Или еще: Без жалости в с е смерть разит... В шинки п и т ь меду заезжаю... и мн. др.

В хорее, как и в ямбе, при обязательном ударении на последней стопе, чаще всего пропускается предпоследнее ударение; напр., в четырехстопном хорее—ударение пятого слога. Очень обычно в четырехстопном хорее также облегчение ударения на первом слоге, так что хореический стих нередко ограничивается двумя ударениями на третьем и на седьмом слоге (в терминологии Белого—четырехстопный хорей обращается в два пэона III). Ср. у Пушкина:

1. Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна.
На печальные поляны
Льет печально свет она.
5. По дороге, зимней, скучной,
Тройка борзая бежит.
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит...

Господствующий тип (ударение на 3 и 7 слоге) представлен в ст. 1, 2, 3, 7, 8; пропуск ударения только на 5 слоге—ст. 3,6; только на 1 слоге—ст. 5; все ударения на местах—ст. 4. Пропуск ударения на четвертом слоге („пэон I") в данном примере не встречается и, вообще, попадается в четырехстопном хорее лишь в крайне редких случаях. Ср. в сказке Пушкина, например: Месяц под косой блестит... За морем житье не худо и немн. др.

Особую роль играет в хореических размерах перестановка первого ударения на второй слог (замена первой

стопы хорея—„ямбом"). Эта ритмическая вариация встречается в стихах, подражающих народному складу, с его более свободной ритмизацией словесного материала. Ср. у Кольцова:

...К р а с а в и ц а зорька
В небе загорелась..
..Я сам друг с тобою
С л у г а и хозяин...

Или у Никитина („Доля бесталанная"):

Доля бесталанная
В е с ь д е н ь потешается,
Растолкает сонного.
В с ю н о ч ь насмехается.
Г р о з и т мукой-бедностью
С у л и т дни тяжелые.
С м о т р е т ь велит соколом
Песни петь веселые...

Или у Некрасова („Генерал Топтыгин"):

...Прибежали той порой,
Я м щ и к и вожатый...
...Заворочался в санях
М и х а й л о Иваныч...

В песенном исполнении, в особенности—в современной частушке, ямбическое начало песни в таких случаях подвергается нередко переакцентуации (ср.: На горе стоит аптека—Л ю б о в ь сушит человека...); в особенности это относится к словам малоударным. Брюсов воспроизводит этот прием в своих городских песнях:

...О н а сердце не взяла
И с другим гулять пошла...
Просижу до утра в сквере,
О н а выйдет из той двери...

Ср. также у Никитина: О д н а ноченька беззвездная... ([30]).

Из двудольных размеров ямбы пользуются в русской поэзии гораздо более широким распространением, чем хореи. Для поэтов XVIII века шестистопный ямб, по преимуществу—героический стих: он употребляется в эпопее, в трагедии высокого стиля, но также в лирических жанрах,

напр. в элегии, идиллии (ср. у Сумарокова): в этом смысле в русской поэзии, как и у немцев, парные двустишия шестистопного ямба заступают место французского александрийского стиха. Четырехстопный ямб первоначально—размер оды; в конце XVIII и в начале XIX в. он постепенно завоевывает лирические жанры (элегию, послание), а также жанры повествовательные (сперва — комический рассказ, позже—романтическая поэма высокого стиля). Для Пушкинской эпохи—это главенствующий размер. Пятистопный ямб приурочен по преимуществу к драме (драматический белый стих—под влиянием шекспировской драмы), а также к строфическим формам итальянского происхождения, как сонет, октавы, терцины (итальянский „десятисложник"). В английской поэзии двустишия пятистопного ямба заменяют героический стих эпохи классицизма. Что касается хорея, то после неудачной попытки Тредьяковского ввести его в употребление, как героический размер (в первом издании „Нового способа"... 1735), он сохраняет в лирической поэзии независимое, но весьма ограниченное место; со второй половины XVIII века хорей употребляется, между прочим, в подражание русскому народному стиху, и этим определяется выбор размера еще в таких балладах Пушкина, как „Бесы" или „Утопленник", а также в его стихотворных сказках.

§ 10. Трехдольные размеры. В трехдольных размерах, в противоположность двудольным, пропуски метрических ударений, как общее правило, не употребительны. Лишь в исключительных случаях метрическое ударение падает на малоударный слог какого-нибудь многосложного слова (чаще всего—составного); но даже тогда этот слог, окруженный двумя неударными с каждой стороны, необходимо получает некоторое отягчение. Ср. у Некрасова:

Треволненья мирского далекая
С неземным выраженьем в очах,
Русокудрая голубоокая,
С тихой грустью на бледных устах...

Более или менее обычным является только облегчение первого метрического ударения в дактиле. Ср. у Фета:

В вечер такой золотистый и ясный,
В этом дыханьи, весны всепобедной
Не поминай мне о друг мой прекрасный,
Ты о любви нашей, робкой и бедной...

Уже во втором стихе ударение на первом слоге сильно ослаблено; еще значительнее ослабление в третьем и четвертом стихе.

Ср. еще у Фета:

Друг мой, я звезды люблю
И от печали не прочь..

Или еще:

Мне так отрадно с тобои!
Не отходи от меня...

Ср. также у Некрасова („Саша"):

...*Из* перерубленной старой березы
Градом лилися прощальные слезы
И пропадали одна за другой
Данью последней на почве родной...

Или (оттуда же):

...В *не*доуменьи тащат муравьи
Что ни попало, в жилища свои...

Дактиль подобного типа, с постоянно возвращающимся облегчением начального ударения, в ритмическом отношении резко отличается от таких стихов, которые всегда начинаются с полноударного слова:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне
Травы степные унизаны влагой вечерней.
Речи отрывистей, сердце опять суеверней.
Длинные тени вдали потонули в ложбине...

С другой стороны, трехдольные размеры, в противоположность двудольным, более широко допускают внеметрические отягчения неударных слогов. Особенно часто встречается отягчение первого неударного слога в анапесте, как односложным, так и двусложным словом, причем отягчение бывает различной силы в зависимости от степени самостоятельности, от смыслового веса соответствующего начального слова. Ср. у Фета:

Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где, как месяц за рощей, печаль!
В этих звуках, на жаркие слезы твои
Кротко светит улыбка любви.
О, дитя, как легко средь незримых зыбей
Доверяться мне песне твоей!
Выше, выше плыву серебристым путем,
Будто шаткая тень за крылом..

Наиболее сильные отягчения начального слога образуют в ст. 4 и 7 двусложные слова кротко и выше, вполне самостоятельные. Слабее в ст. 3 и 8 отягчение на в этих и будто. Легкое усиление по сравнению со следующим неударным имеют слабоударные односложные слова где и *о* в ст. 2 и 5. Ср. в других стихотворениях, Фет: Ночь лазурная смотрит на скошенный луг... Третья с нами— лазурная ночь... Сердце робкое бьется тревожно... Долго снились мне вопли рыданий твоих... День проснется и речи людские...; у Некрасова („Рыцарь на час"): Жаждой дела душа закипает... Совесть песню свою запевает... Месяц полный плывет над дубравой... Воды ярко блестят средь полей... Ср. еще у Пушкина („Будрыс"), в начале обоих полустиший при сильной цезуре:

...Денег с целого света, | сукон яркого цвета...
..Снег на землю валится, | сын дорогою мчится...

Проведенное более или менее последовательно через целое стихотворение такое сильное начало становится как бы элементом метрической схемы (по терминологии Брюсова: анапест с хореической базой.) Ср. у Пушкина:

П ь ю за здравие Мери,
М и л о й Мери моей.
Т и х о запер я двери
И один, без гостей,
П ь ю за здравие Мери.
М о ж н о краше быть Мери,
К р а ш е Мери моей,
Э т о й маленькой пери,
Но нельзя быть милей
Р е з в о й, ласковой Мери .

Метрические отягчения такого рода встречаются и внутри стиха, как на односложных, так и на двусложных словах. Ср. у Фета. Не тебе п е с н ь любви я пою... Лишь один в ч а с вечерний, заветный... То — Аввадон, а н г е л бездны земной... Окружусь я тогда г о р ь к о й сладостью роз...; у Некрасова („Рыцарь на час"): В с я бела, в с я видна при луне... Д а, я вижу тебя, б о ж и й дом... С головой, б у р я м жизни открытою .. На детей м и л о с т ь бога звала... и др. Как пример особенно резкой деформации трехдольного размера, Н. В. Недоброво „Ритм и метр", (стр. 19) цитирует Фета: „В с е сорвать х о ч е т ветер, в с е смыть х о ч е т ливень ручьями..." („Истрепалися сосен..."). Схематически этот стих изображается так; ⏜ — ´ | ⏜ — ´ | — ⏜ ´ | ⏜ — ´ | — — ´ | —. Однако, уже из этого примера видно, что главенствующие метрические ударения трехдольного размера, неизменно возвращающиеся через два слога на третьем, обладают гораздо большей силой, чем случайные ритмические отягчения обычно неударных слов. В других случаях, которые составляют едва ли не большинство примеров на „отягчения", приводимых в работах последователей Белого, малоударное слово (хотя бы двусложное) всецело подавляется соседним главенствующим метрическим ударением и, теряя самостоятельность, атонируется (конечно, — в различной степени); например: Приходи, м о я-милая крошка... Ты о любви-н а ш е й робкой и бедной... Я советую гнать-е е прочь... Зовет-м е н я взглядом и криком своим... и т. п. (подробнее ниже, § 19).

Трехдольные размеры были мало употребительны у русских поэтов XVIII века. В пушкинскую эпоху амфибрахии

и анапесты получают распространение, как балладный размер, преимущественно—под влиянием английских образцов; ср. у Жуковского „Замок Смольгольм", у Пушкина—„Черная шаль", „Песнь о вещем Олеге" (балладные композиции). В трехдольных размерах Пушкина дополнительные отягчения крайне немногочисленны; так, в двух названных стихотворениях внутри стиха только. „С главы ее мертвой с н я в черную шаль..", а также на первом неударном слоге амфибрахия: „К н я з ь по полю едет на верном коне..." „К н я з ь тихо на череп коня наступил"... Широкое распространение получают трехдольные размеры сперва у Лермонтова, затем у Фета и Некрасова, в новейшее время — у Бальмонта и, отчасти, у Блока; у последнего, однако, с ними конкурируют дольники. Во вторую половину XIX века трехдольные размеры становятся в ритмическом отношении более разнообразными; так, в особенности—у Фета.

В терминологии Белого и его продолжателей, вариации трехдольных размеров обычно обозначаются, как замена одной трехсложной стопы другою, эквивалентной. При отсутствии метрического ударения, напр., на первом слоге дактиля, говорят о з а м е н е первой стопы дактиля т р и б р а х и е м (— — —). При метрическом отягчении стопа анапеста, амфибрахия или дактиля заменяется — в одних случаях а м ф и м а к р о м (или кретиком), в других с о ч е т а н и я х — б а к х и е м или а н т и б а к х и е м. Так, в начале анапеста имеем а м ф и м а к р (◡ — ◡́) ср.: Д о л г о, д о л г о за ним я следил... (Н.); в начале амфибрахия—а н т и б а к х и й (◡ ◡́ —): К н я з ь п о полю едет на верном коне... Стих из Фета, приведенный выше и обративший на себя в свое время внимание Н. В. Недоброво, является, в этой терминологии, сочетанием следующих стоп: I — кретик; II — кретик; III — бакхий; IV — кретик; V — анапест (ср. Недоброво, стр. 19). Терминология, которую мы употребляем здесь, имеет за себя преимущество краткости и простоты; во всяком трехдольном размере мы имеем возможность отметить о т я г ч е н и е на п е р в о м или в т о р о м из неударных слогов в н у т р и стиха или на соответствующем предударном слоге.

Сопоставление ритмических вариаций в двудольных и трехдольных размерах подсказывает причину т. н. „отступлений". Уже Тредьяковский, как было отмечено, указывал в этом смысле на длину русских слов. По подсчетам новейших теоретиков стиха средний размер русского слова (точнее — акцентной группы) в отрывке практической прозы — несколько меньше трех слогов (около 2,7) ([31]). Поэтому средних размеров русское слово с удобством укладывается в трехдольный размер; более обширная группа (например—в четыре слога) может быть использована в комбинации с двусложной группой. Напротив, в двудольных размерах, при условии неподвижности метрических ударений, более длинные слова не могли бы найти употребления: даже трехсложная группа с ударением на первом или на третьем слоге (голова, головы) уже не укладывается в метрическую схему ямба или хорея. Таким образом „отступления", отмеченные Белым, возникают, как следствие с о п р о т и в л е н и я речевого м а т е р и а л а: в подобных случаях столкновения метрического задания с естественными фонетическими свойствами языка, р е а л ь н ы й р и т м стиха, есть результаты своеобразного компромисса; сходные примеры встречаются в стихосложении других народов (см. ниже, § 15).

§ 11. Борьба против метра. Исследования А. Белого в области четырехстопного ямба, а также работы его продолжателей, привели к пересмотру традиционного учения о русском стихе. При этом для новейших теорий ритма и метра существенными оказались те стороны учения А. Белого, которые соответствовали духу литературной эпохи: вкусовые предпочтения, отдаваемые оригинальным и редкостным ритмическим „ходам", вообще — различным приемам деформации силлабо-тонического стиха, и связанное с этим бессознательное отождествление ритма, как „выражения естественной напевности души поэта", и ритма, как системы „отступлений" от метра. В результате выросло убеждение, что самое понятие „метра" и „метрики" есть наследие школьных руководств по стихосложению, основан-

ное на неправильном применении терминов метрики античной, и что на самом деле в стихе существует только его реальный ритм; задача исследователя заключается при этом в описании многообразия ритмических форм без всякого соотнесения их с абстрактной метрической схемой. В самом деле, что такое пушкинский четырехстопный ямб (напр., в „Евгении Онегине"), если это условное единство распадается на ямбы, хореи, спондеи, пиррихии, пэоны II и IV? Или, употребляя иные термины,—что дает нам право говорить о ямбах в стихе, в котором ударения на четных слогах могут отсутствовать, а на нечетных слогах нередко появляются добавочные ударения, не предусмотренные метрической схемой? Усугубление путаницы в теоретических воззрениях того времени внесло появление т. н. „дольников", т. е. таких стихов, в которых самый принцип счета слогов оказался поколебленным (у Брюсова; затем, особенно,— у Блока и Ахматовой). Выражение этих недоумений мы находим в разной форме в статьях Н. В. Недоброво, В. А. Чудовского и нек. друг.

В статье „Ритм, метр и их взаимоотношение" („Труды и дни", 1912, № 2) Н. В. Недоброво приводит целый ряд отдельных стихов из Пушкина, Баратынского, Тютчева, отклоняющихся от заданной метрической схемы четырехстопного ямба, и подводит следующие итоги своим наблюдениям:... „Отыскивая, что же в метрической схеме оказывается для ритма неприступной твердыней, мы увидим, что эта твердыня—лишь один слог в каждом стихе, а именно— последний ударяемый, по метрической схеме: он один неизменно ударяем, тогда как прочие „ударяемые" сплошь и рядом, в действительности, не несут ударений, которые зато могут лечь на любой неударяемый слог. Но если так, то, с вышеуказанной точки зрения защитников метрики, должно внести в нее подобные следующему определения: четырехстопный ямб — стихотворный размер, в котором, в каждой строке, восьмой от начала слог обязательно несет на себе ударение и является последним ударяемым. Но ведь с такими метрическими определениями мы придем к чистому силлабическому стиху. Это, однако, неизбежно, если решиться отри-

цать возможность прекрасных стихов с разрушенным метром" (19). — „Если со мною согласятся и скажут, что рассмотрение русской метрики приводит лишь к тому, что русский стих признается силлабическим, а все явления тонизма составляют область ритма — законную его область, то мне, для потрясения и силлабической метрики, остается доказать, что возможны прекрасные стихи, нарушающие и силлабические правила". Как пример, приводится „Последняя любовь" Тютчева (21) (ср. ниже, § 31).

Можно пока оставить в стороне вторую часть этих доводов: „Последняя любовь" является примером „дольников", написанных по чисто-тоническому принципу счета ударений, с переменным числом неударных слогов между ними. Существование в поэзии различных систем стихосложения не представляет из себя ничего невозможного (напр., русский народный и литературный стих), и развитие одной системы рядом с другой или даже за счет ее, не может служить причиной для сомнений в реальном существовании более старой системы. В первой части утверждения Недоброво сводятся к мысли, что в русском стихе (в частности в ямбе) каждый слог, кроме последнего ударного, может быть безразлично ударным или неударным, и, следовательно,—к отождествлению метра русских силлаботонических стихов с французской т. н. „силлабической" системой. Хотя отождествление это и высказывается в гипотетической форме, оно ставит проблему, без разрешения которой не может быть построено учение о русском стихе.

Крайнюю точку зрения среди противников „школьной метрики" занимает В. А. Чудовский (ср. в особенности статью: „Несколько мыслей к возможному учению о стихе."— „Аполлон", 1915, № 8—9). Он отрицает понятие „метра" в традиционном значении, как противоположность „ритма", и в особенности—понятие „стопы". Реальное ритмическое целое это — стих. Принцип построения стиха различен в античной поэзии и у новых европейских народов. В „метрическом" стихосложении древних, стих строился „независимо от меры слов, как последовательность несовпадавших с „живыми" словами условных единиц времени, именуе-

мых стопами, не считаясь с естественным ударением, но с различием долгих и кратких слогов". В этой системе „стопа тождественна с музыкальным тактом", и потому античную метрику можно назвать „напевной" или „одометровой". В противоположность напевному стиху древних, поэзия новых народов основана на „сказе": в этой „сказовой" или „логометровой" системе простейшей единицей является не стопа, а слово. „Все новые народы строят стих, как ритмическую последовательность живых разговорных слов, совершенно неприкосновенных, причем ритм определяется естественным ударением и длиной слов".—„Стих представляет комбинацию каких-то элементов. Сам стих есть явно неделимое; он — соединение. Чего? — Соединение стоп, отвечает школьное учение. В этом ответе и заключается, по моему, все зло.—Не стоп. Но слов. — Стопы не существует. Ее нет в русском стихосложении". Если бы русское стихосложение, говорит Чудовский, возникло не во времена Ломоносова и Тредьяковского путем искусственного перенесения „чуждой и предвзятой теории", а в эпоху расцвета русского стиха,—например, во времена Пушкина, то ни один исследователь „вообще никогда не додумался бы до понятия стопы". И Чудовский предлагает современному исследователю изучать, как стих слагается из слов (стр. 58—60).

В учении Чудовского отрицание „школьной метрики" последовательно доходит до таких крайностей, которые лучше всего опровергают исходные положения всей его теории. Если бы стих действительно состоял только из „неприкосновенных слов" (расположенных в произвольном порядке), он ничем не отличался бы от прозы. Всякая газетная статья в этом смысле построена по „логометровому" принципу. Очевидно, какой-то порядок, какой-то общий закон, определяющий чередование ударных и неударных слогов, все-таки отличает стихотворную речь от прозаической. Этот закон необходимо установить прежде всего: только им определяется в нашем стихосложении выбор „живых, неприкосновенных слов" — и в этом первая задача метрики.

Сам Чудовский не может оставаться вполне последовательным в своем отрицании организующей роли метрического закона. Он говорит несколько дальше: „Русский стих есть последовательность живых неприкосновенных слов, расположенных так, что места ударений частично совпадают с некиими ритмическими рядами“ (!); „например, в так называемом иамбе ударения приходятся на четные места слогов, но не каждое четное место, а по довольно свободному выбору поэта“ (стр. 61). Таким образом, после решительных отрицаний, автор вынужден вернуться к исходному положению, к системе А. Белого: „некии ритмические ряды“ (это и есть метр!), с которыми „частично совпадают“ (очевидно, в то же время—с частичными „отступлениями“ от „схемы“ ряда) реальные (т. е. „ритмические“) ударения стиха.

Итак, задача исследователя, как уже было отмечено, определить тот идеальный „ритмический ряд“, с которым, по выражению Чудовского, „частично совпадают“ ударения „живых, неприкосновенных слов“. Этим путем мы сумеем установить общий закон чередования ударений в стихе, его отвлеченную метрическую схему. Для того, чтобы построить такую схему, необходимо указать те минимальные условия, которых достаточно для того, чтобы стих имел определенное ритмическое строение,—или, иными словами, те организующие элементы, при отсутствии которых стихи перестают быть стихами, теряют свой ритм.

По мнению, высказанному Н. В. Недоброво в гипотетической форме, русский стих определяется числом слогов и неподвижным, обязательным ударением на последнем слоге. Если этих условий, действительно, достаточно, можно переставить слова внутри стиха, сохранив число слогов и ударение на последнем слоге, и стих от этого не будет разрушен. Например, в четырехстопном ямбе:

Мой дядя самых честных правил:
Когда не в шутку занемог,
Уважать себя он заставил
И выдумать лучше не мог...

Очевидно, если ритмические „отступления“ во втором стихе („пропуск“ ударения на слоге *за* — в слове „занемог“) не меняют природы стиха, то перестановка ударений с четных на нечетные слоги в третьем и четвертом стихе (уважать себя... выдумать лучше...) разрушают ямбическое движение и уничтожают не только метр, но и самый ритм. Итак — не всякое расположение ударений допустимо в пределах первых семи слогов русского четырехстопного ямба, и в этом—его отличие от „силлабического“ французского восьмисложника.

§ 12. Теория русского силлабо-тонического стиха.

В чем ошибочность точки зрения Н. В. Недоброво, поскольку он отождествляет русский стих с французским „силлабическим“ и в частности—четырехстопный ямб с французским восьмисложником?

1. Последователи А. Белого чрезвычайно преувеличивают число и значение „отступлений“ от метра. Во многих случаях, как мы увидим дальше, „отступления“, на первый взгляд—особенно редкие, об'ясняются неправильным чтением или неправильным счетом ударений, или в случаях, где возможны различные оттенки в чтении, бессознательным предпочтением таких оттенков, которые подчеркивают деформацию силлабо-тонического стиха (см. ниже, § 17). Все это связано с теми вкусовыми тенденциями нашей литературной эпохи, о которых говорилось выше (ср. § 8). На самом деле даже в двудольных размерах, где эти „отступления“ гораздо многочисленнее, чем в трехдольных, они подчиняются определенным правилам и ограничениям, препятствующим разрушению метра и поддерживающим, с тем вместе, ритмическую организованность стиха.

2. В огромном большинстве случаев „отступления“ в двудольных размерах сводятся к пропуску ударения, („замена“ ямба или хорея—„пиррихием“), ритмической вариации, менее всего ощутимой, как дезорганизация стиха. В определенном стихе ударение отсутствует на данной стопе, но зато в предыдущих и в последующих стихах оно стоит на указанном

месте (отсутствуя, быть может, уже на другой стопе), чем создается та „инерция“ ритма на четных слогах в ямбе, на нечетных в хорее, о которой говорит и Н. В. Недоброво, справедливо усматривающий в ней основу нашего восприятия наличности метра (ср. стр. 22: „метр—это инерция ритма“). К этому сводится также формула Чудовского: „В так называемом ямбе ударения приходятся на четные места слогов, но не на каждое четное место, а по довольно свободному выбору“. Не на каждое, конечно; тем не менее как показывают подсчеты А. Белого, Томашевского, Шенгели и др., для всех ударений, кроме предпоследнего, пропуски ударения в двудольных размерах образуют значительное меньшинство случаев (напр. у Пушкина в четырехстопном ямбе в поэмах, по подсчетам Шенгели, пропуск ударения на втором слоге в среднем—13—17,5%, на четвертом слоге—4,5—11%); таким образом наличных ударений вполне достаточно для того, чтобы создать впечатление ритмической инерции на четных стихах. Всякий четный слог в ямбе, фактически даже не несущий ударения, благодаря ритмической инерции всего стихотворения, воспринимается нами, как принципиально-ударный слог. Это видно хотя бы из того, что всякое перенесение ударения с четного слога на нечетный ощущается нами, как нарушение метрического закона, присутствующего в сознании, как деформация ритма. То же относится, конечно, и к предпоследнему ударению в ямбе или хорее; хотя в четырехстопном ямбе на шестом слоге ударение нередко пропускается в 50% всех стихов, а иногда и в бо́льшем числе, однако, было бы неправильно рассматривать метрическую схему т. н. четырехстопного ямба, как сочетание двух ямбических стоп с пэоном IV (по типу — ˊ — ˊ — — — ˊ); наличных ударений оказывается всегда достаточно, чтобы и шестой слог сознавался нами, как принципиально-ударный-подчиненный общему ямбическому движению стиха: перемещение ударения на соседний нечетный слог и в этом случае ощущается, как нарушение метрического закона.

3. Добавочные отягчения неударных слогов („замена“ ямба „хореем“ или „спондеем“)—являются только подтверж-

дением этих общих положений. Как уже было указано, такие отягчения подчиняются целому ряду условий и ограничений, продохраняющих от разрушения общее ритмическое движение стиха, Прежде всего такие отягчения ограничиваются односложными словами: встречается стих „Дни поздней осени бранят обыкновенно", но не встречаются подобные следующему: „Радости осени бранят обыкновенно". Между тем односложное слово, даже при полном вещественном значении, в синтаксическом целом может быть подчинено главенствующему синтаксическому ударению соседнего слова, (напр.: бой-барабанный..., гул-танцев с гулом разговоров), тогда как слово двусложное или многосложное („радости осени...") имеет слишком отчетливое распределение динамических элементов внутри самого слова для того, чтобы можно было каким-нибудь путем ослабить впечатление перестановки ударения. Далее, как уже было сказано, большинство примеров дополнительного ударения на нечетном слоге относится к случаям отягчения первого слога в ямбе; в середине стиха это явление ограничивается единичными примерами. Между тем первая стопа самых различных размеров, не только в русском стихосложении, но также — в немецком, английском и др., находится на особом положении, будучи до некоторой степени метрически „двойственной": движение ритма еще не определилось с полной отчетливостью, так как только со второй стопы собственно начинается закономерное повторение определенного движения; во всяком случае, в начале стиха ритмическое отягчение неударного слога и даже перенос ударения гораздо менее ощутимы, чем внутри стиха. Наконец, что самое главное, перестановка ударения или присутствие добавочного отягчения на метрически неударном месте, даже при соблюдении таких предосторожностей и ограничений, всегда ощущается нами, как своеобразный ритмический прием, уклоняющийся от привычной нормы. Стих типа: „В час незабвенный, в час печальный" воспринимается нами, как деформация нормального ритмического движения, как затруднение равномерного чередования, как „сдвиг" или „отступление", подтверждающее наличность в нашем сознании

определенной метрической нормы, соотносительно с которой воспринимается нами каждый реальный стих. Такие перестановки обычны в эмфазе—логическое или эмоциональное ударение, ложащееся на метрически неударный слог, служит выделению соответствующего слова: „В час незабвенный, в час печальный". Поэтому оно всего обычнее в драматическом стихе, в котором эмфаза, риторическое ударение, логическое выделение отдельного слова может служить задаче смысловой выразительности, во имя которой разрушается метрическая закономерность в движении стиха: „Да, Дон-Гуана мудрено признать..." Или: „Кто подкупал напрасно Чепчугова? Кто подослал обоих Битяговских?..." Или: „Всем вольный вход, все гости дорогие!.." Конечно, впечатление „отклонения" от нормы еще увеличивается при ритмических отягчениях нечетных слогов внутри стиха-поэтому стих Державина, по сравнению со стихом Пушкина, мы прежде всего ощущаем, как затрудненный. Если некоторые современные поэты ставят в начале ямбического стиха: двусложное хореическое слово, чего не допускали Пушкин и его современники (Брюсов: „Тайна? Ах, вот что! Как в романе я..."), прием этот получает об'яснение именно, как деформация стиха, т.-е. опять является исключением, подтверждающим правило. Как видно из стиха немецкого, и в особенности—английского, наше ритмическое сознание в этом смысле очень гибко и зависит прежде всего от традиций данной литературы; можно ощущать наличность метрической нормы в таких вариациях, которые отклоняются от схемы гораздо заметнее, чем русские ямбы (см. ниже, § 15).

Что касается отягчения неударных слогов в трехдольных размерах (напр., в начале стиха: „Долго снились мне вопли рыданий твоих" или реже—в середине: „Окружусь я тогда горькой сладостью роз"), то и здесь ударения на метрически неударном месте воспринимаются, конечно, как перебой ритма, как затруднение закономерного движения стиха. Следует, однако, отметить, что в трехдольных размерах ритмическая инерция ударений, равномерно возвращающихся через каждые три слога, ощущается гораздо

сильнее, чем в ямбе и хорее, и метрическое ударение обычно подавляет своей силой дополнительное отягчение, кроме немногочисленных случаев, требующих особого логического выделения (ср. ниже, § 19). Чтение, подчеркивающее все отягчения в таком стихе, как: „Все сорвать хочет ветер, все смыть хочет ливень ручьями", и здесь, конечно, является модной вычурой (характерной опять таки для современного вкуса к деформации „правильных" силлабо-тонических размеров).

4. Доводы Н. В. Недоброво и других отрицающих реальную значимость метрических схем основаны обычно на демонстрации отдельных аномальных, но художественно-прекрасных стихов, нарушающих метрическую закономерность чередования ударных и неударных. Между тем никакой стих, взятый отдельно—вне контекста целого стихотворения, не может обнаружить присутствие метрического закона. Только в целом стихотворении обнаруживается та инерция ритма, тот общий ритмический импульс, те закономерности ритмического движения, которые мы обозначаем термином метр. Собственно говоря, отдельный стих не только не имеет метра, он не обнаруживает даже наличности ритма, а только чередование естественных речевых ударений. Это ясно из примеров метрически двойственных стихов, которые неоднократно приводились теоретиками. Возьмем строчку: „В заветную *их* цитадель". Взятая вне стихового единства, как отрывок прозаической речи, эта фраза имеет два сильных ударения на II и VIII слоге и одно, значительно более слабое, на V (*их*). Поставленная в связь амфибрахических стихов она становится стихом амфибрахия: благодаря метрической инерции ударения на каждом третьем слоге, ударение на слове *их* становится более тяжелым.

Как ныне сбирается вещий Олег
В заветную их цитадель...

Поставленная среди ямбических стихов та же фраза аперципируется нами, как четырехстопный ямб, причем внеметрическое ударение на слове *их*, по возможности, ослабляется. Так, у Тютчева (А. Ф. Гильфердингу):

... В академические стены,
В заветную их цитадель...

Несмотря на то, что стих этот на самом деле встречается у Тютчева в ямбическом стихотворении, вне общего контекста он остается в метрическом отношении нейтральным, и только от общей ритмической инерции стихотворения зависит его ритмическая интерпретация—в одном случае, как трехстопного амфибрахия, с слегка ослабленным вторым ударением, в другом—как четырехстопного ямба с „пропуском" ударения на четвертом и шестом слоге. При этом, как уже было сказано, существенно меняется самое чтение. Более важно, однако, изменение аперцепции речевого материала, его ритмической группировки; в одном случае этот материал воспринимается соотносительно с некоторой последовательностью ритмических рядов, имеющих ударение на втором, пятом и восьмом слоге, т, е. через два слога на третьем, в другом случае—с рядами совершенно иной конструкции, в которых ударение возвращается через один слог. Только это присутствие в нашем сознании метрического закона, к которому мы о т н о с и м данную последовательность слогов, создает р и т м, т. е. превращает естественное чередование речевых ударений в закономерное движение стихотворной строчки.

То же явление может быть обнаружено на всяком другом примере группы слов из восьми или девяти слогов, имеющей главенствующие ударения на втором и восьмом слоге; напр.; „Как демоны глухонемые..." или: „И кланялся непринужденно.." и т. п. Эти двойственные строчки вне стиховой среды в ритмическом отношении аморфны, но в стихотворениях ямбическом или амфибрахическом становятся носителями соответствующего ритмического движения. Ср.:

Я м б ы:

... Как демоны глухонемые
Ведут беседу меж собой...

Или:

Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно...

Амфибрахии:

Как демоны глухонемые
Беседу ведут меж собой..

Или:

Мазурку легко танцевал
И кланялся непринужденно...

Аналогичные примеры приводит Г. Шенгели для трехдольных размеров и чисто-тонического стиха („Трактат о русском стихе", изд. 2-ое, стр. 66—68). Одинаковая фраза возвращается с различным ритмическим осмыслением в составе пятистопного анапеста и шестистопного дактило-хореического гекзаметра (о последнем см. ниже § 32). Ср.:

Анапест:

Побуревшие льды разошлись, расступились пред устьем,
И полуденный ветр полыхает весенним теплом,—
Ныне черный корабль на священное море ниспустим...

Гекзаметр:

Быстро к нему обратясь, вещал Агамемнон могучий:
Сильных избравши гребцов, на корабль гекатомбу поставив,
Ныне черный корабль на священное море ниспустим...

В первом случае слово ныне образует обычно внеметрическое отягчение на первом слоге пятистопного анапеста; во втором случае оно заполняет первую („хореическую") стопу шестистопного дактило-хореического стиха. Ср. другой пример такого же рода:

Анапест:

Опустились тяжелые тучи
Шел весь день утомительный дождь...

Гекзаметр:

Тучи Кронион спустил, и под хладным далеким Бореем
Шел весь день над равниной, измученной жаждою, ливень...

Это показывает, что такие двойственные в метрическом отношении фразы, как: „Ныне черный корабль"... или: Шел весь день"... вне стиха в ритмическом отношении аморфны, не имеют ритма. Ритм появляется только через подчинение естественных речевых ударений определенному метрическому закону, т. е., он существует только в стихотворении, как целом, в соотнесении данного стиха с аналогичным ритмическим движением целой группы стихов ([32]).

Фактически это не значит, конечно, что метр или ритм стихотворения становится нам понятным только по прочтении всего стихотворения или строфы и группы строф. В пределах установившейся литературной традиции мы всегда обладаем достаточным опытом, чтобы сразу узнать размер, т. е. чтобы правильно осмыслить данное чередование ударений, отнеся его к известному метрическому типу. Напр., вариации четырехстопного ямба для нас достаточно привычны, и мы сразу воспринимаем и усваиваем, как ямбы, такие различные чередования ударений, как напр.: „На лаковом полу моем", или: „И в высоте изнемогла", или: „В час незабвенный, в час печальный", или: „И грянул бой, Полтавский бой". На этом основана возможность стихотворений, состоящих из одного стиха, т. н. „моностихов", конечно, построенных на основе известной заранее и отчетливо выраженной метрической системы. Ср., например, моностих Авсония (гекзаметр): „Рим золотой, обитель богов, меж градами первый". (пер. В. Брюсова „Опыты", 123). Если бы, однако, мы могли перенестись на положение читателя, никогда не слыхавшего русских ямбов (например, читателя, не привыкшего к обильным пропускам ударений), мы, действительно, вынуждены были бы строить свое понимание метрической сущности данного стихотворения, а следовательно, и ритмического значения отдельных строк, на основании впечатления от целого, и это впечатление слагалось бы в первый раз с известной постепенностью и трудом, как равнодействующая ритмически еще не осознанных впечатлений от отдельных стихов. В такое положение ставят нас оригинальные и новые ритмические ходы, резко деформирующие традиционную си-

стему: чтобы усвоить их ритмичность, мы должны осознать их, как вариации определенного метрического закона. В еще большей степени мы ощущаем затруднение такого рода перед лицом новой метрической системы: вот почему „дольники" Блока и, в особенности, чистый тонический стих Маяковского воспринимались и воспринимаются многими, воспитанными на традиционной силлабо-тонической метрике, как произведения не ритмические. Те читатели, которые оценивают стихи Маяковского, как бесформенную прозу, затрудняются найти метрическую равнодействующую среди столь различных по своему слоговому составу рядов; не воспринимая метра, т.-е. инерции ритмического движения, они теряют ощущение самого ритма, как организованной соподчиненности слоговых рядов одинаковому метрическому закону.

5. Итак, существование ритмических вариаций в стихе не говорит ничего против наличности метрического закона, которому эти вариации подчиняются. Мы определили ритм, как реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия между естественными фонетическими свойствами речевого материала и метрическим законом. Присутствие метрического закона в стихе ощущается воспринимающим, как *инерция ритма* (ударение, отсутствующее в данном стихе, имеется на ударном месте в ряде предыдущих и последующих); с точки зрения творящего или воспроизводящего стихотворение, этот метрический закон может быть описан, как некий *импульс*, подчиняющий данный речевой материал. В более отвлеченной терминологии мы говорим о метрическом *задании* или о метрическом *законе*. Присутствие в нашем сознании метрического закона доказывается тем, что каждый метрически ударный слог, даже если на нем *фактически* не лежит ударение, является для нас *принципиально ударным*; перестановка ударения (напр., в ямбе—с четного слога на нечетный) всегда воспринимается, как *деформация* стиха. Только наличие метрического закона превращает нейтральное чередование ударений прозаической речи в стихотворный ритм, что может быть доказано на примере ме-

трически двойственных строчек. Итак, без метра нет ритма: ритм возникает только путем аперцепции данного чередования ударений. как метрически закономерного, т.-е. путем отнесения его к метрическому закону и путем соотнесения его с другими звуковыми рядами, которые рассматриваются, как различные индивидуальные вариации (видоизменения) одного и того же метрического типа ([33]).

§ 13. Терминология. Существенную роль в недоразумениях, связанных с понятиями метра и ритма, сыграла терминология Белого и его ближайших последователей. Белый говорил, как уже было указано, о „замене" ямба хореем, спондеем, пиррихием, о „замене" двух ямбов пэоном II или IV; те же термины употребляют Н. В. Недоброво, В. Брюсов, Г. Шенгели и мн. др. Точно также в анапесте усматривают наличность кретиков, бакхиев, трибрахиев и т. п. Таким образом для этих теоретиков все русские размеры оказались, как говорил уже Ломоносов, „смешанными", т.-е. составленными из различных стоп. Это обстоятельство дало повод Б. В. Томашевскому об'единить теории стиха, пользующиеся принципом „замены" стоп и соответствующей терминологией, под общим названием „логаэдической" системы (по аналогии со смешанными „логаэдическими" размерами античной лирики, ср. ниже, § 33) ([34]).

„Логаэдическая" терминология новейшей русской метрики основана на смешении понятия ритма и метра. Стопа не есть реальный элемент реального звучания стиха и, следовательно, не относится к области „ритма"; это — абстрактная единица повторности, закон чередования, устанавливаемый для метрической схемы и применимый только по отношению к метру стихотворения. Поэтому стих: „И кланялся непринужденно", имеющий всего два ударения — на втором и восьмом слоге, в составе „Евгения Онегина" так же осуществляет схему четырехстопного ямба, как и стих с четырьмя ударениями: „Мой дядя самых честных правил"... В составе метра стопа есть закономерно повторяющаяся

последовательность сильных и слабых слогов, например, в ямбическом метре за каждым слабым следует сильный. Между тем, вводя принцип „замены“ и тем самым отождествляя стопу с реальными элементами ритма стиха, мы в результате получаем „смешанный“ стих, составленный из различных двусложных и даже четырехсложных стоп, чередование которых внутри каждого стиха и в последовательном ряде стихов не обусловлено никакой закономерной повторностью. Отсюда — обычный вывод, фактически — совершенно ошибочный, будто русский ямбический стих может быть „составлен“ из любых двусложных (или четырехсложных) стоп, расположенных в любом порядке—ямбов, хореев, спондеев, пиррихиев, пэонов II и IV и др., иными словами, что т. н. „ямбический“ метр является — „ямбом“ только для „школьной метрики“: доказательства в пользу этого мнения нам уже известны—отдельные стихотворные строчки, с различными примерами „замен“ или „отступлений“, резко отклоняющиеся от „нормального“ метрического типа. Между тем, ошибка этих авторов прежде всего — в перенесении понятия „стопы“, как элемента метра, на реальный ритм стиха, и в самой системе записи, обусловленной этим перенесением: с помощью такой записи не только любая стихотворная строчка, но даже отрывок газетной прозы может быть записан, как „смешанный“ размер, образованный „сочетанием“ ямбов, хореев, спондеев и пиррихиев, следующих друг за другом в произвольном порядке.

Недоразумения вызывает также термин „ритмические отступления“: он связан с теорией, рассматривающей ритм, как отклонение от метра, и вызывает ложное представление о метре, как о „нормальном“, и о ритме, как об „исключениях“, хотя бы эти исключения и приветствовались теоретиками, усматривающими в них выражение оригинальной и творческой личности. Точнее и безопаснее в этом смысле термин „ритмические вариации“.

Конечно, можно пользоваться и такими выражениями, как „пиррихий на второй стопе“ или „пропуск ударения“, поскольку эти выражения общеприняты и употребляются совершенно условно. Но было бы крайне нежелательно,

если бы из терминологической условности, неточной в теоретическом отношении, эта система обозначений была бы возведена в метрическую теорию, об'ясняющую взаимоотношение метра и ритма заменой одного ряда стоп другими, эквивалентными. И во всяком случае следует избегать введения в терминологию четырехсложных стоп (пэонов) в сочетании с двусложными (ямбами или хореями), так как этим произвольно нарушается присутствующее в двудольных размерах чередование ударных и неударных через один слог.

§ 14. Т. н. „силлабический стих“. Отождествление русского силлабо-тонического стиха с французским „силлабическим“ лучше всего опровергается сравнением двух отрывков. Для такого сравнения мы возьмем французский двенадцатисложный „александрийский стих“ и равный по числу слогов русский шестистопный ямб.

Шестистопный ямб пушкинской „Осени“, при подсчете ударений, отчетливо обнаруживает метрическую инерцию ударности на четных слогах. В первых трех строфах (см. выше § 9), заключающих всего 24 стиха, имеем такое распределение ударений: слог I—1, II—**24**, III—0, IV—**16**, V—0, VI—**19**, VII—**1**, VIII—**23**, IX—0, X—**8**, XI—0,XII—**24**. Итак, нечетные слоги ударений не несут, за исключением одного случая отягчения первого слога и одного случая на седьмом слоге (первом после цезуры). Из числа четных слогов последний всегда имеет ударение (24), весьма прочным является первое ударение в каждом из полустиший (24 и 23); последнее ударение перед цезурой допускает пропуск, но крайне редко (19); несколько чаще облегчается предпоследнее ударение первого полустишия (в наличности, однако, 16 ударений, т.-е. всего $^2/_3$); только предпоследнее ударение всего стиха остается в большинстве случаев неосуществленным (16 раз), но и оно сохраняет 8 ударных ($^1/_3$). Таким образом метрический принцип „ямба“ обнаруживается с полной отчетливостью в целом стихотворении. Иные результаты дает анализ французского „александрийского“ стиха. Ср.:

Salut! bois, couronnés | d'un reste de verdure,	(2, 3, 6; 8, 12)
Feuillages, jaunissants | sur les gazons épars!	(2, 6; 10, 12)
Salut, derniers beaux jours! | Le deuil de la nature	(2, 4, 6; 8, 12)
Convient à ma douleur | et plaît à mes regards.	(2, 6, 8, 12)
Je suis d'un pas rêveur | le sentier solitaire.	(2. 4, 6; 9, 12)
J'aime à revoir encor, | pour la dernière foi,	(1, 4, 6; 10, 12)
Ce soleil pâlissant | dont la faible lumière	(3, 6; 9. 12)
Perce à peine à mes pieds | l'obscurité des bois...	(1, 3, 6; 9 12)
Oui! dans ces jours d'automne, | où la nature expire	(1, 4, 6, 10, 12)
A ses regards voilés | je trouve plus d'attraits,—	(4, 6; 8, 12)
C'est l'adieu d'un ami, | c'est le dernier sourire	(3, 6; 10, 12)
Des lèvres que la mort | va fermer pour jamais...	(2, 6; 10, 12)

В стихотворении 12 стихов; общий подсчет ударений по слогам дает следующие цифры: I—3, II—6, III—4, IV—5, V—0; VI—12; VII—0; VIII—4, IX—3, X—5, XI—0, XII—12. Путем удвоения эти цифры легко приводятся к одному коэфициенту с русским отрывком.

Метрический закон так наз. „силлабического“ стиха требует постоянного ударения в конце стиха и в конце полустишия перед цезурой (VI и XII—12). С этим связано отсутствие ударений на предшествующих слогах (V и XI—0); классическая французская метрика рекомендовала, для отчетливости каданса и для ритмического благозвучия, избегать ударения на предпоследнем слоге, что, однако, не всегда исполнялось ([35]). Незначительное число ударений имеет начальный слог стиха (3), а также—второго полустишия (0): ударение возможно здесь только, когда стих начинается с односложного, достаточно сильного слова или с двусложного, второй элемент которого, заударное „немое“ *e*, элидируется перед гласным (ср. ст. 6, 8, 9). И здесь в классическую эпоху французского стихосложения существовала традиция, предписывавшая избегать подобного начала, — в особенности после цезуры; однако и здесь можно говорить лишь о правиле ритмического благозвучия, не об установленном метрическом законе. Остаются в полустишии I слоги II, III, IV, в полустишии II слоги VIII, IX, X, на которых число ударений колеблется от 25 до 50%. Внутри стиха лишь в редких случаях два ударения стояли рядом (ср. ст. 1): и в этом усматривали разрушение каданса, неблагозвучное сочетание. Отсюда

ясно, что слоги с максимальным числом ударений (II, III-IV—VIII, IX, X) могут вступать со слогами, имеющими обя, зательное метрическое ударение (VI, XII) в двоякого рода сочетания; с одной стороны, ударения располагаются через один слог (II—IV—VI и, соответственно, VIII—X—XII), с другой стороны—они расставлены через два слога (III—VI и, соответственно, IX—XII). С точки зрения нашей силлабо-тонической метрики мы имеем в первом случае „ямбы", во втором—„анапесты". Примеры анапестов: целый стих — ce soleil pâlissant | dont la faible lumière...; полустишие — le sentier solitaire... c'est l'adieu d'un ami... va fermer pour jamais... Примеры ямбов: salut derniers beaux jours... je suis d'un pas rêveur... Ударения могут стоять на четных слогах, но не на всех: в силлабо-тонической метрике мы усмотрели бы в таких стихах ямбы с пиррихиями или ослабленными ударениями на малозначущих односложных словах; ср. целый стих — feuillages jaunissants | sur les gazons épars... или — convient à ma douleur | et plaît à mes regards... полустишие: pour la dernière foi... où la nature expire... Правильнее, однако, сказать, что во французском стихе, совмещающем в одном стихотворении ямбы и анапесты, т.-е. не делающем никакого принципиального различия между этими размерами, мы не имеем ни ямбов, ни анапестов, так как самое понятие стопы отвлекается нами не от ритма отдельного стиха, а от некоторой закономерной повторности, проходящей через ряд стихов. Между тем, общий подсчет показывает, что для французского александрийского стиха ударения на II, III, IV слоге первого полустишия и на VIII, IX, X второго совершенно равноправны, так что отсутствует принципиальное различие между этими слогами в отношении ударности, существующее в русском стихе, та инерция ударности на четных слогах ямба, которая препятствует совмещению в русских ямбах стихов ямбических с анапестами или амфибрахиями ([36]). Можно сказать, что ямбический тип встречается в среднем несколько чаще анапестического, но — и только: даже один и тот же „александрийский стих" может нередко об'единять „ямбическое" полустишие с „анапестическим", например:

Je suis d'un pas rêveur | le sentier solitaire... или: Des lèvres que la mort | va fermer pour jamais... Таким образом во французском александрийском стихе метрически упорядочено только обязательное возвращение ударения в конце каждого полустишия, на слоге VI и XII, к которому присоединяются некоторые установленные традицией требования ритмического благозвучия, каданса; только в конце стиха устанавливается ритмическая инерция ожидание обязательного ударения. Все остальные ударения относятся к области „ритма" и возвращаются в различных сочетаниях. В этом смысле французский стих свободнее и разнообразнее, чем немецкий или русский, где распределение ударений и неударных слогов подчинено определенному закону; с другой стороны—он менее отчетливо организован с метрической точки зрения. Если применять к французскому стихосложению термин „стопы", было правильнее рассматривать целый стих или полустишие, как большую стопу (напр., в александрийском стихе—из шести слов) ([37]). Однако, лучше вообще отказаться от термина, заимствованного из другой метрической системы, и в сущности, не применимого к явлениям французской системы, имеющей свои законы.

Русский силлабический стих Кантемира и его предшественников обнаруживает те же свойства, как и французский стих. Подсчет ударений на сколько-нибудь длительном протяжении покажет и здесь то, что уже ясно непосредственно для слуха,—отсутствие инерции ударности на каких-либо словах, за исключением заканчивающих полустишие и стих.

Например, сатира I, „К уму своему":

... Расколы и ереси | науки суть дети;	(2, 5; 9, 12)
Больше врет, кому далось | больше разумети,	(1, 3, 5, 7; 8, 12)
Приходит в безбожие, | кто над книгой тает.	(2, 5; 8, 10, 12)
Критон с четками в руках | ворчит и вздыхает,	(2, 3, 7; 9, 12)
И просит свята душа | с горькими слезами	(2, 5, 7; 8, 12)
Смотреть, сколь семя наук | вредно между нами:	(2, 4, 7; 8, 10, 12)
Дети наши, что пред тем | тихи и покорны	(1, 3, 5, 7; 8, 12)
Праотческим шли следом | к божией проворны	(2, 5, 7; 8, 12)
Службе, с страхом слушая, | что сами не знали,	(1, 3, 5; 9, 12)
Теперь к церкви соблазну, | Библию честь стали;	(2, 3, 5; 8, 11, 12)
Толкуют, всему хотят | знать повод, причину,	(2, 5, 7; 8, 9, 12)
Мало веры подая | священному чину...	(1, 3, 7; 9, 12)

В тринадцатисложном стихе цезура стоит после седьмого слога; обязательное ударение—на двенадцатом слоге. Перед цезурой ударение стоит или на седьмом слоге или на пятом, при чем в последнем случае шестой и седьмой слог неударны. Так сам Кантемир формулирует правила своего стиха в „Письме к приятелю о сложении стихов русских“ (гл. IV, §§ 25—30). Подсчет ударений дает такие цифры: слог I—4, II—8, III—6, IV—1, V—9, VI—0, VII—8, VIII—8, IX—5, X—2, XI—1, XII—12, XIII—0. Обязательное ударение на последнем слоге ритмического ряда и обязательное женское окончание об'ясняют две последние цифры; перед конечным ударением, для четкости ритмического каданса, ударение всегда отсутствует (ср., однако, в стихе X: „... честь стали“; слово честь, как односложное, рассматривалось, вероятно, автором, как неударное). В первом полустишии имеем два различных окончания: ... Раскóлы и ереси... (ударение на V слоге, VI и VII—неударны) или: ... Больше врет, кому далóсь... (ударение на VII слоге, VI—для отчетливости каданса—неударный); поэтому VI слог не насчитывает ни одного ударения, V и VII—особенно большое число ($^2/_3$—$^3/_4$). I—IV слоги по теории Кантемира (§ 28) „могут быть долгие и короткие, как не случатся“; фактически IV слог имеет ударение лишь в редких случаях (ср. ст. 6), так как господствует ударение на пятом слоге. Слоги I, II, III в соединении с двумя типами окончания дают две основные ритмические формы полустишия I. Когда ударение лежит на I - III—V—VII, имеем стихи хореического типа, ср. ст. 2, 7, 9, 12, например: Бóльше врет кому далóсь... Когда ударение на II и V слоге, имеем амфибрахический тип, ср. ст. 1, 3 (... Раскóлы и ереси...). На самом деле и здесь нельзя говорить ни о двудольных, ни о трехдольных размерах, что видно, между прочим, из стихов смешанного типа (II—V—VII); ср. ст. 6, 8, 11, например: Праóтческим шли следóм. То же относится к II полустишию, которое, в смысле ритмических конфигураций, вполне независимо от I. Мы имеем стихи хореического типа (VIII—X—XII); ср, ст. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, например: ...Кто над книгой тает... С другой стороны—стихи типа амфибрахиче-

ского (IX—XII); ср. ст. 1, 4, 9, 11, 12; например: .... свя-щенному чину... Ни одна из этих ритмических конфигураций не господствует безусловно, и, следовательно, не создается инерция ударности ни на четных слогах, ни на каждом третьем слоге; однако, хореическая каденция встре чается чаще других и была, как известно, положена Тредьяковским в основу последующей реформы русского силлабического стихосложения, с введением в него принципа распределения ударений по стопам.

Для современного русского читателя, воспитанного на силлабо-тоническом стихосложении классической эпохи или на счете ударений в „дольниках", силлабические стихи Кантемира утратили свою ритмичность: мы пытаемся освоить их путем отнесения к привычным нам метрическим схемам, например, как хорей с резкими „отклонениями" и „переносами" ударения или как четырехударный стих с различным числом неударных между ударениями ([38]). И в том и в другом случае, получается модернизация, не предуказанная ритмическими свойствами самого стиха; в первом случае игнорируется перестановка ударений, во втором—постоянное число слогов. Однако, потенциально стих Кантемира заключает возможности ритмизации, осуществившиеся в последующем развитии русской поэзии. В особенности в более коротких стихах, где число ритмических возможностей ограничено, сам Кантемир различает эти возможности, как особого рода ритмические каденции. Например, в восьмисложном стихе, при обязательном ударении на седьмом слоге, „нужно примечать, чтоб III и VII слог были долгие" (гл. IV, § 51). Если поэт при этом избегает столкновения ударений на соседних слогах, признаваемого ритмически неблагозвучным, получаются четырехстопные хореи. Ср. у Кантемира:

Сколько бедный суетится
Человек за малу славу.
Ночь не спит и день томится,
Чтоб не сел сосед по праву..

„Красивее еще будет сей стих", пишет Кантемир, „ежели хранить будет I, IV и VII слоги долгие, а все прочие ко-

роткие“ (§ 52). Эта вторая ритмическая возможность дает стихи дактилического типа—у Кантемира.

Твари владыко всемочный,
Если мой глас тебе внятен,
Нуждам доход моим точный,
Кратку хоть жизнь, но без пятен.. и т д.

Путем такого отбора ритмических возможностей и дифференциации каденций, об'единявшихся в силлабическом стихе, приходит Тредьяковский к своей реформе тринадцатисложного стиха в первой редакции „Нового и краткого способа к сложению российских стихов“ (1735). „Письмо“ Ломоносова (1739) и вторая редакция трактата Тредьяковского уже опираются на латинские и немецкие образцы и в этом смысле более последовательны в проведении нового принципа силлабо-тонического стихосложения ([39]).

§ 15. Русский стих по сравнению с германским и романским. Отступления от метрической схемы в русских двудольных размерах, изученные А. Белым и его последователями, встречаются в силлабо-тоническом стихе и у других народов. Поскольку силлабо-тоническая система, возникшая, как своеобразная попытка воспроизведения античных стоп, привносит в национальные стихосложения извне свои правила строгого чередования слогов и ударений, она наталкивается всякий раз на сопротивление языкового материала, различное в зависимости от различия природных фонетических свойств того или другого языка.

Немецкие ямбы и хореи ближе всего придерживаются метрической схемы, и потому производят на русского читателя впечатление ритмического однообразия. Так, Востоков пишет: „Наши ямбические стихи с помощью примешивающихся к ним пиррихиев пользуются все еще большею разнообразностью против немецких, в коих беспрестанно чистые ямбы повторяются. Сия то ощутительная монотония может быть и ускорила введение в немецкую поэзию древних размеров“ („Опыт“, 28). В последнем замечании Востоков по-

вторяет мнение Клопштока и его школы, защитников перенесения в немецкую поэзию гекзаметра и „логаэдов". Клопшток, в свою очередь, сопоставляя немецкие ямбы с английскими Мильтона, сочувственно отмечает бо́льшее разнообразие последних. На самом же деле ритмическое разнообразие немецких ямбов основано на различной с и л е ударений, что недостаточно воспринимается иностранными читателями.

Отрывок из стихотворения Гете „Willkommen und Abschied" может иллюстрировать кажущееся однообразие немецких ямбов:

... Der Mond von einem Wolkenhügel
S a h kläglich aus dem Duft hervor;
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht s c h u f tausend Ungeheuer,
Doch frisch und frohlich war mein Mut;
In meinen Adern—welches Feuer!
In meinem Herzen—welche Glut!...

Сложные слова (Wolkenhügel, Ungeheuer) имеют в немецком произношении два ударения: более сильное (Hauptton)—обычно на первой части, более слабое (Nebenton)—на второй. Ср. в том же стихотворении:

Schon stand im Nebelkleid die Eiche
Ein aufgetürmter Riese da...

Такое же более слабое побочное ударение имеют тяжелые суффиксы (schauerlich). Ср. в том стихотворении: Wo Finsternis aus dem Gesträuche... Небольшое ударение получают также служебные части речи—предлоги, союзы, член—когда стоят между двумя неударными на метрически-ударном месте (Sah kläglich a u s dem Duft hervor....) Ср. еще: Was hör ich draussen v o r dem Thor ... Jch singe w i e der Vogel singt... Und w i e er sitzt, und w i e er lauscht... и мн. др. Благодаря общей тенденции немецких слов (и словесных групп) к односложному или двусложному типу, многосложные слова, если не считать составных, имеющих два ударения, встречаются крайне редко, и потому мы почти не встречаем

у немецких поэтов привычных для нас „пиррихиев". Ср. однако: schmeichelte, flüchtige, blühende, zufriedenen... и т. п. Следует указать, что и в таких случаях немецкие теоретики склонны учитывать присутствие слабого побочного ударения. через один слог от главного. „Более двух совершенно неударных слогов", пишет по этому поводу J. Minor („Neuhochdeutsche Metrik", 79), „может находиться между двумя ударениями только при очень быстром темпе речи, лишенном всякой выразительности. Это следует из относительного характера всякого ударения: один слог всегда будет несколько сильнее другого и потому заметнее; при слогах совершенно одинаковых по силе решающим обстоятельством является присущая всякому языку тенденция к ритмическому чередованию ударных и неударных". Поэтому Минор устанавливает наличность слабого побочного ударения и в таких стихах: So treten wir mit hohem Schritt auf Leichnamen umher... Die eignen grausamen Begierden an.. Ist das gefährlich furchtbare... и др. (стр. 123).

Однако, и в немецких стихах возможны отягчения метрически неударных слогов (т. н. „спондеи"), в особенности — в первой стопе. Ср. в приведенном примере: Sah kläglich... Die Nacht schuf tausend... Ср. в том же стихотворении: Dich sah ich und die milde Freude... Und doch welch Glück geliebt zu werden!... Широко распространена перестановка ударения с четного слога на нечетный в первой стопе ямба. Ср., например, у Гете в балладе „Der Fischer" („Рыбак"):

Sah nach dem Angel ruhevoll...
Kuhl bis ans Herz hinan..
Teilt sich die Flut empor...
Labt sich die liebe Sonne nicht...
Lockt dich der tiefe Himmel nicht...
Netzt ihm den nassen Fuss ..

В начале стиха может стоять и двусложное хореическое слово. Ср.: Nenne mich nicht... Weibchen, oh sieh den Segen... Preise dein Glück... Lacryma Christi, frommer Nectar werde... и др. Ср. также перестановку ударения после цезуры или синтаксической паузы: Kennst du mich

nicht? | sprach sie mit einem Munde.. В других местах стиха перестановка образует резкий ритмический перебой, которого избегают. Напр., в первой редакции „Willkommen und Abschied“: Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht!... (в более поздней редакции исправлено: Es war getan, fast eh' gedacht...).

Гораздо более свободным и разнообразным является ритмическое строение двусложных размеров в английской поэзии—в особенности для самого употребительного размера—пятистопного ямба (в драме и в эпосе). Правда, пропуски ударений („пиррихии“) для английских размеров не характерны: и здесь, как вообще в германских языках, следует говорить не столько о пропуске, сколько об ослаблении метрического ударения, хотя, повидимому, ослабление это значительнее, чем в немецком языке. Ср. у Мильтона: Nor serv'd it *to* relax their serried files... Sole reigning holds the Tyran*ny* of Heav'n... A dungeon horri*ble* on all sides round... His Minist*ers* of vengeance *and* pursuit... The Sojourn*ers* of Goshen, *who* beheld... и мн. др. (40). Широкое распространение имеет отягчение метрически-неударных слогов односложными знаменательными словами. Ср. в „Элегии“ Грея: The lowing herd winds slowly o'er the lea... У Байрона: And Ardennes waves above them her green leaves... Шелли: Spouse! Sister! Angel! Pilot of the fate!... Теннисон: A star shot: „Lo“! said Gareth, a foe falls!“... и многие др. Знаменитый стих Мильтона, основанный на перечислении, имеет подобные отягчения в трех первых стопах подряд: Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of Death! (P. L. II, 621).

Но особенно характерным для английских ямбов является широкое употребление перестановки ударений. Такая перестановка допускается не только в начале стиха на первой стопе, но также в любом другом месте стиха, притом—не только на односложных знаменательных словах, но одинаково—на двусложных и трехсложных (41). Ср. *на первой стопе*—Шекспир: Doom'd for a certain time to walk the night... Giving more light, than heat, extinct in both.., Мильтон: Infinite wrath and infinite despair...

Regions of sorrow, doleful shades, where peace... Байрон: Dewy with Nature's tear-drops as they pass... Шелли: Pourest such music, that it might assuage... Теннисон: Suddenly flash'd on her a wild desire.. *В середине стиха*—Шекспир: The eye wink at the hand, yet let that be... And yet dark night strangles the travelling lamp... Мильтон: Which, tasted, works knowledge of Good and Evil... As when two polar winds blowing adverse... Шелли: And wild roses and ivy serpentine... And from the waves sound like delight broke forth... Теннисон: Into the hall stagger'd his visage ribbed... **и** др. Встречаются случаи, когда в одном стихе перестановка ударений повторяется два раза. Чаще всего—в первой и второй стопе подряд. Напр., у Мильтона: Mix'd with obdurate pride anb steadfast hate... У Шелли: Harmonising with solitude... У Теннисона: Rolling back upon Balin crushed the man... У Броунинга: Help a case the Archbishop would not help... Но такие же перестановки могут повторяться дважды в различных других местах стиха. Ср. Мильтон (стопы III и IV): As a despite done against the most high...; (II и IV): In their triple Degrees, Regions to which.... Шелли: (I и III): Rugged and dark, winding among the springs... Теннисон: (I и IV): Thicker the drizzle grew, deeper the gloom... В исключительных случаях встречаются три переноса подряд (стопы I—II—III). Ср. Шелли: Harmonising silence without a sound... Теннисон: Notto tell her, never to let her know... Броунинг: Matutinal, busy with book so soon...

Особенно часто пользуются перестановкой ударений Шекспир в эпоху своей зрелости и более позднее елизаветинцы, Мильтон, а также поэты XIX века, возвращающиеся к метрической практике Шекспира и Мильтона, напр., Шелли, Теннисон, Броунинг. Английский классицизм XVIII века (Поп и его школа) противопоставили национальной традиции требование метрически-правильных чередований, допуская лишь наиболее легкую форму перестановки—в I стопе ямба. Байрон в этом отношении, как и во многих

других, следует метрической практике английского классицизма.

Что касается трехдольных размеров, то они в немецкой и английской поэзии употребляются гораздо реже, чем, например, в русской, и во всяком случае не могут считаться равноправными с ямбами и хореями. Для трехдольных размеров в германских языках, особенно в английском, характерно обременение метрически неударных слогов добавочными ударениями, расположенными на односложных и двусложных значащих словах. На наш слух это придает английским анапестам, в особенности—у неопытных поэтов, тяжелый и как бы спотыкающийся ритм. Так, неоднократно—у молодого Байрона. Ср. элегию „Ньюстэдское Аббатство";

Through thy battlements, Newstead, the hollow w i n d s whistle,
T h o u, the hall of my fathers, art gone to decay!
In thy once s m i l i n g garden the hemlock and thistle
Have choked u p the rose, which l a t e bloomed on the way...

Сопоставление двудольных размеров с трехдольными и русского стихосложения с немецким и английским об'ясняет и на этот раз причину указанных отступлений. Немецкое слово (точнее — словесная группа, об'единенная ударением, р е ч е в о й т а к т) тяготеет к двусложности (Name, geben, der Tag, ich sprach) и потому всего удобнее укладывается в двудольные размеры, тогда как более длинные русские слова естественнее распределяются по трехсложным группам. Поэтому в немецкой поэзии существует склонность к о т я г ч е н и ю трехдольных размеров добавочными ударениями, тогда как в русской поэзии, напротив,—к п р о п у с к у ударения в двудольных размерах. Английский язык обнаруживает те же тенденции, как и немецкий, но в еще более подчеркнутом виде: здесь, процесс разрушения окончаний привел к превращению большинства слов германского происхождения в односложные (ср. нем.: Name, geben и англ.: name, give); нормальная двусложная группа чаще всего образуется из сочатания служебного слова (предлога, члена) с односложным значащим (a name, to give). Потому не только трехдольные размеры, но даже двудольные уже обнаруживают склонность

к отягчению метрически неударных слогов. Благодаря большому числу односложных слов, в акцентуации английского стиха особенно существенную роль должно играть ударение синтаксическое (фразовое), которое, вообще, более способно к деформации под влиянием метрического ударения, чем ударение словесное в двусложном и многосложном слове. Этим, вероятно, об'ясняется первоначально присущая английскому стиху склонность к перестановке ударений, хотя дальнейшее развитие этой тенденции обусловлено уже поэтической традицией, художественными вкусами той или иной эпохи, и влияниями признанных учителей. В числе этих влияний следует особенно отметить неоднократные воздействия итальянских образцов (уже в эпоху Чоусера, но особенно—во времена Шекспира и Мильтона). В частности и теоретики английского стиха в различное время были склонны различным образом осмыслять метрическое строение национальных размеров, рассматривая, например, господствующий английский стих, то в античной терминологии, как пятистопный ямб, то в терминологии новейших романских народов, как силлабический десятисложник (соответствующий итальянскому endecasyllabo).

Пример английского и немецкого стихосложения позволяет еще раз в общей форме поставить вопрос о взаимоотношении между системами силлабо-тонической и силлабической. Немецкое и французское стихосложение представляют крайние формы того и другого: в немецком стихе метрическое чередование ударных и неударных осуществляется почти без всяких отступлений от схемы; с другой стороны, французский стих допускает в пределах равносложного метрического ряда с обязательным ударением на последнем слоге самое различное число ударений и вполне свободное расположение их. Русский и английский стих занимают положение промежуточное: русский стих отклоняется от схемы, главным образом, в числе ударений („пропуски"), английский—в их расположении („перестановки"). Однако, в пределах т. н. силлабического стихосложения существуют также различные степени приближения к силлабо-тонической системе. Французский стих, как было

сказано, допускает самое свободное расположение ударений, за исключением некоторых традиционных (притом—не всегда выполняемых) требований ритмического благозвучия: напр., избегание столкновения двух ударений, в особенности—ударения на предпоследнем слоге. Впрочем, даже эти требования уже дают отбор некоторых излюбленных каденций (напр., в александрийском стихе — каденция ямбическая и анапестическая). В итальянском стихе этот отбор уже гораздо более строгий. Например, в десятисложном стихе (по итальянской терминологии—endecasyllabo: одиннацатый слог образуется женским окончанием) явно преобладает каденция ямбическая. Так, в следующем сонете Данте (в скобки заключены гласные, которые, по законам итальянской метрики, не принимаются во внимание при счете слогов) (см. выше, § 4):

D e h, peregrini, che pensos[i] andate,
F o r s e de cose, che non v'è presente,
Venite voi da si lontana gente,
C o m [e] à la vista voi ne dimostrate?
C h è non piangete, quando voi passate
Per la su[a] mezza la città dolente,
C o m e q u e l l e persone, che neënte
P a r ch'intendesser la su[a] gravitate?
Se voi restate per voler udire,
C e r t o lo core nei sospir' mi dice,
Che lagrimando n'uscirete pui.
E l l [a] à perduta la s u [a] Beatrice,
E le parole ch'uom di lei può dire
H a n n o virtu di far p i a n g e r [e] altrui.

Ямбическая каденция проходит сквозь все стихотворение с очень незначительными отклонениями. Рядом с чистоямбическими стихами (venite voi da si lontana gente) стоят другие, в которых мы могли бы говорить о пропуске одного или двух ударений (напр.: Che *la*grimando n'*u*scirete pui). Перенос ударений на нечетный слог встречается, главным образом, в начале стиха, и здесь повторяется в большинстве стихов, как при двусложном, так и при односложном начальном слове (ср.: Certo lo core... Hanno virtù... Par ch'intendesser... и др.). Внутри стиха наиболее заметные

случаи следующие: на I и III слоге—Come quelle persone... на I и VII. Hanno virtù di far p i a n g e r áltrui... Кроме того—два более слабых случая на VII слоге: ...la su[a] Beatrice, ...la su[a] gravitate... Такой ритм приближается к обычному типу английского пятистопного ямба, за исключением обильных „пропусков" ударений на четных слогах, что для английского стиха необычно. Конечно, далеко не всегда в итальянском десятисложнике ямбическая каденция проявляется с такой отчетливостью. Сложнее, напр., ритм Петрарки.

Occhi pianget[e], accompagnat[e] il core
Che di v o s t r o fallir m o r t e sostene
Cosi s e m p r e facciam[o]; e nei convene
L a m e n t a r piu l'altrui che'l nostr[o] errore..

В этом примере, кроме обычной перестановки в первом стихе (Occhi piangete...), три следующих имеют как бы „анапестическое" начало (Che di vostro fallir ...Cosi sempre facciamo... Lamentar piu l'altrui...), Таким образом ритмические возможности итальянского силлабического десятисложника в общем гораздо шире, чем перемещения, допускаемые в английском пятистопном ямбе, однако — по сравнению с французским стихом, итальянский образует ближайшую к английскому переходную ступень.

Метрическая конструкция стихотворения не определяется акцентуацией изолированных стихов. Поэтому ямбическая каденция в отдельных стихах итальянского стихотворения не создает еще ямбического строя в стихотворении, как целом; точно также отдельные, хотя бы самые резкие отступления от метра в английском стихе еще не разрушают ямбической инерции всего стихотворения. Английский стих: R o l l i n g b a c k upon Balin crushed the man... и итальянский: Come quelle persone che neente... более или менее тождественны в акцентном отношении. Тем не менее, первый воспринимается в составе целого стихотворения, как деформированный ямб, в котором первые два ударения п е р е н е с е н ы на предшествующие нечетные слоги, тогда как второй есть итальянский десятисложник с слабо выраженной ямбической каденцией во второй части. Принадлежность

английских стихов к силлабо-тонической системе, а итальянских к силлабической определяется в целом не только характером самых отступлений, но также—обилием их: чем чаще встречаются отступления, чем они более значительны, тем труднее образование инерции ямба или хорея. Однако, одни механические подсчеты вопроса не решают: можно легко подобрать стихотворение Шелли, гораздо более отклоняющееся от схемы ямба, чем приведенный выше сонет Данте. Здесь, однако, вступает в свои права литературная традиция: в английской поэзии мы привыкли к размерам силлабо-тоническим и потому будем воспринимать каждое конкретное стихотворение соотносительно с этими размерами, усваивая при этом самый сложный ритмический рисунок, как деформацию простой метрической повторности. Именно в том, конечно, и заключается прежде всего специфическая прелесть какого-нибудь богатого „отклонениями" романтического стихотворения Шелли, что норма, от которой отступает поэт, все время ощущается, как исходное положение. Напротив, такой же акцентный ряд в итальянском стихотворении будет вполне нормальной вариацией свободного в этом отношении силлабического „десятисложника": зато появление отчетливой ямбической каденции у Кардуччи будет звучать, как ритмическое новшество, тогда как у англичан оно соответствовало бы нормальному типу ямбического или дактилического размера. Конечно, отклонение от традиции, более значительное и постоянное, должно, наконец, привести к нарушению равновесия всей системы и к замене ее другой системой, соответствующей новым отношениям.

Таким образом при сравнительно историческом рассмотрении силлабо-тоническое и т. н. силлабическое стихосложение оказываются не только родственными, но они об'единяются переходными формами, которые могут сменять друг друга в процессе метрической эволюции. Потенциально размеры силлабо-тонической системы заключены уже в стихосложении силлабическом, как неканонизованные ритмические „каденции".

ГЛАВА III.

Из области русской просодии.

§ 16. Понятие ударения. Поскольку новейшие работы по теории русского стиха, вслед за А. Белым, противопоставляют абстрактной метрической схеме реальный ритм отдельного стиха, они неизбежно приходят к вопросу о том, как следует произносить тот или иной стих. Во многих случаях распределение ударений не вызывает никаких сомнений; в других, напротив, возникают разногласия, при чем решение каждого отдельного вопроса влияет и на результат статистических подсчетов „отступлений", и на теоретические выводы о природе русского стиха. Поэтому необходимо первоначально обследовать самый фонетический материал, его природные языковые свойства и влияние, оказываемое на этот материал метрической организацией. Изучение фонетических свойств данного языка, как материала, подлежащего метрической организации, является задачей просодии. Научная теория стиха в своих конкретных выводах опирается на просодию данного языка. К сожалению, в работах по русской метрике, в противоположность немецким, английским и французским исследованиям такого рода, вопросы просодии до сих пор остаются почти не разработанными ([12]).

Пересмотра с точки зрения современной фонетики требует прежде всего самое понятие ударения ([13]). Школьная метрика строит свои стопы, по аналогии античной метрики, на противопоставлении ударных и неударных слогов. Для изолированного слова, имеющего более одного слога, это противопоставление никаких сомнений не вызывает: так

в слове в о д а̀ словесное ударение лежит на втором слоге. Однако, в фразовом целом вопрос осложняется. Обнаруживается во многих случаях, что впечатление у д а р н о с т и создается взаимодействием целого ряда факторов, которые не всегда действуют в одном направлении; выясняется также, что ударение может быть более сильным и более слабым, и что в подобных случаях оно учитывается, как отношение между степенью ударности соответствующих слогов. Некоторые общие замечания фонетического характера необходимы, таким образом, для дальнейшего изучения вопросов русской просодии.

Современная фонетика различает у д а р е н и е и образующие его ф а к т о р ы. Благодаря наличию ударения, мы воспринимаем один слог, как более с и л ь н ы й или т я ж е л ы й, другой — как более с л а б ы й или л е г к и й (Silbengewicht). Относительный вес (или с и л а) соответствующего слога может быть обусловлена различными факторами ([44]).

Важнейшим фактором ударения в наших языках является с и л а в ы д ы х а н и я (экспираторной струи) и связанное с ней н а п р я ж е н и е г о л о с о в ы х с в я з о к. Такое ударение называется э к с п и р а т о р н ы м или д и н а м и ч е с к и м. Акустическим коррелатом этих произносительных явлений будет впечатление г р о м к о с т и соответствующего слога. Однако, есть основание думать, что не только для произносящего стих, но также для слушающего, ритмическое впечатление определяется прежде всего не столько, как чередование звуков различной громкости, сколько — как смена артикуляций более напряженных и менее напряженных, т. е. восприятие ритма теснее связано с моторными ощущениями (хотя бы полученными с помощью внутренней речи), чем с ощущениями чисто акустическими ([45]).

Другим фактором ударения может быть долгота соответствующего слога. В некоторых языках, например, в греческом, латинском, немецком, долгота от ударения не зависит, т. е. ударный слог может быть кратким, а неударный — долгим. В русском языке, как отметил уже Востоков, „не существует п р о т я ж е н и я, независимого от в ы х о д к и“, т. е. долготы независимо от ударения (ср. „Опыт“,

стр. 21—22). По экспериментальным наблюдениям проф. Л. В. Щербы в русском произношении ударный гласный, при прочих равных условиях, требует примерно в $1^1/_2$ раза больше времени, чем неударный ([16]). Помимо этого, ударный гласный может быть протянут, без существенной деформации слова, тогда как неударный не может. В способности быть протянутым Эд. Сиверс усматривает вообще основное отличие долгого от краткого ([17]).

В связи с экспираторным акцентом и долготой стоит, по крайней мере—в некоторых языках, отчетливость артикуляции гласного или ясность. Например, в русском произношении неударные гласные подвергаются редукции, т. е. имеют тенденцию переходить в т. н. неопределенный гласный звук переднего или заднего образования (в русской фонетической транскрипции — Ь и Ъ). Менее всего подвержен редукции гласный, непосредственно предшествующий ударению, а также конечный заударный в открытом слоге. В немецком языке большинство неударных гласных редуцированы в неопределенный гласный шепотного произношения, обозначаемый в обычной орфографии, как *e* (в фонетической транскрипции — ə), напр.: Nam*e*, Gebirg*e* и т. п. Таково же происхождение французского „немого *e*“ (*e* muet), которое после ударения, в большинстве случаев уже не произносится в языке разговорном, но искусственно поддерживается, по крайней мере внутри стиха, архаизирующим стихотворным произношением ([18]). Остальные неударные гласные сохраняют во французском произношении полную ясность. Точно также одинаково ясно произносятся все гласные в итальянской речи.

Существенным фактором ударения является музыкальный акцент, т. е. повышение голоса. В некоторых языках (напр., в древне-греческом) повышение и понижение голоса являются основным фактором акцентуации слова. В большинстве современных языков музыкальный акцент играет самостоятельную роль только в целом предложении: в пределах слова он чаще всего совпадает с акцентом экспираторным, так что слог, более сильный в динамическом отношении, обыкновенно является более высоким

(в некоторых языках, однако,—более низким) в отношении мелодическом.

Наконец, в некоторых языках можно говорить о смысловом весе данного слога, как о факторе ударения. Так, в германских языках ударение обыкновенно падает на первый коренной слог слова, напр.: Name, Garten, sterben и т. п.; в сложных словах с тяжелыми словообразовательными суффиксами более слабый смысловой элемент получает ударение побочное (ср. Váterlànd, Brúderschàft и т. п.). В таких случаях смысловые отношения воспринимаются, как один из факторов, определяющих весовые отношения слогов. В русском языке смысловой вес имеет значение только в синтаксическом целом, в случаях т. н. логического ударения (напр.: Это *мой* друг, а не *твой*).

Фонетические факторы ударения обычно действуют согласованно, подчиняясь влиянию фактора доминирующего—экспираторного акцента. Существуют, однако, случаи, когда каждый из них выступает самостоятельно. Напр., в сочетании: друг-мой! — слово мой в динамическом отношении атонировано, примыкая к предшествующему слову, как безударная частица, но в качественном отношении гласный *о* редукции не подвергается (ср. Друг-мой! и дружбой, где конечный гласный редуцирован в [ъ] — [дружбъй]): сохранению ясности произношения способствует смысловая самостоятельность местоимения. Поэтому, напр., в стихе: Друг мой, друг далекий..., второй слог, метрически неударный, не имея динамического ударения, все же звучит отчетливее и потому имеет больший вес, чем обычный заударный гласный. Таким же образом сохраняют свои качественные отличия гласные некоторых неударных союзов, напр.: *но*. Ср.: Но ты от горького лобзанья.... Точно также мелодический акцент в некоторых более редких случаях обособляется от динамического. Так, повидимому, мелодическим повышением отмечается прежде всего вопросительное местоимение и наречие в непосредственном соседстве ударения. Напр.: Увял... ¡Где жаркое волненье?.... ¡Где мнете вешние цветы?.... ¡Кто будет там? . — Своя семья... В указательных наречиях, обозначающих предмет отдаленный от го-

ворящего, музыкальное ударение, во всяком случае, доминирует (указательная интонация). Ср.: ¡Там некогда гулял и я.... ¡Вон бегает дворовый мальчик.... и др.

Каждый более сильный слог группирует вокруг себя один или несколько более слабых. В изолированном слове такая группировка определяется прежде всего смысловым единством слова. В предложении границы т. н. „речевых тактов" далеко не всегда совпадают с границами слов ([19]). Кроме того, здесь вступает в действие ударение фразовое (Satzaccent). Сильные слоги различествуют между собой по силе, подчиняясь другим, более сильным. Вокруг такого сильного фразового ударения об'единяется более или менее обширная фразовая группа, обычно связанная также синтаксическим взаимоотношением своих элементов. Таким образом, каждое достаточно обширное речевое высказывание (предложение) распадается на несколько взаимноподчиненных фразовых групп, об'единенных ударениями, различными по своей силе. Возьмем следующий пример:

Я - повстречался - с - ним || когда - мы = шли | по улице - Гоголя.

Это предложение в акцентном и в синтаксическом отношении распадается на две части (знак ||). В первой части самое сильное ударение на слове: повстречался. Слова *я* и *с = ним* примыкают к этому основному слову, образуя единую фразовую группу. Оба односложных слова имеют, однако, самостоятельные ударения: *с = ним*—ударение более сильное (высказывание в смысловом отношении существенное — косвенное дополнение), *я* — ударение более слабое (личное местоимение = подлежащее при своем глаголе). Во второй части — две фразовых группы: когда - мы = шли | по = улице - Гоголя. Главное ударение первой группы лежит на слове *шли,* наиболее значительном в смысловом отношении; союз *когда* (служебная часть речи) имеет слабое ударение, местоимение *мы* является вовсе неударным, непосредственно примыкая к ударению своего глагола (в сочетании: „*я* - повстречался" местоимение отделено от ударения двумя неударными и потому является относительно более сильным) ([50]). Во второй группе слово *Гоголя* имеет

наиболее сильное ударение (*улица - Гоголя* образует единый смысловой комплекс, имеющий фразовое ударение на втором элементе; ср. улица - Глинки, улица - Жуковского). Тем не менее и слово *улица* имеет довольно сильное ударение, не только по своему смысловому весу, но также по механическим условиям произношения (между ударениями два неударных слога). Предлог *но* самостоятельного ударения не имеет и примыкает, как проклитик, к своему существительному. По сравнению со словом *мы*—он еще слабее (предлоги по своей синтаксической функции соответствуют падежным окончаниям) и подвергается качественной редукции. Из двух фразовых групп, образующих вторую часть предложения, вторая группа (....*Гоголя*), повидимому, в нормальном произношении имеет несколько более сильное фразовое ударение, чем первая (*шли*), т. к. смысл сообщения не в том, что встреча состоялась, когда мы *шли* (а не *ехали*), а в том, что шли—*по улице Гоголя* (а не *Жуковской*) ([51]). Итак, мы могли бы отметить, в пределах этого предложения, несколько степеней ударности, обозначив их цифрами, напр., 1, 2, 3..., и т. д. Тогда самые сильные ударения имеют слова *повстречался* и *Гоголя* (1), несколько слабее—*шли* (2), еще слабее—*по = улице* (3), еще слабее—*с = ним* (4), самые слабые—*я* (5) и *когда* (5). Число степеней должно меняться, поскольку ударение определяется отношением, но, как мы увидим дальше, при изучении стиха целесообразно различать, по крайней мере, две ступени среди ударных слогов (сильные и слабые ударения) и две ступени среди неударных (безусловно-неударный и несколько отягченный). Во всяком случае, пользование для характеристики реального ритма стиха традиционной стопой, основанной на элементарном противопоставлении „ударного“ и „неударного“ слога, приводит на практике к целому ряду недоразумений.

§ 17. Спорные вопросы русской акцентологии. Уже в работах А. Белого встречаются случаи регистрации ритмических отступлений, основанные на недоразумении.

Так, в разборе стих. Пушкина: „Не пой, красавица, при мне...“ (стр. 400—401) приводятся следующие примеры замены ямба спондеем: на первой стопе—Ты песен Грузии печальной.... Я призрак милый, роковой...; на второй стопе—Его я вновь воображаю... Во всех трех случаях личное местоимение подлежащее (*я*, *ты*) в соседстве ударения атонировано. Ср. аналогичный пример из Баратынского: Ни жить им, ни писать еще не надоело..., в котором Белый усматривает спондеи в первых двух стопах. Н. В. Недоброво читает стих: Кто б не отер их у печали.... с хореем в первой и третьей стопе (на самом деле — отер - их, с примыканием ослабленного местоимения); в стихе: Мысль изреченная есть ложь он усматривает не только хорей в первой стопе, но также спондей в четвертой (тогда как на самом деле вспомогательный глагол-связка ослаблен в соседстве ударения). Стихи: „С темно-кудрявой головой“ и „В ярко блестящей пышной зале“ служат в его изложении примером хореического начала в ямбе при двусложном хореическом слове, хотя, на самом деле, необходимо учесть особые условия произношения составных слов. Но более всего примеров подобных чтений у Валерия Брюсова в „Науке о стихе“ (особенно—в первом издании) Чтение этой книги может легко привести к ошибочной мысли, будто в русских двусложных размерах замена ямба хореем и спондеем, или хорея спондеем и ямбом встречается во всех стопах, при всех возможных условиях и необыкновенно часто. Между тем, все дело только в неправильной расстановке ударений в учебнике Брюсова, который каждое односложное слово, даже мало-ударное, снабжает ударением. Напр., в ямбе: Зачем я мимолетной встречи... (хорей во II стопе). В ней страстный жар; ей душно, дурно .. (спондей в I и III стопе). А без того вам рай не в рай... (спондей в III стопе). В хорее: Вишь нелегкая их носит... (спондей в III стопе). Праздновать мой праздник светлый... (ямб во II стопе). Кто твой нежный Селадон?... (спондей в I стопе). Что там было, что там стало?.. (спондей в I и в III стопе) и мн. др. ($^{5/a}$). Даже у Б. В. Томашевского, который посвящает вопросу об ударении не-

сколько страниц, как в „Русском Стихосложении", так и в более ранней работе о „Ритмике четырехстопного ямба" встречаются тут и там ударения, во всяком случае—возбуждающие сомнения. Так, в примерах из „Евгения Онегина"—ударения на метрически-неударном месте: У каждого свой ум и толк.... Кто в двадцать лет был франт и хват... Мечты, мечты, где ваша сладость?.. И, между тем, душа в ней ныла... (стр. 177—180). В „Русском Стихосложении": Там гордо блещет Рим чужой... (стр. 29). Там гордо я душою воспарю.... (32). Так некогда обдумывал с роптаньем.... (стр. 32). С некоторым сомнением приводится стих: Ты был, ты есть, ты будешь ввек.... (33). Зато без всякой оговорки—в примерах трехдольных размеров с неметрическим ударением на первом слоге: Мне снился мучительный сон... (37).

С другой стороны, В. Чудовский, в статье „Несколько мыслей к возможному учению о стихе" („Аполлон" 1915, № 8—9) предлагает рассматривать все слова, не выражающие самостоятельных „понятий", а только—„отношения или модальность", как неударные. При этом в одну категорию попадают все слова со слабым ударением, как односложные, так и двусложные, как стоящие в стихе на неударном месте, так—подвергнутые действию метрического ударения. Отсутствие ударения иллюстрируется слитным написанием (стр. 77):

Мойдядя самых честных правил
Когданевшутку занемог
Онуважать себя заставил
Илучше выдумать немог
Егопример другим наука
Нобожемой какая скука.... и т. д.

Наконец, во многих случаях для самих авторов акцентуация остается спорной. Чудовский приводит целый ряд таких сомнительных случаев (стр. 77—82). Напр.: Безмолвно буду *я* зевать... *Мог* из'ясняться и писал.... *Как мы* ни бились отличить.... *Я был* озлоблен, он угрюм.... Затем, *что не* всегда же мог.... и др. Возможны, напр., чтения: Мог-из'яс-

няться и писал.... или: Мог из'ясняться и писал; Как-мы-ни-бились отличить... или: Как-мы ни-бились отличить.... или, наконец: Как мы-ни-бились отличить и т. д. Такие же сомнения возникли в работе над „Евгением Онегиным" у Б. В. Томашевского. Напр. стих: Бывало он еще в постели...., по мнению Томашевского, „можно произнести двояким способом: или сделать ударение на всех стопах, или считать *„он"* и *„еще"* неударяемыми, уподобив этот стих следующему словосочетанию: Влеченьем непреодолимым...." (стр. 146).

Как видно из всех приведенных выше примеров, спорными для русской просодии являются акцентные отношения особой категории малоударных слов, по преимуществу — односложных, реже—двусложных, которые занимают как бы среднее положение между словами значащими („понятиями") и словами чисто-служебными (как предлоги и союзы): сюда относятся, главным образом, местоимения и некоторые наречия (местоименные), вспомогательные глаголы и немногие друг. Сомнения эти возникают прежде всего при изучении двудольных размеров, так как в трехдольных инерция ударности при неподвижных ударениях является гораздо более отчетливой, и, вместе с тем, мы привыкли к самым разнообразным дополнительным отягчениям метрически-неударных слогов.

Интересно отметить, что русские теоретики XVIII и начала XIX века уже выдвинули указанные выше сомнительные вопросы русской просодии. Тредьяковский выделил односложные слова в особую категорию, как „о б щ и е" (т. е. метрически двойственные). Ср. „Способ к сложению стихов российских", гл. I, §§ 13—15: „Нет ни одного слова, которое можно б было выговорить, не ударив его по какому нибудь слогу однажды; т. е. нет ни одного слова, которое не имело б в себе долгого слога. И как премножество есть слов односложных, то следует, что и они без Тона выговорены быть не могут... Того ради, все односложные слова по естеству своему суть долгие. Однако, хотя сие есть и бесспорно, только употребление наших Стихотворцев почитает их все в составлении стопы о б щ и м и, т. е. и дол-

гими и короткими, смотря по потребности: сия невольность толь есть нужная, что без нее едва ль бы можно было составить один токмо стих без превеликия трудности..." Эту теорию Тредьяковский еще раз излагает в предисловиях к „Тилемахиде" и к „Аргениде" ([52]) и проводит ее в своих собственных стихах со свойственным ему педантством. Для него всякое односложное слово может быть употреблено, как ударное, хотя бы это был предлог или союз, и может быть использовано, как неударное, даже если это—полновесное по своему значению понятие, напр., существительное или глагол. Ср.: „Петух взбег на навоз, а рыть начав тот вскоре..."

Уже Ломоносов, возражая Тредьяковскому, устанавливает три категории односложных слов: безусловно-ударные, безусловно-неударные и переменные. „По моему мнению", замечает он в своем „Письме", „наши единосложные слова, иные всегда долги, иные кратки, напр., союзы: *же*, *да*, *и*; а иные иногда кратки, иногда долги; напр: на море, по году, на волю, по горе". Однако, к последней категории Ломоносов относит не столько метрически-двойственные слова, сколько такие сочетания, которые могут иметь различную акцентуацию в практической речи (напр.: на-мóре или нá-море).

Гораздо разнообразнее наблюдения Сумарокова в статье „О стопосложении". Против Тредьяковского он, как и Ломоносов, выступает с утверждением, что предлоги и союзы являются безусловно неударными. „Предлоги и Союзы суть частицы, а не слова и не речения, и корня не имеют. Они никогда при словах и речениях односложных силы не имеют; так желал бы я, чтобы по просвещению своему не знающие прямова Стопосложения хотя бы уже Предлогов и Союзов долгими словами не делали; а незнание сего паче всего строчки их, называемые стихами, противными делают слуху" (70). Интересны также наблюдения Сумарокова над логическим ударением. „В который слог бьет разум, тот и доле, из двух долгих" (68) В качестве примера приводятся логические противоположения. С одной стороны: „Мудр *бог*, а не *я*". „В первом стихе слог, изображающий имя божие, короче, а во втором доле" (68). Но

особенно интересна полемика Сумарокова против Ломоносова по поводу местоимений. Для Сумарокова местоимение всегда непозволительно отягчает неударный слог. „Г. Ломоносов, отняв силу у Местоимений, нередко тем Стопосложение свое обезображивал“ (68). Приводится ряд примеров из Од и Послания к Шувалову. Напр., местоимение вопросительное: „*Что* всех умы к себе влечет?“ Сумароков указывает: „Что есть и местоимение, что и есть и союз: здесь ему потребно местоимение, а по стопосложению вылился союз, и стих плох стал“ (72). Другие примеры отягчающих стих местоимений: „На верох *их* возвращаюсь...“ „Стекло *им* рождено....“ „*Он* произвесть хотя...“ (73). Таким образом, в трактовке неударных, Сумароков, по сравнению с Ломоносовым, стоит на точке зрения строжайшего пуризма. Он даже отмечает такое незначительное отягчение первого слога, как слабый союз при неударном втором слоге (ср. ниже, § 18): „*И* тяготу земли...“ „Союзы хотя и кратки“, пишет он, „но не при Пиррихиях; и тут Дактиль и Хорей, а не Ямб“ (74). Таким образом, в оценке акцентных отношений местоимений Сумароков приближается к некоторым современным теоретикам (напр., В. Брюсову), с тем существенным различием, что „отклонение“ от метра является для него не достоинством, а недостатком стиха ([53]).

Наблюдения Востокова в „Опыте о русском стихе“ (1812—17), изложенные по вопросу о русском „спондее“, ограничиваются указанием на то, что при столкновении двух ударений, одно обыкновенно атонируется. „Когда же два ударения случатся сряду, напр., где́ о́н, поди́ про́чь, сказа̀ть ва́м, тогда одно которое нибудь скрадывается и уступает место другому: напр., гдѐ-он или же где-о́н, поди-про́чь, сказа́ть-вам“. „Если же ни которое из двух ударений уступить не может, что бывает наичаще при стечении многосложных слов, напр., простира́ть ру́ки, иска́ть сла́вы, или при односложных, сохраняющих ударение свое для важности и выразительности словес, напр., гро́м гря́нул, а́з ре́х бо́зи естѐ, тогда непременно должно наблюдать между стекшимися ударениями промежуток или расстановку в го-

лосе (паузу).." (21—22). Таким образом, Востоков приходит к отрицанию равновесных спондеев в русском стихе (см. ниже, § 32). Способными терять ударение он считает, по преимуществу, односложные слова, и с этой точки зрения различает в их числе две категории, в зависимости от смысловой значительности, не делая, однако, никакой попытки точнее определить границы этих категорий по признакам грамматическим.

Наиболее разработан вопрос об односложных словах в „Кратком рассуждении". Д. Самсонова (В. Е. 1817, т. 94, стр. 221). Самсонов различает среди односложных безусловно-неударные („низкие") и двойственные („общие"); в последней категории он очень быстро приходит к необходимости выделить особую группу, которая, по своей смысловой значительности, не может терять ударение даже на метрически-неударном месте: однако, подметить более точную границу между двойственными („общими") и безусловно-ударными не удается и ему. Он пишет: „Слова односложные суть или низкие, или общие, т. е. такие, которые могут быть то высокими, то низкими, смотря по обстоятельствам.—Всегда низкими бывают союзы и предлоги, выключая те случаи, когда на некоторые из последних переходят ударения с близ-стоящих слоев; напр., за́ морем, по́ суху". При этом—примечание: „Предлоги и тогда остаются низкими, когда из односложных становятся для благозвучия двусложными, или даже трехсложными, напр., надо мно́ю, предо мно́ю". Далее: „Общими бывают все прочие односложные. Так, в сем стихе Державина: Гром на гро́м в вышине́, гул на гул в глубине́.... слова гром и гул, по ходу стиха, в первом случае—низкие, во втором—высокие. Должно однако ж в сем случае быть разборчиву. Односложные, на кои особенное обращается в речи внимание, или кои весьма звучны, т. е. состоят из многих согласных, поставляются почти всегда, по крайней мере у хороших стихотворцев, высокими. „Я царь, я раб, я червь, я бог",—говорит Державин в известной всем оде. Слова: царь, раб, червь, бог поставлены высокими и не без причины. Во первых, ими особенно выра-

жается мысль, во вторых, они и звучнее, нежели *я*. В стихе: бог р е к, да будет свет... сила заключается в слове р е к".

Итак, у ранних теоретиков русского стиха выдвинут уже наиболее существенный спорный вопрос русской просодии— об акцентуации односложных слов, хотя и не обозначена более точно та категория этих слов, которая, по преимуществу, может считаться метрически-двойственной (односложные „общие" слова). В дальнейшем мы попробуем поставить этот вопрос в более систематической форме—как для двудольных, так и для трехдольных размеров.

§ 18. Односложные двойственные слова. Среди односложных слов мы различаем три группы: 1. слова безусловно-ударные; 2. слова безусловно-неударные; 3. слова метрически-двойственные.

К первой категории относятся все слова с полным вещественным значением (слова-понятия, слова „знаменательные" по Ломоносову): 1. существительные; 2. прилагательные; 3. глаголы (кроме вспомогательных); 4. наречия (кроме местоименных). Такие слова, попадая на метрически неударное место в стихе, сохраняют свое ударение, как ритмическое о т я г ч е н и е, не предусмотренное схемой. Однако, говорить в таких случаях о замене ямба (или хорея) с п о н д е е м неправильно уже потому, что в большинстве случаев отягченный метрически-неударный слог все же слабее последующего (или предыдущего) ударного, т. е. сохраняется то о т н о ш е н и е между ударениями, которое характерно для ямбического ритма. Ср.: Д у х пылкий и довольно странный.... Ц е л ь жизни нашей для него... Под ней с н е г утренний хрустит... Г. Шенгели („Трактат", стр. 35) связывает это подчинение предшествующего ударения с „логической" (т. е. синтаксической) связью между соответствующими словами: во всяком случае, синтаксическая пауза между двумя ударениями заметно нарушает ямбический ритм, обособляя односложное неударное слово и тем увеличивая его акцентный вес. Ср. примеры Шенгели—для нормального подчинения при синтаксическом об'единении:

Гроза. Дождь хлынул. Луч...; для синтаксического обособления: Пошел дождь. Светлый луч... Такое обособление появляется при перечислении, напр., у Пушкина: Слова — бор, буря, ворон, ель.... Скучна мне оттепель: вонь, грязь; весной я болен... У Державина: Поляк, Турк, Перс, Прусс, Хин и Шведы... Сходным образом — при эмфатическом повторении. Там, там, под сению кулис... Ритмический перебой наблюдается только в том случае, если на метрически-ударном месте в то же время отсутствует ударение (перестановка ударения, замена ямба „хореем"). Однако, и здесь господствует тенденция — подчинить неметрические ударения ближайшему последующему. Так, на первой стопе ямба: Бой барабанный.. Пьет обольстительный обман... Исключаются из отягчений те случаи, когда уже в практической речи ударное слово почему-либо атонировано, напр., в неразрывных фразовых группах; ср.: „быть-может", „дай-бог" и т. д. Напр., у Пушкина: Быть-может на беду мою... Итак, дай-бог им долги дни... И запищит она (бог-мой!)....

К словам безусловно неударным относятся, кроме несамостоятельных частиц (-же, -ли, -бы), односложные предлоги и союзы, имеющие в предложении исключительно служебное (формальное) значение. Они примыкают к предшествующему или последующему слову, как безусловные проклитики или энклитики. Ср:... ко-мне, ...со-мной, ...за-вами, ...о-том, ...меж-них; ты-и-я; не-ты, а-я; ...но-ты не-можешь... и т. д. В стихе слова эти всегда остаются неударными, как на метрически-ударном, так и на неударном месте. Впрочем, как мы увидим дальше, при некоторых особых обстоятельствах и такие служебные слова могут восприниматься, как более тяжелые, чем неударные слоги многосложного слова. В особенности это относится к более тяжелым союзам, происходящим от местоимений и местоименных наречий (напр.: что, чем, где, как и нек. др.), а также к предлогам, еще не утратившим связь с соответствующими именными формами или наречиями (ср. вкруг, вдоль, сверх и т. п.) (подробнее—см. ниже). Конечно, и здесь необходимо исключить те случаи, когда уже в пра-

ктической речи ударение переходит на предлог со следующего за ним существительного (энклиза); напр.: на-дом, на-поле, по-лесу, за-зиму и т. п. Ср. у Пушкина: Три дома на-вечер зовут... Проснется за-полдень и снова... Солила на-зиму грибы... Со сна садится в ванну со-льдом и т. п.

К двойственным словам относятся местоимения и местоименные наречия (и союзы), односложные числительные, вспомогательные глаголы и междометия, т. е. слова, занимающие как бы переходное положение между знаменательными и служебными. Они не являются энклитиками и проклитиками в полной мере, всегда оказывают сопротивление редукции и обладают в синтаксическом отношении самостоятельностью знаменательных слов. Двойственный характер их акцентуации проявляется уже в практической речи. Ср., напр., притяжательное местоимение: м о й (т в о й, с в о й... и т. п.), В сочетаниях: мой-друг... или друг-мой... слово: м о й, непосредственно примыкая к ударному слогу соответствующего существительного, воспринимается рядом с ним, как неударное, хотя оно сохраняет, в отличие от обычного неударного (в особенности—заударного) слога, не редуцированный и, вообще, не измененный качественно гласный звук. То-же в сочетании: мой-милый друг, где между местоимением и существительным стоит другое прилагательное. Иначе в сочетаниях: мой товарищ... мой любимый друг... это мой любимый друг..., или: мальчик мой... любимец мой. Здесь слово м о й, отделенное от ближайшего ударения одним или большим числом неударных слогов, воспринимается, как ударное, хотя ударение это—более слабое, чем на соседнем знаменательном слове (существительном или прилагательном) (54). То же относится и к личным местоимениям: *я, ты, он.* Ср.: шла-я (атонировано)—ходила **я** (с более слабым ударением); я-шел по городу... (атонировано)—**я** ушел из города... (с более слабым ударением), ночью **я** ушел из города... (то-же). При этом личное местоимение, как и притяжательное, в отличие от обычного неударного, редукции не подвергается. Отметим, что атонирование сильнее проявляется в энклизе, т. е. когда местоиме-

ние следует за подчиняющим словом (напр.: друг-мой шел-я...).

Двойственные слова подвергаются атонированию не в одинаковой степени. Рядом с формами более легкими (личное местоимение-подлежащее, местоимение притяжательное) существуют формы более тяжелые. Ср., напр., косвенные падежи личного местоимения (дополнение): Дай-мне обедать... Мне-надо уходить... Протяни-ей руку... Ей-хочется видеть тебя... Еще тяжелее, например,—наречия указательные, в которых динамическое усиление сопровождается характерным интонационным повышением (указательная интонация): ¡Так-весело нам с тобой... ¡Там-вьется жаворонок... Атонированию в соседстве ударения эти тяжелые формы поддаются гораздо слабее; с другой стороны, отделенные от ударения одним или несколькими неударными, они обладают гораздо более значительным весом, чем соответствующие легкие формы. Ср.: Ей хотелось тебя видеть... Там завьется хмель... Однако, в том и в другом положении слова этой категории гораздо слабее, чем односложные имена или глаголы.

Таким образом, двойственные односложные слова подвергаются атонированию (не всегда—в одинаковой степени) в непосредственном соседстве ударения, сохраняя в соседстве неударного слога более или менее заметное ударение, уступающее, однако, по силе ударениям безусловно-ударных слов.

Из этого правила исключаются те случаи, когда соответствующее двойственное слово попадает под действие ударения логического или эмфатического. Напр.: Это *мой* друг, а не *твой*... Это *я* шел ночью из города... *Ты* вспомнил обо мне в этот трудный час... (т. е.: ты *один*, именно *ты*...). В стихах такие слова на метрически неударном месте сохраняют логическое ударение, как дополнительное отягчение. Ср.: И я любила вас, и что же? *Что* в сердце вашем я нашла?... *Там*, *там* под сенью кулис... *Вы*, равнодушные счастливцы, *вы*, школы Левшина птенцы *вы*, деревенские Приамы и *вы*, чувствительные дамы... Из двойственных слов действию такого ударения особенно

часто подвержены местоимения и наречия указательные, вопросительные и местоимение второго лица (в эмфатическом обращении).

В стихе эти свойства двойственных слов проявляются особенно отчетливо. Для русского стиха, в особенности—для размеров двудольных, это—один из самых существенных просодических законов: он был подмечен уже Тредьяковским, который, однако, неправильно распространил его на все односложные слова, почитаемые в его системе за „общие", независимо от принадлежности к той или иной грамматической категории. В этом измененном виде понятие „двойственного" (или „общего") односложного слова (syllaba anceps) должно быть снова введено в построенную на фонетических основаниях русскую просодию.

Вернемся к указанным выше примерам. Местоимения личные и притяжательные (*я, он, мой...*) могут быть использованы в стихе различным образом в зависимости от своего положения в метрической схеме. На метрически неударном месте они являются неударными, атонируясь благодаря соседнему ударению, предшествующему или последующему. Напр. в „Евгении Онегине" (оттуда—большинство примеров):„Мой-дядя самых честных правил..." Я-помню море пред грозою... Он-знал довольно по латыне... Люблю ее мой-друг Эльвина... Друг-мой, друг далекий... (Ф.) Люблю-я бешенную младость... Приди, приди я-твой супруг... Имел-он счастливый талант... • Что знал-он тверже всех наук... Как томно был-он молчалив... Ответа нет. Он-вновь—посланье... В рифме, где метрическое ударение обязательно, слова эти несут ударение. Ср.: Замена счастью, боже мой! (:покой), домой одеться едет он (:вышел вон), ужасно недоволен он (:сторон) и т. д. Попадая на метрически-ударное место в двудольном размере, они несут более слабое ударение, которое, в зависимости от манеры чтения, выступает с большей или меньшей отчетливостью. Ср.: Но Боже мой какая скука... Онегин добрый мой приятель... Куда ж поскачет мой проказник?... Безмолвно буду я зевать... Балеты долго я терпел... Бывало, он еще в постеле... Уже темно. В санки он са-

дится... К Talon помчался: о н уверен... Такие более слабые ударения мы можем условно обозначить термином: „полуударения".

Наиболее важны для просодии примеры атонирования. Как сказано, двойственное слово может терять свое ударение под влиянием предшествующего и последующего. При этом вовсе не обязательно, чтобы атонированное слово было подчинено в синтаксическом отношении соседнему метрически-ударному, к которому оно примыкает. Ср. напр.: Но в чем он-истинный был гений... Он-три часа по крайней мере.. Я-вас хочу предостеречь... Я-негой наслаждусь на воле... Мой-модный дом и вечер... Так как два ударения подряд в двудольных размерах пропускаются крайне редко (тип. И кланялся непринужденно...), то двойственное слово, стоящее на метрическом неударном месте, всегда имеет рядом с собой ударение, предшествующее или последующее, и потому всегда более или менее атонировано, если на нем не лежит логическое ударение ([55]). Только в тех случаях, когда двойственное слово в синтаксическом отношении примыкает не к ударению, а к неударному, в особенности, если между ударением и соответствующим односложным словом имеется более значительная синтаксическая пауза, наблюдается некоторое более заметное отягчение. Ср.: И дева гор, м о й-идеал... Давно ль для вас я-забывал... Уж отворял с в о й-васисдас... Заняв в а ш-любопытный взор... Отягчение это становится, конечно, гораздо заметнее для более тяжелых слов. Напр.: Но и Дидло мне-надоел... И вообще и х-презирал и др. ([55a]).

Единственное положение, при котором односложное слово на метрически неударном месте легко может оказаться в безусловно неударном соседстве, это в начале ямбического ряда (стиха или полустишия), при условии пропуска ударения на следующем метрически ударном слоге. Тогда мы воспринимаем присутствие двойственного слова в начале стиха, как легкое отягчение первого слога (в другой терминологии: как перемещение ударения со второго слога на первый). Но эти легкие отягчения следует отличать от тех случаев, когда на первом слоге стоит пол-

новесное слово с самостоятельным сильным ударением (напр.: Бой барабанный...). Ср.: Мой бестолковый, ученик... Я не желал с таким мученьем... Он уважать себя заставил... Он по французски совершенно... Он застрелиться, слава богу... При подсчетах отягчений на I слоге такие случаи должны быть выделены в особую группу.

К категории двойственных слов относятся, кроме приведенных выше, все остальные личные и притяжательные местоимения. Ср. примеры атонации в метрически неударном положении: Ты - негу жизни узнаешь... Ты - пьешь волшебный яд желаний... Была - ты влюблена тогда... Мы - все учились понемногу... Мы - лучше поспешим на бал... Вы - также, маменьки, построже... Когда б вы - знали, как ужасно... Твой - чудный взор меня томил... Кого твой - стих боготворил... Свой - век блестящий и мятежный... Цензуре долг - свой заплачу... У каждого свой - ум и толк... Как на лугах ваш - легкий след... Кому порок - наш не беда... Да здравствует Аи, наш - друг... Люблю их - ножки—только вряд... Их - образ тайный сохранил... Примеры легкого отягчения в первом слоге (второй—неударный): Ты посвятил ее напев... Мы не слыхали про любовь... Вы не оставите меня... Твой искуситель роковой... и т. д.

Более тяжелыми являются косвенные падежи личных местоимений на метрически - неударном месте, что вполне соответствует их смысловому весу (дополнение прямое или косвенное); однако, рядом с ударением и они являются неударными. Ср.: мне: Мне - памятно другое время... Мне - снились, и душа моя... И заслужи - мне славы дань... „Что Таня? Что с тобой"?—Мне - скучно... Ей, ней: Ей - шепчут: Дуня, примечай... Ей - скучен был и звонкий смех... Где скучный муж, ей - цену знал... В ней - страстный жар, ей - душно, дурно... Нам, нас: Являл - нам своего героя... Супружество нам - будет мукой... Но от друзей, спаси - нас, боже!.. Вам, вас: Чего - ж - вам больше... Вам - слово молвить, и потом... Пускай сожжет - вас божий гнев... В вас - искру нежности заметя... Им, их: Им - квас, как воздух, был потребен... Итак, дай бог - им долги дни... Я все - их помню... Их - после мужа оживила... Я поведу - их под ве-

нец... Так как ударение на косвенных падежах личного местоимения, вообще, несколько сильнее, то оно выступает более заметно на первом слоге ямба в неударном соседстве. Ср.: С н и м подружился я в то время... Н а м просвещенье не пристало... И м овладела понемногу... М н е неприязненной стихии... И х не зовет его рожок... и др. Ср. также *после значительной паузы внутри стиха*: Предвижу все: в а с оскорбит...

Местоимения и наречия указательные, по самому значению своему, требуют более заметного акцентного выделения и легко попадают под действие логического или эмфатического ударения. Слабее других форм указательное местоимение т о т (т а, т о, т е, т о й... и т. д.). Ср.: В тот-год осенняя погода... Он пел те-дальние страны... С ним подружился я в то-время... Ужель та-самая Татьяна... В той-кучке, видишь, впереди.. Ср. также субстантивированные формы, напр.: То-в-высшем суждено совете, то-воля неба—я твоя... Однако, с эмфатическим ударением: В т о м совести, в т о м смысла нет... Архаическое с е й (с и м, с и х... т. д) воспринимается нами в настоящее время, как некоторое стилистическое (и акцентное) выделение, чего, вероятно, еще не было в эпоху Пушкина. Ср.: Сей-ангел, сей надменный бес... Сей-легкой жизнию, друзья... В сем-случае совсем не прав...—Значительно более тяжелым является указательное наречие места; для некоторых форм (т а м, т а к, в о н) характерно при этом интонационное повышение. Ср. т а м: Там-некогда гулял и я... Там-друг невинных наслаждений благословить бы небо мог... Там-карла с хвостиком... Или т у т: Тут-верно клятвы вы прочтете... Тут-остов чопорный и гордый... Или з д е с ь: Здесь-барин сиживал один... Отчетливо заметно ударение динамическое и мелодическое при эмфазе или в логическом выделении: Т а м будет бал, т а м-детский праздник... Т а м скука, т а м обман и бред... Т а м, т а м под сению кулис... Однако и в этих примерах главенствует ударение на следующем слове. К более тяжелым словам относится и указательное наречие т а к. Оно слабее, когда стоит при прилагательных или наречиях; напр.: Его так-мило искажали...

Так-точно равнодушный гость... Значительно сильнее—при глаголах (в значении—„таким образом"): Так-думал молодой повеса... Так-зайчик в озими трепещет... Сильнее всего—при синтаксическом обособлении, напр.: Так, здравая она восторжествует... (Б. Г.) С эмфатическим выделением К тому ж они так непорочны, так величавы, так умны, так благочестия полны... и т. д. Наиболее ослабленным в акцентном отношении является указательное наречие вот (вон), нередко имеющее значение простой указательной частицы. Ср.: Вот-утро; встали все давно... И в мыслях молвила: вот-он... Вон-бегает дворовый мальчик... Конечно, для всех указанных слов остается в силе закон, по которому, в начале ямбического стиха, при условии пропуска ударения на втором слоге, они образуют дополнительное отягчение, тем более значительное, чем тяжелее соответствующее слово. Ср.: Там Озеров невольны дани... Тут непременно вы найдете... Здесь описать его наряд... Так уносились мы мечтой... Так я беспечен воспевал... Слабее: То несомненный знак ей был... Сей Грандисон был славный франт...

Группа местоимений и наречий относительных и вопросительных (кто, что, чей, где, как) имеет различный динамический вес в зависимости от различия значения и синтаксической функции. Легче всего атонируются эти слова, когда они низведены до степени простых союзов; при этом союз как подвергается качественной редукции [кък]. Ср.: Где, - может быть, родились вы... Где-мод воспитанник примерный... Что-он умен и очень мил... Что-новый начался балет... Как-dandy лондонский одет... Летит, как-пух от уст Эола... Как местоимения и наречия относительные, те же слова легко атонируются, хотя сохраняют большую смысловую самостоятельность. Ср. кто (=тот, кто...): Кто-чувствовал, того, тревожит... Блажен, кто-с-нею сочетал... Блажен, кто-видел их волненья... Или что (=то, что...; то, чего...): Всего, что-знал еще Евгений... Что-знал он тверже всех наук... И то, что-мы назвали франт... Косвенные падежи тех же слов (более тяжелые формы), напр.: В чем-все уверены давно... С чем-молча соглашался

он... Или чей: О ты, чья-память сохранила... Чье-сердце опыт остудил... Тяжелее слово как, употребленное, как восклицательный член: Как-грустно мне твое явленье!... Как-твердо в роль свою вошла!... Как-взор его был быстр и нежен!... Точно так же как—в значении каким образом: Не мог понять, как-важный Гримм мог чистить ногти перед ним... Для вопросительного местоимения или наречия сопротивляемость атонации несколько более значительна, чем в прочих случаях, при чем рядом с ударением вопросительный член выделяется прежде всего интонационным повышением. Ср.: Где-мнете вешние цветы?.. Увял. Где-жаркое волненье?.. Кто-будет там?—Своя семья... Кто-нас заботливо лелеет?.. Кто-ты? Мой ангел ли хранитель?.. Кем-сорван был? Какой рукою?.. (Цв.) Что-может быть на свете хуже?.. Что-было следствием свиданья?.. Чем-ныне явится? Мельмотом?.. Чьей-казни? Старец непреклонный! Чья-дочь в об'ятиях его? (Плт.). Чей-взор, волнуя вдохновенье?.. Ср. также особые случаи акцентного выделения, напр, когда вопросительное местоимение заменяет целое предложение. Что? Приглашенья? В самом деле... Что ж? Тайну прелесть находила... Как? Из глуши степных селений?.. (сходным образом: Так, было время с Кочубеем... Плт.). Конечно, и здесь на особом положении—первый слог ямба при последующем неударном: в зависимости от смыслового веса соответствующих местоимений и их синтаксической функции дополнительное отягчение на первом слоге будет более или менее заметным. Ср.: Кто охлаждал любовь разлукой... (относит.); или: Кто клеветы про нас не сеет?.. (вопрос.).—Что занимало целый день... (относит.). Или: Что Годунов?—Во власти ли Бориса?.. (Б. Г.) (вопрос.).—Чья благосклонная рука... (относ.). Или: Чья не кружится голова?. (вопрос.)—Как государство богатеет... (относ.). Или: Как недогадлива ты, няня!.. (восклиц.) и др.

Из прочих местоимений к категории более тяжелых двойственных слов относится слово весь (вся, все,—всё). Ср.: Вся-жизнь моя была залогом... Все-ярусы окинул взором... Всем-сердцем юношу любя... Всю-повесть о

твоей судьбе... С детьми всех-возрастов... То же для более самостоятельных и тяжелых субстантивированных форм— все (все люди), всё, ср.: Все-встали. Он к дверям идет... Все-дружбу прекратили с ним... Всех-прежде вас оставил он... Всё-тихо.—Светит ей луна... Местоимение весь (всѐ) легко принимает эмфатическое отягчение. Ср.: Все, чем для прихоти обильной торгует Лондон щепетильной,... всё украшало кабинет... Слабее слово все, употребляемое, как наречие: Все-думать, думать об одном... Все-те-же слушать возраженья... С отягчением на первом слоге: Всё для мечтательницы юной... Ср. также местоимение сам: За ней сам-Гетман сватов шлет... С отягчением: Сам о себе везде твердя...

Из наречий отметим еще особенно слабые односложные: уж, лишь, чуть. Напр.: Лишь-лодка, веслами махая... Чуть-отрок, Ольгою плененный... Уж-темно. В санки он садится... Театр уж-полон. Ложи блещут...

Из других грамматических категорий к двойственным словам относятся односложные числительные количественные (два, три, пять, сто и т. п.). Ср.: Два-дня ему казались новы... Две-ножки. Грустный, охладелый... Три-дома на вечер зовут.., Давал три-бала ежегодно... Прошло сто-лет. И юный град... Слабыми являются также односложные формы вспомогательного глагола (был, быть, есть): Но я, любя, был-глуп и нем... Сей Грандисон был-славный франт... Готов-был жертвовать собой... Быть-чувства мелкого рабом... Мысль изреченная есть-ложь... (Т.). Более тяжелым является глагол быть в значении существовать (verbum substantivum). Особенно часто в этом значении употребляются формы есть, нет (=существует, не существует). Верней нет-места для признаний... Есть-место: слева от селенья... Есть-некий час в ночи всемирного молчанья... (Т.) Точно также подвергаются ослаблению в соседстве ударения глаголы полу-вспомогательные, т. е. такие, которые в большей или меньшей степени утратили вещественное значение и служат по преимуществу для обозначения оттенков действия того основного глагола, к которому они относятся; напр.: мог, стал.

Ср.: Мог-думать только об одном... (х) Стал-ждать, что кто-нибудь другой... (х). С выделением в соседстве неударного Мог из'ясняться и писал... Стал оживляться...

Наконец, сюда относятся, в большинстве случаев, односложные междометия, если они не отделены синтаксической паузой от соседнего ударения. Ср.: О-вы, почтенные супруги... О-Брента! нет, увижу вас... Ах,-долго я забыть не мог... Ах,-ножки, ножки! Где вы ныне?.. Ах,-милый, как похорошели... и т. п. Знаки препинания (запятая, восклицательный знак после междометия) лишь в редких случаях обозначают синтаксическое обособление. Пример обособленного междометия: *У!* Как теперь окружена крещенским холодом она...

При столкновении двух односложных двойственных слов ударение сохраняет то из них, которое является и в прозе более сильным. Слабее других обычно личное местоимение подлежащее: оно легко подвергается атонированию, как энклитическое. Ср.: кто-я? (:героя), где-ты? (:одеты), все-мы (:немы), мне-ты (:одеты) и т. п. Однако, сходным образом атонируется личное местоимение, предшествующее другим, напр. мы-все, ты-мне, ты-где?.. и т. п. К таким бесспорным случаям относятся в стихах, напр.: Мы-все учились понемногу... Не мог-он ямба от хорея... Как томно был-он молчалив... Я-все-их помню.. Что-там уж ждет Каверин... и мн. др. Напротив, в других случаях оба односложных слова имеют приблизительно равный вес; при такой „равновесной акцентуации" („schwebende Betonung") от интерпретации декламатора зависит сохранить ли приблизительное равновесие обоих слогов (своего рода акцентный „спондей") или выделить одно из двух, причем ударение на четном слоге в ямбе будет соответствовать ритмической инерции, а ударение на нечетном слоге, нарушая движение метра, способствует смысловому выделению. Ср.: Как он умел забыть себя... Там наш Катенин воскресил... Вот мой Онегин на свободе... Как я завидовал волнам... Что ж мой Онегин?.. Что я могу еще сказать?.. Вот как убил он восемь лет... Он мне знаком, он мне родной... Где я страдал, где я любил... Конечно, с полной

свободой такая равновесная акцентуация может развиваться только в начале стиха или внутри стиха после достаточно сильной паузы.

Как было уже сказано, все односложные двойственные слова на метрически ударном месте несут ударение, однако, обычно,—более слабое, чем ударения соседних слов („полуударение"). Напр.: Ну что ж, Онегин? Ты зеваешь... Так, если правду вам сказать... Но звон брегета им доносит... Услышу ваш последний глас... Держите прямо свой лорнет... Кто жил и мыслил, тот не может... Ребенок был резов, но мил... Как томно был он молчалив... и др. Сильнее это ударение —для более тяжелых слов: Так величавы, так умны... Что там уж ждет его Каверин... И чем живет и почему... С мужчинами со всех сторон.. Он три часа, по крайней мере... Не мог понять, как важный Гримм... Совсем слабым оно является для местоименных союзов. Ср.: В пустыне, где один Евгений... Он верил, что душа родная... Он верил, что друзья готовы... И молчалива, как Светлана... Везде был принят, как жених... Чистосердечней, чем иной... И чтоб ее рассеять горе... То говорливой, то немой... Татьяна то вздохнет, то охнет... Ср. также некоторые особенно слабые формы наречий (уж, лишь, чуть); напр. Все было тихо, лишь ночные... Музыка уж греметь устала... Погасший пепел уж не вспыхнет... С супругом чуть не развелась...

В трехдольных размерах сохраняются те же основные условия акцентуации односложных двойственных слов. На метрически-неударном месте слова эти атонируются в большей или меньшей степени под влиянием соседнего метрического ударения, предшествующего или последующего. И здесь можно отметить две группы случаев,—более легкие и более тяжелые. Напр, у Фета, в числе более легких: Друг-мой, останься со мной... Нежный лик-твой встает предо мной... Когда-я блестящий твой-локон целую... Тебя-я в широкий свой-плащ заверну... Жду-я, тревогой об'ят... И ему-я про тайну шепчу... Я-сердцем и разумом чище... Ты-смотришь мне-в-очи; ты-права—мой-трепет... Зачем-вы средь дня и в часы полуночи... Зачем говоришь-

ты про деву иную... Как-мне печаль превозмочь!.. Ближе нельзя-нам и быть... Более тяжелые случаи: Поет и к свету все-просится... Я всю-ночь-им рассказывать рад... Стану слушать те-детские грезы... Которого сердцу так-жаль... И жарко дышу-так на милую грудь... Все вокруг и пестро-так и шумно... Жду-тут на самом пути... Там-кто то манит за собою... За рамой две-светлых головки... И наших двух-теней громада... Некоторое отягчение заметно и в тех случаях, когда односложное слово в акцентном и синтаксическом отношении примыкает не к ударению, а к соседнему неударному слогу, в особенности — если от ударения его отделяет более значительная синтаксическая пауза. Ср: Я прошептал все-четыре стиха... Мне так-отрадно с тобой... Но мне-понятней еще говорит... Свеж и душист твой-роскошный венок... Кудри твои так-обильны и пышны... Скажу той-звезде... Сердце мое все-по-прежнему нежно... Мы сели-с-ней друг против друга... Душа откровенно-так с жизнью мирится. Знать вас не услышать-мне дважды... и др.

На особом положении находится в трехдольных размерах первый слог анапеста, отделенный от метрического ударения неударным. Здес присутствие односложного слова всегда вызывает более или менее чувствительное отягчение, как на первом слоге ямба в соседстве с неударным. Ср., напр.: Все вокруг и пестро так и шумно... Все бледней становилась она... Ей про тайну свою говорю... Мне дыхание скажет, где ты... Мне сдается, что круг благовонный... И даже—в более слабых сочетаниях: Я тебе ничего не скажу... Ты улыбку мою унесла.. Где-роняет цветы благовонный миндаль... и др.

На месте метрического ударения, односложные двойственные слова в трехдольных размерах несут ударение более сильное, чем в двудольных, так как расстояние от соседних ударений более значительно. Ср. у Некрасова: Голод мучительный мы утолили.. Дай-ка яблонку я за тебя посажу... и др. Однако, ослабление отчетливо ощущается на первом слоге дактиля. Ср. у Фета: *Я* прошептал все четыре стиха... *Ты* обещала притти... *Я* раскажу, что тебя

беспредельно люблю... *Что* опьяненному Муза прошепчет сама...

§ 19. Двусложные двойственные слова. Метрически двойственными могут быть не только односложные слова, но также — двусложные, принадлежащие к тем же грамматическим категориям и выполняющие в синтаксическом целом такие же служебные функции: словесное ударение на таких словах подчиняется в фразе главенствующему ударению соседних, более знаменательных слов, за исключением тех случаев, когда на них лежит ударение логическое или эмфатическое. Действительно, мы имеем целый ряд двусложных форм, сходных с односложными по своему значению и синтаксической функции. Среди личных местоимений рядом с односложным мы двусложное они, рядом с косвенными падежами мне, ей, их, им двусложные меня, мною, ими, нами и т. п. Среди притяжательных местоимений рядом с односложными мой, наш, их двусложные формы моя, мои, моих, наши, ее и мн. др. Среди указательных местоимений—рядом со словом тот (та, то, те) двусложное этот (эта, эти, этим и т. д.), рядом с косвенными падежами тем, тех двусложные падежи того, теми, и др.; в группе указательных наречий—туда, тогда. Среди вопросительных и относительных местоимений и наречий сюда относятся, напр., косвенные падежи кого, чего, кому, чему, наречия (союзы) когда, куда и мн. др. Среди глагольных форм—двусложные формы глагола вспомогательного: была, будет и др. Отметим также чрезвычайно обширную группу двусложных предлогов и союзов, имеющих наиболее слабое, но все же— вполне отчетливое словесное ударение, напр.: между, перед, после, среди, кругом и др.; хотя, если, чтобы и др.

В двудольных размерах все эти слова употребляются только таким образом, чтобы словесное ударение совпадало с ударением метрическим. При этом такое ударение в стихе будет заметно более слабым, чем соседнее: термин „полу-

ударение" можно распространить и на эту группу. Ср. в начале „Евгения Онегина": Когда не в шутку занемог... Его пример другим наука... Ему подушки поправлять... Наследник всех своих родных... Долгами жил его отец... Потом Monsieur ее сменил... Учил его всему шутя и мн. др. Отметим также трехсложные формы: Какое низкое коварство!... С героем моего романа... и др. Для ритма стихотворения, как мы увидим дальше, эти ослабления метрических ударений могут быть очень существенны.

Особое положение занимают в двудольных размерах некоторые малоударные союзы и предлоги, напр.: или, чтобы, через, перед, между, против и нек. др. Будучи в синтаксическом отношении несамостоятельными и всецело подчиняясь в прозе ударению последующего слова, они в стихах имеют слабое ударение то на первом, то на втором слоге, в соответствии с расположением ударения метрического. Ср. с ударением на втором слоге: Или какой-нибудь издатель.. Или задумчивый вампир... Чтобы насмешливый читатель... Чтобы прошло ланит пыланье... Перед померкшими домами... Перед супругом двери гроба... Перебралась через ручей... Через Ливонские я проезжал поля... (Т.) ...Между Онегиным и мной... Между людей благоразумных... Против ужасных искушений... (М. Вс.). Те же слова, с ударением на первом слоге: А Буанаротти? Или это сказка?... (Моц. Саль.) Смел чистить ногти перед ним... И перед синими рядами... (Плт.) За воротами. Чрез день... (М. Вс.)... Грозы не чуя между тем... (Плт.)... Рвалася к морю против бури... (М. Вс.) и др. (56). У поэтов XVIII и начала XIX века обильнее представлены формы с переакцентуацией (ударение на втором слоге), тогда как во второй половине XIX века они становятся более редкими, уступая место нормальным для прозаической речи формам.

В трехдольных размерах слова двусложные метрически-двойственные, попадая в двусложный промежуток между ударениями, подвергаются более или менее сильному атонированию под влиянием соседнего метрического ударения, предшествующего или последующего. Это отметил уже Д. Самсонов, который пишет в своем „Кратком рассуждении":

„В стихах же, состоящих из стоп трехсложных или стоп смешанных, двусложное слово может иногда потерять свое ударение, когда высокий слог оного встретится с другим, более звучным...“ (229). Существенным для вопроса о степени атонирования двусложных слов является их положение в качестве энклитиков или проклитиков. Более значительно ослабление — при энклитическом примыкании к предшествующему ударному, в особенности — если словесное ударение двусложного слова лежит через слог от предшествующего метрического ударения (по схеме: ... ´ | — ˋ || ´ ...). Напр., у Некрасова: Раздаются шаги - мои звонко... Вижу тень - его, сел на ступени... И пошли - они, солнцем палимы... Пускай берегут - его свято... Я заставлю страдать - тебя вновь... Я советую гнать - ее прочь... И пугать - меня будет могила... Он и теперь - еще тупо молчит... Он так - еще мал, а когда подрастет... Не так - уже ярко светились.. Немногим более значительно отягчение при энклизе, когда словесное ударение двойственного слова непосредственно примыкает к предшествующему метрическому ударению (по схеме: .. ´ | ˋ — || ´ ...). Например, у Некрасова: Труд - этот Ваня был страшно громаден... И жизнь - наша мирно летела... Он взмахнул - ими сильно и плавно... Ничего - только русского нет... Изреки - только слово прощения... У Фета: Теплы - были нежные руки, светлы - были звезды очей... Значительно заметнее отягчение при проклитическом положении. И здесь отягчение несколько слабее, когда словесное ударение двусложного слова расположено через один слог от последующего метрического ударения (схема: .. ´ || ˋ — | ´ ...). Напр., у Некрасова: А в обычные дни этот - пышный под'езд... Что тебе эта - скорбь вопиющая?... Что не верится мне в эту - пору... У Фета: Слетел в этот - миг, не земной, не случайный... Сказаться душой было - можно... и др. Наиболее заметно отягчение при проклизе, если ударение двусложного слова непосредственно примыкает к последующему метрическому ударению (по схеме: ... ´ || —ˋ | ´ ...). Теоретики русского стиха неоднократно высказывались против этой формы отяг-

чения метрически-неударных слогов трехдольного размера ([57]). Между тем в словах двойственных она постоянно встречается. Ср., у Некрасова: Не видна е е - бедность нагая... Где лежит м о я - бедная мать... Поза-будет на миг с в о и - муки... Слышу шум е г о - звонких копыт... Я тебе м о ю - песню последнюю... В подарок жене е г о - выковал дед... Любя, м е н я - мучил мой бедный отец... У Фета: Приходи м о я - милая крошка... Уноси м о е - сердце в звенящую даль... и др.

В таком неударном положении, как видно из приведенных примеров, встречаются местоимения личные (в прямом и косвенных падежах), притяжательные, указательные, вспомогательный глагол и некоторые наречия (т о л ь к о, е щ е). Другие двусложные слова этой категории, напр., указательные наречия (туда, тогда), относительные и вопросительные местоимения, числительные и нек. др., образуют во всяком положении отягчение гораздо более значительное, а потому встречаются лишь в очень редких случаях. Ср. у Некрасова: Все, чего не видал с т о л ь к о - лет... У Фета: Не высмотреть вам, ч е г о - нет и что было. . Но чу! к т о-то резко ударил в тимпан...

Что касается двусложных предлогов и союзов, то они на метрически-неударном месте во всяком положении являются атонированными. Напр., Фет: О, е с л и - ночь унесет тебя в мир этот странный... Этой тропой ч е р е з - сад... То кулик простонал и л и - сыч... и др.

Особое место занимает и в данном случае первый слог анапестического размера. Здесь двусложное двойственное слово с ударением на первом слоге в неударном окружении образует отчетливое отягчение, хотя, конечно, менее сильное, чем соответствующее самостоятельное слово. Напр., у Некрасова: Е с л и ветер осенний бунтует... Т о л ь к о сном и возможно помочь... В э т у улицу роскоши, моды... У Фета: Т о л ь к о станет смеркаться немножко... Б у д у ждать не дрогнет ли звонок... В э т о м плачущем звуке слиты... Если зимнее утро лучами горит... П о с л е скучного тяжкого дня... и др.

Если на двусложное метрически-двойственное слово падает в трехдольном размере метрическое ударение, оно

является безусловно ударным; ослабление ударения при этом не так значительно, как в двудольных размерах, так как расстояние от соседних метрических ударений больше. Ср., напр., у Некрасова: Совесть песню с в о ю запевает... Я сегодня не б у д у томиться... Будет время е щ е сосчитаться... Что обходят о н и хладнокровно .. Я кручину м о ю многолетнюю .. У Фета: Т в о е й недоверчивой речи... И подушка е е горяча... У м е н я закипают в груди... Сердце м о е все по-прежнему нежно... и т. д. В ритмическом отношении такое ослабление очень существенно в первой стопе дактиля. Ср. у Фета: Э т о й тропой через сад... Э т о т правдивый румянец ланит... У Некрасова: Т о л ь к о развить воспитаньем, увы! Э т у головку не думали вы... и др.

§ 20. Теория интенс. Сложные слова. Поскольку ударение для метрики существенно прежде всего, как о т н о ш е н и е между более сильным и более слабым слогом, для просодии могут иметь существенное значение отношения силы, существующие между т. н. „неударными" слогами многосложного слова. Согласно установившемуся мнению, основанному на законах редукции гласных, наиболее сильным из неударных слогов является непосредственно предшествующий ударению, наиболее слабым — второй слог от ударения в предударной части слова и слог, непосредственно следующий за ударением. Таким образом, в словах с анапестическим началом (— — ⏑), напр., голова [гълава], золотой [зълатой], пароходом [пъраходъм], в соответствии с законами редукции, первый слог — самый слабый, второй — несколько более сильный, третий является ударным ([58]).

Между тем, уже Ф. Корш указывал ([59]), что в русском произношении первый и последний слог, если они отделены от ударения по крайней мере одним неударным, несут второстепенное (т. е. слабое) ударение; напр., пятидесятѝ, взлелеянный, переписать. При этом, по наблюдениям Корша, это второстепенное ударение тем сильнее, чем дальше конечный или начальный слог отстоит от ударения главного, напр. пятидесятѝ, выйгрывалѝ и т. п. сильнее, чем

вы́нести. В словах с большим числом предударных или заударных слогов, побочные ударения, если это возможно, располагаются между конечным (или начальным) и ударным через один слог; напр., сле*дующими*, пре*из*бы*точе*ству*ющими*. В новейших работах по русской метрике сходные наблюдения встречаются у Б. В. Томашевского, а Г. Шенгели в „Трактате о русском стихе" положил эту теорию в основу систематических наблюдений над ритмом двудольных и трехдольных размеров. Шенгели называет побочные ударения „и н т е н с а м и" и предполагает, что, в противоположность ударению главному, они производятся только увеличением напряжения голосовой щели, без усиления экспирации ([60]).

Практическое значение для русской просодии имеет прежде всего акцентуация слов с анапестическим началом и дактилическим окончанием (напр. го́лова, зо́лото); согласно этой теории такие слова получают побочное ударение через один слог от главного. Уже Корш указал на то значение, которое приобретают эти ударения при об'яснении „нарушений" метра в двудольных размерах. Пример, приводимый Коршем: „Взлелеянный в тени дубравной". При пропуске метрического ударения в хорее или ямбе между двумя ближайшими ударениями расположено три неударных слога, по схеме: ...— ⏑ ⏑ — ... Чаще всего эти три слога распределяются между соседними словами так, что два неударных примыкают к одному ударению, один неударный к другому; ср. схема I: ... — | ⏑ ⏑ — ...; схема II: ... — ⏑ | ⏑ — ... В первом случае слово с анапестическим началом имеет побочное ударение на метрически ударном месте, напр.: Когда́ не в шу́тку *за*нем*о*г...; во втором случае метрическое ударение падает на конечный слог слова с дактилическим окончанием, напр.: И лу́чше вы́дум*ать* не мо́г... Ср. еще: Ему́ поду́шки *по*правлять... Преследов*ать* любо́вь, и вдруг... Растет, волну́ет*ся*, кипит... Привы́чки ми́рной *ста*рины... и мн. др. В хорее: Тро́йка бо́рза*я* бежит... *Про*бира́ет*ся* луна... *Не*ви́дим*ко*ю луна... и мн. др. Более заметно побочное ударение в тех случаях, когда соответствующее слово начинается или оканчивается на

гласный, т. к. в таком положении гласный менее поддается качественной редукции и, следовательно, тем самым, несколько выделяется. Ср.: Невольной ласки *о*жидать... Стоит Истомина; она... Или, в хорее: *О*свещает снег летучий... Значительно более бесспорным является присутствие некоторого отягчения на односложных предлогах, союзах и даже частицах, стоящих на метрически, ударном месте: эти служебные слова, хотя и лишенные обычно самостоятельного ударения, все же выделяются при сопоставлении с соседними неударными слогами многосложных слов. Ср.: Вздыхать и думать *про* себя... Monsieur прогнали *со* двора.. Коснуться *до* всего слегка... Не мог он ямба *от* хорея... Обычай—деспот *меж* людей... Я помню море *пред* грозою... Вотще ли был он *средь* пиров... На сцене скачут *и* шумят... Во дни веселий *и* желаний... Для звуков жизни *не* щадить... Стыдлив и дерзок, *а* порой... и мн. др. По подсчетам Шенгели, обычно от 80 до 90% всех „пиррихиев" имеют „интенсу" на анапестическом начале или дактилическом окончании соответствующего слова.

В остальных случаях (от 10 до 20%) все три неударных слога примыкают целиком к предшествующему или последующему слову, ср. схема III: ... ⏑ — — — | ⏑...; схема IV: ... ⏑ | — — — ⏑... Напр. I: Тиха украинская ночь... или II: Душа воспламенилась в нем... В изолированном слове с тремя неударными в начале или в окончании, побочное ударение стояло бы, согласно наблюдениям Ф. Корша, на первом или на последнем слоге, напр.: *вос*пламенилась... украинская... Однако, в фразовом целом слабое побочное ударение совершенно подавляется сильным главным ударением соседнего слова, непосредственно к нему примыкающим. По крайней мере в стихе при этом появляется побочное ударение на метрически-ударном месте, т. е. на среднем из трех неударных, стоящих между сильными ударениями: Душа воспла*ме*нилась в нем... Корш, подметивший это явление, об'ясняет его тем, что в словах с большим числом неударных перед ударением „второстепенное ударение часто слышится на втором слоге от начала". Примеры Корша:

пѐреписа́ть и перѐписа́ть, пѐреночева́ть и перѐночева́ть, ѝзборозди́ть и ѝзбо̀роздить и др. Быть может, и в прозаической речи этот сдвиг „интенсы“ находится в зависимости от расположения ударений на соседних словах, при чем побочное ударение, подавляемое главным ударением соседнего слова, передвигается на один слог. Ср.: Душа воспла*м*енилась *и* загорелась... К сожалению, более или менее достоверные экспериментальные наблюдения в этой области отсутствуют ([61]).

В начале ямбического стиха, при отсутствии метрического ударения на втором слоге, из трех неударных слогов более сильным, повидимому, остается первый; ср: *Пе*ресказать мне недосуг... *Не*отразимое ничем... Это усиление несколько заметнее, когда слово начинается с гласного и, следовательно, сильнее сопротивляется качественной редукции. Напр.: *О*зарена лучем Дианы .. *О*чаровательных актрис... Еще заметнее оно в тех случаях, когда на первом месте стоит односложный предлог или союз, т. е. служебная часть речи, не имеющая самостоятельного ударения, но все же более сильная, чем соседний, абсолютно неударный слог. Ср.: Без предисловья в тот же час... Из Энеиды два стиха... Близ неоконченных стихов... Не отходя ни шагу прочь... *И* промотался наконец... *И* возбуждать улыбку дам... *Иль* предузнав издалека... Если стих открывается двумя односложными служебными словами, стоящими рядом, первая „стопа“ имеет равновесную акцентуацию, при которой усиление метрически-ударного или предшествующего неударного слога зависит от манеры декламатора. Ср.: *И для* вручения письма... *И о* былом воспоминать... *И для* ногтей и для зубов... *Но и* Дидло мне надоел... и нек. др.

Вообще, теория „интенс“ сталкивается не только с недостаточной разработанностью вопросов акцентуации в русской фонетике, но специально — с незначительностью в русском произношении (по сравнению, напр., с немецким или даже с английским) самых побочных ударений, которые, не будучи связаны с значением тех или иных морфологических элементов (как в немецком языке), зависят исключительно от механических условий речи и потому, в боль-

шинстве случаев, до нашего сознания не доходят. В ином положении находятся побочные ударения в составных словах: здесь они легче становятся знаменательными и в стихотворной речи, под влиянием ударения, могут обнаруживаться нередко довольно отчетливо.

По сравнению с немецким языком, с его обязательным побочным ударением (Nebenton) на более слабом элементе составного слова (Váterland), русский язык имеет тенденцию к прочному акцентному об'единению обоих элементов под одним ударением. Поэтому, в виде общего правила, русский язык допускает в стихе свободное пользование составными словами на тех же условиях, как простыми, т. е. при совпадении метрического ударения с главным словесным ударением независимо от возможного расположения ударений второстепенных. Ср., напр., в ямбе и хорее, с метрическим ударением на коренном гласном слабого (обычно — первого) элемента: Тихий, томный, благовонный... (Т.) Все звуки жизни благодатной... (Т.) Возжгу куренья благовонны... (Д.); напротив, с метрическим ударением на соединительном гласном: Благоухания, цвета и голоса... (М.); Благоухающие слезы... (М.); Благотворителю прямому... (Д.); На ложе роз благоуханном... (Д.); И будьте столь благополучны... (Д.). Ср. другие примеры—с метрическим ударением на корне, у Тютчева: И на камень самоцветный... Огнедышащий и бурный... И белокрылые виденья... Какой-то мироторный гений... и др. С метрическим ударением на соединительном гласном, у Тютчева: Громокипящий кубок с неба... Есть в осени первоначальной... Первоначальных дней звезда... Чувства мглой самозабвенья... Круглообразный светлый храм... Не для него гостеприимный... С новорожденною их тенью... и т. д.

Насколько „интенса“ на первом, слабом элементе сложного слова выступает более отчетливо, чем в простом многосложном, зависит от степени обособления этих элементов. Трудно установить общее правило для такого обособления: более обособлены элементы тех соединений, которые являются неологизмами поэтического языка, в особенности—если они построены по морфологическому типу,

еще не утратившему своей жизнеспособности или представленному в языке целым рядом аналогичных образований. Напр., прилагательные златотканный (ср. сребротканный, златоцветный), белокрылый (ср. легкокрылый, белокудрый), огнецветный, быстротечный, широколиственный и мн. др. Наиболее отчетливо выступает побочное ударение в сложных словах типа: темно-синий, бешено-игривый и т. п.; при этом графический признак обособления (раздельное написание со знаком-) употребляется довольно непоследовательно и различными авторами различно. Сложные слова такого рода нередко создаются ad hoc и могут являться принадлежностью индивидуального словаря данного писателя; вообще, они стоят как бы на границе сложного слова и синтаксической группы. Ср. у Тютчева: То глухо-жалобный, то шумный... Из пышно-золотого дня... Так мило-благодатно... Пышно-струйная весна... У Державина: На темноголубом эфире... Из серебророзовых светлиц... Из черноогненна виссона... Шумящи красножелты листья... По желтосмуглым лицам долу... На сребролунном государстве... Отметим, что слова этой категории также свободно допускают метрическое ударение на соединительном гласном, при чем происходит переакцентуация, как в двусложных предлогах и союзах (через, между и т. п.): побочное ударение переносится на метрически-ударный слог. Напр., у Тютчева: Как сладко дышит сад темно-зеленый... С бледно-зеленой гривой... Дымно-легко, мглисто-лилейно... Над волной темно-лазурной... У Пушкина: Темно-зелеными садами... У Баратынского: В ярко-блестящем пышном зале... С очами темно-голубыми, с темно-кудрявой головой (ср. выше стр. 96). У Державина: Пером моим славно-школярным... В особенности многочисленны примеры двойственной акцентуации в сложных именах с числительным полу-. Ср. у Тютчева, с одной стороны: Как грустно полусонной тенью... Но не тогда, как с неба полуночи... Когда он тихой полумглою... С другой стороны: Полупрозрачною как дым... На этом сон полумогильный... У Пушкина, с одной стороны: Что ж мой Онегин, Полусонный... С другой стороны: Полу-милорд, полу-невежда... и т. д. В современном нам

произношении, как видно из рассуждения Недоброво по поводу Баратынского („Ритм и метр", стр. 20), переакцентуация нередко заменяется перенесением ударения на I слог ([62]).

§ 21. Просодия и метрика. Более детальное изучение вопросов русской просодии должно быть темой специальных исследований. Однако, из намеченных здесь основных вопросов уже следуют некоторые существенные выводы для теории русского стиха.

Прежде всего выясняется необходимость отбросить распространенную терминологию, вводящую в русские ямбы и хореи в качестве „замены" спондей и пиррихий. Т. н. спондей" или „пиррихий" в ямбе принципиально отличаются от тех же сочетаний в хорее ([63]). В сущности „спондей" в ямбическом размере в большинство случаев—тот же ямб с более тяжелым первым слогом, но с сохранением обязательного для ямба отношения между принципиально-неударным и принципиально ударным слогом, по которому первый слабее второго (ср.: под ней с н е г - утренний хрустит...). Пиррихий в ямбическом размере, согласно теории „интенс", имеет на втором слоге, вместо самостоятельного ударения, более легкое второстепенное (т. н. „интенсу"); напротив, в размере хореическом, пиррихий имеет второй слог более легкий, чем первый (на первом слоге „интенса" вместо полновесного ударения). И в том и в другом случае сохраняется однако, обычная последовательность легкого и тяжелого слога, или тяжелого и легкого. Таким образом, т. н. „пропуски ударения" и „ударения дополнительные" являются на самом деле облегчением движения стиха или отягчением, торможением, но никак не нарушением общего направления движения, его ритмической инерции. Благодаря этому, различие между принципиально-ударным и принципиально-неударным слогом, которое для нашего художественного сознания существует прежде всего, как ощущение и н е р ц и и р и т м а или как о т н е с е н и е каждого реального стиха к идеальному закону, присутствующему в сознании, в огром-

ном большинстве случаев осуществляется и в реальном произношении. Там же, где оно не находит осуществления (напр., при переносе ударения с метрически-ударного на неударный слог), мы воспринимаем такое перемещение, как нарушение инерции ритмического движения, как своеобразный перебой ритма, т. е., как исключение, подтверждающее существование правила. так, в особенности,—в первой стопе ямба (или—анапеста).

Установление категории односложных метрически-двойственных слов раз навсегда разрушает иллюзию, на которой строится, напр., учебник В. Брюсова, будто каждая стопа в двудольном или трехдольном размере может быть с величайшей легкостью заменена самыми различными другими стопами. Одни из этих „замен" являются мнимыми, другие сводятся к разным категориям отягчения метрически-неударных и облегчения метрически-ударных слогов, которые в большинстве примеров не нарушают основного ритмического движения.

Вообще, деление слогов на две отчетливо противоположные группы—„ударных" и „неударных"—не соответствует ритмической сложности реального звучания стиха. Для того, чтобы хоть сколько-нибудь воспроизвести эту сложность, необходимо, по крайней мере, ввести две промежуточных категории—более слабое ударение („полуударение") и более сильный неударный („отягчение" различных степеней). К категории слабых ударений мы отнесли те случаи, когда в двудольном размере на метрически-ударном месте стоит двойственное слово (односложное или двусложное). Все эти случаи должны быть подсчитаны в стихе отдельно от безусловно ударных, сильных слогов. Нередко они очень характерно подчеркивают общую ритмическую тенденцию стиха, напр., облегчение ударения на первом слоге дактиля, или тенденцию к пропуску ударения на третьей стопе четырехстопного ямба, на первой и третьей в четырехстопном хорее, на второй и четвертой в шестистопном ямбе. В таких случаях, подчиняясь общей ритмической тенденции, мы в чтении охотно ослабляем такое ударение. Ср. в шестистопных ямбах Пушкина: Последние листы | с нагих с в о их ветвей...

Журча, е щ е бежит | за мельницу ручей... Но пруд у ж е застыл; | сосед мой поспешает.., Люблю е е снега; | в присутствии луны... и т. д. Напротив, на более прочном месте (напр., на второй стопе четырехстопного ямба) мы склонны будем отягчать это ударение в соответствии с общим движением стиха. Напр.: Брожу ли *я* вдоль улиц шумных...

С другой стороны, неударные также могут быть различными по силе. Метрически двойственное односложное слово на неударном месте рассматривается нами, как „неударное". Между тем, даже отсутствие обычной для неударного слога качественной редукции (м о й друг...) (тем более — интонационное повышение: | Г д е мнете вешние цветы?...), отягчает стих, как и вообще отягчающее значение имеет уже смысловой вес соответствующего односложного слова. Рядом с легкими случаями таких отягчений (личное местоимение - подлежащее, притяжательное и относительное местоимение) мы отметили более тяжелые (косвенные падежи личных местоимений, указательные наречия, местоимения и наречия вопросительные и др.); наконец, — самые тяжелые случаи—самостоятельное односложное слово с полным вещественным значением (существительное, глагол и т. п.). При подсчетах следует по крайней мере различать эту последнюю категорию (слова безусловно ударные) от первых двух (более легкие и более тяжелые двойственные слова). То же относится к отягчению первого слога в ямбе, при пропуске ударения на втором слоге, и к такому же отягчению первого слога анапеста: и здесь следует различать, по крайней мере, две категории—слова безусловно-ударные и слова метрически-двойственные. Менее всего существенна регистрация т. н. „интенс": их расположение в многосложном слове является механическим результатом метрического закона, и в живом произношении не только трудно уловимо, но подвергнуто, повидимому, значительным индивидуальным колебаниям.

Может показаться, что установление категории „двойственных слов" сводится к введению в ритмику русского стиха новой условности, ничем особенно не оправданной. Конечно, границы между этими категориями текучи и, сле-

довательно, условны, но предлагаемая здесь система дифференцирует существенные оттенки, неуловимые для традиционной. Различие это можно наглядно иллюстрировать с помощью чисел. Традиционная система различала только ударный и неударный, скажем — 0 и 1. Мы же различаем ряд промежуточных ступеней, напр.: 0, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, 1. Так, отягчение метрически-неударного слога в двудольных размерах рассматривается традиционно „логаэдической" метрикой, как „с п о н д е й" (1 — 1). Для Брюсова такими спондеями (1 — 1) одинаково являются сочетания. 1. Ш в е д, русский... 2. Д е н ь целый... 3. Е й надо... 4. М о й друг... Для нас только в первом случае (Ш в е д, русский...) устанавливается более или менее точное равенство (1 — 1). Во втором случае (Д е н ь целый-...) безусловно ударное слово подчиняется соседнему синтаксически главенствующему ударению (скажем: $\frac{3}{4}$ — 1). В третьем случае (Е й надо...) мы имеем тяжелое двойственное слово ($\frac{1}{2}$ — 1). В четвертом (М о й друг...) — легкое ($\frac{1}{4}$ — 1). Можно ввести и дальнейшие диференциации, напр.: Т а м встретил.... обозначить, как $\frac{1}{2}$ — 1, несколько более слабое: Е й надо.. как $\frac{3}{8}$ — 1. То же относительно „хорея" на первой стопе: традиционная метрика знает, при „перестановке" ударения, только хорей (т. е. 1 — 0). Мы же должны различать, напр., так: Б о й барабанный.... (1 — 0); Е й отвечали... ($\frac{1}{2}$ — 0); *Я* отвечал... ($\frac{1}{4}$ — 0); *И* отвечал... ($\frac{1}{8}$ — 0) и т. п. „Пропуск" ударения для традиционной метрики есть „замена" стопы ямба или хорея „пиррихием" (т. е.: 0 — 0). Мы же считаем вероятным, вместе с Коршем и Шенгели, присутствие „интенсы" на метрически-ударном слоге (скажем: 0 — $\frac{1}{8}$), напр., ...*за*нем**о**г, вы**д**у*м*ать... Эта „интенса" может быть более сильной на „неударном" предлоге или союзе, напр.: Так**о**й прекрасной *и* безгрешной (скажем: 0 — $\frac{1}{4}$). В свою очередь „ударе-

ния“ могут быть тоже различной силы, при чем метрически-двойственное слово будет иметь ударение более слабое (напр.: 0 — $\frac{1}{2}$, 0 – – $\frac{3}{4}$) Конечно, эти цифры тоже условны, но они помогают диференцировать более сложные ритмические различия, и иллюстрируют самый принцип ударения, как отношения ([64]).

ГЛАВА IV.

Определители стиха.

§ 22. Метрические определители. Окончание. Метрическое строение стиха обусловлено его принадлежностью к той или иной системе стихосложения (силлабо-тонической, чисто тонической и т. п.) и в пределах этой системы—к тому или иному метрическому типу: ямб, хорей и т. д. В пределах одного и того же типа стихи различаются по числу стоп или слогов (для стиха силлабического) или акцентных групп (для стиха чисто тонического). Таким образом, метрическая схема четырехстопного ямба, трехударного чисто-тонического стиха, силлабического десятисложника, определяет основной закон метрического строения стиха и распределения в нем слогов и ударений. Однако, в пределах основной метрической схемы, напр.—для четырехстопного ямба или пятистопного дактиля, возможны существенные метрические вариации: они касаются изменений в приступе и в окончании стиха, которые, до некоторой степени, могут быть свободны по отношению к основному метрическому закону, а также расположения внутри стиха метрического сечения (или цезуры). Приступ (анакруза), окончание (клаузула) и обязательное сечение (цезура) являются, таким образом, модификаторами размера или метрическими определителями стиха. Их роль выясняется с особенной отчетливостью на примере стихосложения силлабо-тонического, откуда эта система понятий и терминов может быть перенесена и в область тонического стиха.

В силлабо-тоническом стихе число слогов внутри стиха, как известно, есть величина постоянная. Однако, этот закон не распространяется на неударные слоги, следующие за последним ударением, число которых обычно меняется по особым законам. Ср. х о р е й:

Мчатся тучи, вьются тучи	8 сл. (7 + 1)
Невидимкою луна	7 сл. (7 + 0)

Или я м б:

Мой дядя самых честных правил	9 сл. (8 + 1)
Когда не в шутку занемог	8 сл. (8 + 0)

Окончанием (или к л а у з у л о й) называется группа слогов в стихе, н а ч и н а я с последнего ударного. Различают окончания односложные или м у ж с к и е, когда стих оканчивается ударением: (...невидимкою луна ...когда не в шутку занемог), двусложные или ж е н с к и е, когда за ударением следует неударный слог (...мчатся тучи, вьются тучи ...мой дядя самых честных правил), трехсложные или д а к т и л и ч е с к и е, при двух неударных после ударения (...мы пьем в любви отраву сладкую ...в армяке с открытым воротом). Четырехсложные (г и п е р д а к т и л и ч е с к и е) окончания встречаются крайне редко: с одной стороны, в самом языке слова такого типа не очень многочисленны, и рифмы будут почти всегда суффиксальные; с другой стороны, в двудольных и трехдольных размерах подобное окончание образует слишком заметный и навязчивый ритмический перебой. Ср. у Дельвига („Жаворонок"):

Люблю я задумываться
Внимая свирели,
Но слаще мне вслушиваться
В воздушные трели
Весеннего жаворонка...

Еще реже — окончания пятисложные; в двусложных размерах они подчиняются общей тенденции к расстановке побочных ударений через один слог. Напр. у Брюсова:

Холод, душу тайно сковыв*ающий*,
Холод, душу очаровыв*ающий*...

Чередование в стихотворении окончаний различного типа есть один из важнейших приемов строфической композиции и подлежит изучению в связи с вопросами строфики (см. выше, § 1) ([65]). С точки зрения теории стиха, существенно только отметить, что окончания различного типа могут свободно соединятся со стихами различного метрического строения. Потому для каждого размера существуют, по крайней мере, три метрических модификации, в зависимости от характера окончаний. Напр., я м б:

Глагол времен, металла звон.. (м).
Для берегов отчизны дальной... (ж).
По вечерам над ресторанами... (д).

Или а н а п е с т:

Знаменитый Смольгольмский барон.. (м).
Надрывается сердце от муки... (ж).
Украшают тебя добродетели.. (д).

Если распространить и на окончание стиха распределение слогов и ударений по стопам, стих, в зависимости от строения окончания, может быть полным или у с е ч е н ы м (к а т а л е к т и ч е с к и м). Так, в хорее при женском окончании стих бывает полный (а к а т а л е к т и ч е с к и й), так как в нем полностью укладывается определенное число хореических стоп, из которых последняя образует окончание; при мужском окончании стих как бы у с е ч е н на один неударный слог, недостающий для полноты последней стопы. Ср. в четырехстопном хорее:

Мчатся тучи, вьются тучи (а к а т а л е к т.)
Невидимкою луна (к а т а л е к т.)

Напротив, в ямбе акаталектическим является стих с мужским окончанием, в котором полностью укладывается определенное число ямбических стоп; стих с окончанием женским имеет как бы д о б а в о ч н ы й неударный слог (г и п е р к а т а л е к т и ч е с к и й). Ср.:

Мой дядя самых честных правил (г и п е р к а т а л е к т.)
Когда не в шутку занемог (а к а т а л е к т.).

Явление к а т а л е к т и к и встречается во всех силлабо-тонических размерах. Напр., акаталектический (неусеченный) дактиль имеет окончание дактилическое, амфибрахий — женское, анапест — мужское; женское или мужское окончание в дактиле являются каталектическим на один или на два слога; женское и дактилистическое в анапесте—гиперкаталектическим (расширенным) на слог или на два слога и т. д.

Явление каталектики, для нас вполне нормальное, возбуждает внимание только в таких системах стихосложения, где оно непривычно. Так, Тредьяковский, воспитанный на женских окончаниях польского и малорусского стиха, возражал против смешения женских окончаний с мужскими, видя в этом нарушение равносложности стихов ([66]). Сходным образом английские теоретики, привыкшие к мужским окончаниям, которые преобладают у английских поэтов, обсуждают гиперметрические женские окончания в белом стихе Шекспира, как „отклонение" от метрической нормы ([67]). Таким образом, возникает теоретическая проблема—оправдания каталектики в силлабическом стихе, как нарушения принципа счета слогов.

Наиболее распространенная теория, возникшая под влиянием античной метрики, об'ясняет усечение, как музыкальную п а у з у. Исходя из сравнения стопы и такта, Вестфаль ([68]) усматривает наличность в каталектическом окончании некоторой паузы, соответствующей длительности одного (или двух) слогов. Ср.:

Мчатся тучи, вьются тучи (п о л н ы й стих)
Невидимкою луна ⏑ ‖ (стих с п а у з о й)

Но пауза, по мнению Вестфаля, может заменять собой и ударный слог. Напр., при сочетании четырехстопного ямба с мужским окончанием и трехстопного ямба с окончанием женским (гиперкаталектическим), слоговое неравенство об'ясняется паузой во втором стихе, заменяющей ударный слог:

На поле бранном тишина (8 слогов, п о л н ы й стих)
Огни между шатрами ⏑ (7 слогов, п а у з а вм. ударного слога).

Вообще, гиперкаталектическое окончание в подобной системе всегда об'ясняется усечением ударного слога, что представляет существенные неудобства, напр. хотя бы в обычном четырехстопном ямбе, который при таком выравнивании обращается в пятистопный с простой паузой в женском стихе и двойной паузой (взамен усеченной стопы) в мужском. Напр.:

Мой дядя самых честных правил ⋀ (усеченн. неударн. слог).
Когда не в шутку занемог ⋀ ⋀ (усеченн. ударн. и неударныи).

Наконец, в сложных строфических образованиях, при сочетании длинных стихов с короткими, неравенство ритмических рядов также выравнивается паузой, соответствующей целой стопе (такту) или двум стопам и т. п.

На примере гиперкаталектического стиха уже достаточно отчетливо обнаруживаются практические неудобства теории пауз. В самом деле, рассмотрение привычного для нас четырехстопного ямба, как пятистопного с паузами, существенно искажает наше восприятие этого стиха и допущено лишь в угоду отвлеченной теории слогового равенства соседних стихов. Помимо этих частных затруднений, теория Вестфаля возбуждает и общие теоретические возражения. Вестфаль исходит из отождествления стопы и такта, стихотворного размера и музыкального ритма. Исторически, конечно, это отождествление имеет силу для ранних стадий развития поэтического искусства, первоначально связанного, как известно, с музыкой и пляской: происхождение многих строфических форм восходит, с этой точки зрения, к формам песенным, и явление каталектики может об'ясняться исторически употреблением паузы, как и другие особенности строфической композиции, обусловленные изначальной связью слова и музыки в песне. Однако, в современном стихе, освободившемся от связи с музыкой, музыкальная теория уже не имеет применения. Как было указано выше, речевой ритм, утративший первоначальную зависимость от музыкального, развивается в сторону большей композиционной свободы, в частности—для временных отно-

шений. Если в музыке, в особенности—в простейшей песенной и плясовой мелодии, сохраняется обязательное равенство ритмико-мелодических групп (строение мелодии по типу (4 + 4) + (4 + 4) такта), то в поэзии вполне допустимо закономерное чередование одинаково построенных ритмических рядов с различным числом ударений, без всякой тенденции к слоговому равеству. Ср. у Бальмонта (5 + 3 + + 5 + 2):

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор,
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор...

Точно также возможно в конце каждого ритмического ряда особое ритмическое движение, построенная по определенному закону группа конечных слогов („клаузула"), обозначающая границу ряда. С точки зрения законов речевого ритма требование безусловного равенства двух соседних рядов по числу слогов ничем не может быть мотивировано, и поэтому выравнивание рядов с помощью метрической паузы основано на ложной аналогии с законами ритма музыкального.

С другой стороны в музыке, где каждый звук обладает определенной временной длительностью, строго пропорциональной длительности соседних звуков, и образующей с ними вместе некоторое постоянное по своей длительности целое — такт, незаполненное звуками п у с т о е в р е м я (пауза) может точно учитываться, как временный элемент, пропорциональный остальным элементам данной группы. В тоническом стихосложении, как было указано, такой пропорциональности во временной длительности между отдельными слогами, или даже стихами, не существует, и, следовательно, невозможен метрический учет паузы, как временного промежутка, равного одному или нескольким слогам. И действительно, остановки между словами и синтакстическими группами, там где они существуют, зависят от смысловых отношений, а не от требований метрической схемы, и подчиняются соображениям декламационной выразительности.

Помимо этих теоретических положений, можно считать решающими указания непосредственного опыта: мы, действительно не выдерживаем паузы определенной временной длительности в конце „усеченного" стиха, которая могла бы восприниматься, как „замена" пропущенного слога. При поверке на слух этого факта главнейшее затруднение заключается в том, что стих, период, строфа и т. д., как ритмические единицы различного порядка, действительно заканчиваются идеальной паузой, которая позволяет охватить данный ритмический ряд, как некоторое законченное единство. Осуществление этой идеальной паузы в реальном произношении и связанное с этим ощущение границы стиха или периода достигается различными средствами: далеко не всегда границей стиха является молчание (т. е. пауза в точном смысле); чаще мы наблюдаем замедление в конце стиха, напр удлинение ударного слога, или особого рода интонационную клаузулу и т. п. ([59]). На эту идеальную паузу в стихоразделе каталектика, конечно, не влияет. Она бывает тем значительнее, чем более высокого порядка ритмическое единство ею ограничивается: пауза после ритмического периода сильнее, чем в конце стиха, еще сильнее пауза, замыкающая строфу:

Кони снова понеслися, |
Колокольчик динь, динь, динь .. ||
Вижу: духи собралися |
Средь белеющих равнин. |||

В данном примере конец периода и строфы образован более коротким, каталектическим стихом. Отношение, однако, не изменится при перестановке стихов: идеальная граница периода всегда будет восприниматься, как более заметное сечение, чем граница стиха. Ср.:

Колокольчик динь, динь, динь... |
Кони снова понеслися. ||
Средь белеющих равнин |
Вижу: духи собралися... | |

Следует прибавить, что в реальном произношении соотношение между идеальными границами метрических единиц

может быть очень различно: в различных декламационных стилях может выдвигаться или идеальное метрическое членение рядов, или, напротив, на первый план выступают смысловые, синтаксические группировки и связи; все это опять таки не зависит от каталектики.

Итак, самый термин „каталектический" стих, заимствованный из античной метрики, в силлабо-тоническом стихосложении новых народов должен пониматься совершенно условно. Никакого „усечения" на самом деле не происходит: чередуются стихи с различными окончаниями, мужскими, женскими или дактилическими.

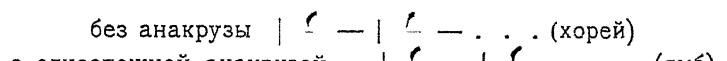
§ 23. Анакруза. Термин анакруза не был известен античным теоретиками стиха: он введен в античную метрику современной наукой, и оттуда перенесен в силлабо-тоническую систему ([70]). Анакрузой называют групу слогов в стихе, предшествующую первому метрическому ударению. В музыке этому соответствует „затакт" (Vortakt). Как известно, в современной нотной „тактовой" системе счет тактов начинается с ритмического ударения: следовательно, предударная часть мелодии попадает за тактовую черту. Напр.:



Наши метрические термины, унаследованные от древних восходят к музыкальной системе, которая не знала совре, менной тактовой черты, как знака ударения. Поэтому в метрике мы отсчитываем стопы, как группы повторности, начиная не с первого ударения, а с первого слога в стихе. Так создается различие между схемой „хорея" (— | — | — . . .) и схемой ямба (— — | — — | — — . . .), тогда как, с точки зрения нотации, принятой в современной музыке, ямб должен рассматриваться, как хорей с постоянным „затактом" (анакрузой). То же различие наблюдается и в трехдольных размерах: дактиль начинается

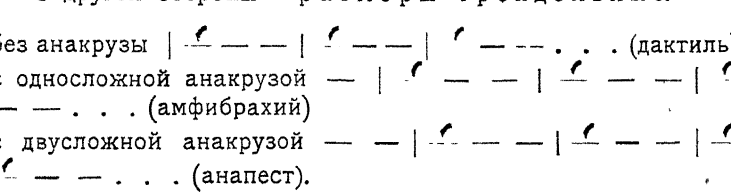
с ударения, амфибрахий имеет постоянную односложную анакрузу, анапест — двусложную. Интересно отметить, что в немецкой и английской метрике, где число неударных слогов перед первым ударением в трехдольных размерах обыкновенно меняется (1,2) термин „амфибрахий" вообще неупотребителен: различают дактили (начинающиеся с ударения) и анапесты (с одним или двумя неударными перед ударением); в некоторых случаях ограничиваются даже более широким термином „дактили" для всех трехдольных, размеров ([71]).

Введение в метрику понятия анакрузы существенно потому, что с помощью этого понятия обнаруживается, с одной стороны, — принципиальное родство различных двудольных размеров между собой, с другой стороны—такое же родство между размерами трехдольными, что, однако, затемняется традиционной терминологией. Ср. размеры двудольные:



без анакрузы | ´ — | ´ — . . . (хорей)
с односложной анакрузой — | ´ — | ´ — . . . (ямб).

С другой стороны — размеры трехдольные:



без анакрузы | ´ — — | ´ — — | ´ — — . . . (дактиль)
с односложной анакрузой — | ´ — — | ´ — — | ´ — — . . . (амфибрахий)
с двусложной анакрузой — — | ´ — — | ´ — — | ´ — — . . . (анапест).

Исходя из этих соображений некоторые исследователи (в России, напр.— Б. В. Томашевский) считают теоретически более правильным обозначать в метрической схеме предударную часть стиха, как анакрузу, отказываясь от традиционного деления стиха на ямбические и хореические стопы ([72]). Мы говорили уже, что стопа есть часть метрической схемы, идеальная единица повторности, а не элемент реального звучания стиха, его конкретного ритма: реальный стих состоит из слов, а не из стоп. Если принять заранее эту условность понятия „стопы", будет совершенно безраз-

лично, считать ли началом такой группы („ударного периода"—по терминологии Томашевского) первое ударение в стихе или первый слог. Действительно, новая система, начинающая счет „ударных периодов" с первого ударения, так же условна, как прежняя, и отражает нашу тактовую систему нотации, как старая терминология—античную систему. Традиционная терминология, кроме привычности, имеет, однако, еще другие существенные преимущества: в нашем силлабо-тоническом стихосложении стихи с постоянной анакрузой, напр. ямбы, обособились от соответствующих стихов без анакрузы, напр. хореев, в совершенно самостоятельный размер: между хореем и ямбом не только не ощущается родства, но мы обычно воспринимаем эти размеры, как противоположные, что отражается в общепринятой, хотя и оспариваемой, терминологии, различающей размеры *нисходящие* и *восходящие*. Ср. напр. у Пушкина: „Мчатся тучи, вьются тучи .." („Бесы") и „Для берегов отчизны дальной..."; у Фета. „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне..." и „Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури..." (73). В *истории* силлабо-тонической метрики, конечно, понятие анакрузы оказывается более существенным, поскольку мы находим эпохи и поэтические стили, для которых в группе двудольных (или трехдольных) размеров еще не диференцировались разновидности, имеющие постоянную анакрузу и не имеющие таковой. Поэтому мы будем говорить об анакрузе только в тех случаях, когда число неударных слогов перед ударением является величиной переменной (т. н. „вариация анакрузы"). В чисто-тоническом стихосложении, при отсутствии счета слогов, такие вариации совершенно естественны; но они встречаются и в силлабо-тоническом стихе, главным образом—в исторические эпохи, отмеченные борьбой между силлабическим принципом и стихией чистого тонизма (75).

Мы различаем два типа „вариации анакрузы". В одном—расположение анакрузы в строфе упорядочено в композиционном отношении по определенному закону. Ср. Богданович, „Оды духовные", V (75) (в нечетных стихах—двусложная анакруза, в четных—односложная):

⏑ ⏑ Не страшись, добродетель, напрасно
⏑ Людей от неправды унять,
⏑ ⏑ В них пороки плодятся всечасно
⏑ Нельзя их ничем исправлять...

В другом типе последовательность стихов с анакрузой и без таковой совершенно произвольна. Ср. С Тучков. Сонет „Победители богатства“ („Беседующий гражданин“, III, 10) (в первом стихе—односложная анакруза, в остальных—начальное ударение):

⏑ Играйте, потоки на мягких лугах,
Птички, веселый взносите вы глас,
Пойте, пастушки, на красных брегах,
Прямо стократно вы счастливей нас...

В русской поэзии вариация анакрузы употребительна только в трехдольных размерах, которые, благодаря неподвижности метрических ударений, имеют сходство с чисто-тоническими „дольниками“. У немцев и англичан этот прием также получил наибольшее распространение именно в трехдольных размерах: выше указывалось, что даже теоретически английская и немецкая метрика не различает между „амфибрахиями“ и „анапестами“, а для XVII и начала XVIII века в Германии характерен, вообще, более широкий термин „дактили“ для всех трехсложных размеров. Ср. у немцев (Гете, „анапесты“ из „Пандоры“):

⏑ ⏑ Alle blinken die Sterne mit zitterndem Schein,
⏑ ⏑ Alle laden zu Freuden der Liebe mich ein.
⏑ Zu suchen, zu wandeln den duftigen Gang,
⏑ Wo gestern die Liebste mir wandelt'und sang...

У англичан, напр., элегия Байрона „На прощание с аббатством Ньюстэд“:

⏑ ⏑ ... Shades of heroes, farewell! your descendant, departing
⏑ ⏑ From the seat of his ancestors, bids you adieu!
⏑ Abroad, or at home, your remembrance imparting
⏑ New courage, he 'll think upon glory and you...

В английской поэзии встречается, однако, вариация приступа и в двудольных размерах. Напр., в пятистопном ямбе

Шекспира, который и в других отношениях сохранил целый ряд характерных вольностей национального тонического стиха, в том числе и хореическое начало. Ср. („Мера за меру", д. V, сц. I):

∪ Take him hence; to the rack with him! We'll touse you
Joint by joint, but we will know the purpose...

Или у Байрона (ср. в „Паризине"):

∪ ...Those lids—o'er which the violet vein
Wandering, leaves a tender stain,
Shining through the smoothest white
∪ That e'er did softest kiss invite...

В России мы встречаем первые опыты вариации анакрузы у Сумарокова, среди других метрических экспериментов над смешением размеров, „логаэдами" (см. § 33) и т. д. Ср. „Преложение псалмов" (из 28 пс.), где среди ряда стихов с односложной анакрузой (амфибрахических) вводится обособленная группа (три стиха) – без анакрузы (дактилические):

О, чада, подвластные ложным богам,
Узрите владыки вселенныя честь,
Почувствуйте область его многомочну,
И слышите славное имя его:
Узрите творца и падите пред ним:
Услышите вышнего глас над водами:
Глас сеи гремит на великих водах,
Глас сеи по всей раздается вселенной,
Глас сеи пресилен, сей глас велелепен,
Ливанские кедры сей глас исторгает...

Опыты такого рода встречаются у Державина. В особенности интересна „Ласточка", как попытка подражания народному размеру: в первоначальной редакции она приближается к типу дольников, в окончательной— сохраняет вариацию анакрузы во второй строфе, в дальнейшем принимая форму обычного амфибрахия:

О, домовитая ласточка!
О, милосизая птичка!
Грудь краснобела, касаточка,
Летняя гостья, певичка!
⏑ Ты часто по кровлям щебечешь,
⏑ Над гнездышком сидя, поешь;
⏑ Крылышками движешь, трепещешь,
⏑ ⏑ Колокольчиком в горлышке бьешь
⏑ Ты часто по воздуху вьешься и т. д

Ср. также в хорах кантаты „Любителю художеств“ (1791):

Черные мраки,
Злые призраки
⏑ Ужасных страстей,
⏑ Бегите из града,
⏑ Сокройтесь в дно ада,
⏑ От наших вы дней... и т. д.

В конце XVIII века можно отметить еще несколько единичных опытов такого же рода (Богданович, баллада Каменева „Громвал“ и некоторые др.). Независимо от этих опытов в пушкинскую эпоху снова делаются попытки в этом направлении: у молодого Лермонтова мы отмечаем целый ряд примеров вариации анакрузы, под влиянием английских трехдольных размеров и в связи с другими попытками раскрепощения стиха от принципа силлабизма ([77]). Ср., напр.— с композиционным упорядочением „вариации“ (первый стих имеет односложный приступ, второй—двусложный):

⏑ Зачем я не птица, не ворон степной,
⏑ ⏑ Пролетевший сейчас надо мной?
⏑ Зачем не могу в небесах я парить,
⏑ ⏑ И одну лишь свободу любить?..

Из более поздних стихотворений Лермонтова ср.: „Русалку“, с свободной в композиционном отношении вариацией:

⏑ Русалка плыла по реке голубой,
⏑ ⏑ Озаряема полной луной,
⏑ ⏑ И старалась она доплеснуть до луны
⏑ ⏑ Серебристую пену волны.
⏑ ⏑ И шумя и крутясь, колебала река
⏑ ⏑ Отраженные в ней облака;
⏑ И пела русалка, и звук ее слов
⏑ ⏑ Долетал до крутых берегов...

В дальнейшем развитии русской лирики мы встречаем вариацию анакрузы у тех поэтов романтического типа, которые вообще склонны экспериментировать над силлабизмом стиха, т. е. имеют тенденцию к более свободному тоническому строю. Напр., у Фета (с правильным чередованием):

В пене несется поток,
⏑ Ладью обгоняют буруны,—
Кормчии глядит на восток
⏑ И будит дрожащие струны .

Или, в другом стихотворении

⏑ ⏑ Только в мире и есть, что тенистыи
Дремлющих кленов шатер!
⏑ ⏑ Только в мире и есть, что лучистыи,
Детски-задумчивый взор!

В уединенном стихе:

⏑ Никто мне не скажет—„Куда ты
⏑ Поехал, куда загадал?“
⏑ ⏑ Шевелись же, весло, шевелися!
⏑ А берег во мраке пропал...

Но особенно часто в новейшее время этот прием встречается у Бальмонта, намечая перелом в сторону дольников, совершающийся одновременно с этим у его младших современников.

У Бальмонта вариация всегда с правильным чередованием. Ср.:

⏑ Я жить не хочу настоящим,
⏑ ⏑ Я люблю беспокойные сны,
Под солнечным блеском палящим
И под влажным мерцаньем луны...

Или:

⏑ Мои песнопенья—журчанье ключей,
⏑ ⏑ Что звучат все звончей и звончей.
В них женственно-страстные шопоты струй,
И девический в них поцелуй..

Или—с более сложным композиционным упорядочением вириации приступа:

⏑ ⏑ Если медленно падая
⏑ ⏑ Капли жгучей смолы,
⏑ Мучителей-демонов радуя,
⏑ ⏑ Оттеняют чудовищность мглы,
Мне всегда представляется,
Будто вновь я живу,
И сердце мое разрывается,
Но впервые — мне все наяву ..

Таким образом, вариация анакрузы встречается обычно там, где происходит борьба между строгим силлабизмом и свободной тонической стихией. Как нарушение силлабического принципа в начале стиха, как бы за пределами метра, она всегда менее ощутима, чем колебание в числе слогов внутри стиха между ударениями, и потому появляется, как первый признак раскрепощения стиха от слогового принципа, или, напротив, как последняя твердыня свободного тонизма при распространении строгого счета слогов. Так, в средневековой немецкой лирике миннезингеров, при распространении романского принципа счета слогов внутри стиха, начало стиха долгое время остается свободным, может быть произвольно хореическим или ямбическим (ср. § 29). То же в средневековой английской поэзии, вплоть до Чоусера, который еще допускает эту вольность (и даже, как мы видели, в новейшее время, напр., у Шекспира). С другой стороны, при возрождении чисто-тонической системы первые опыты введения балладных размеров (в Германии и Англии) начинают метрическую реформу с вариации анакрузы (ср. §§ 29 — 30), и то же самое мы видели у русских поэтов XIX века, экспериментирующих над освобождением стиха от силлабического принципа.

§ 24. Цезура. Цезурой называется сечение стиха на определенном слоге, метрически обязательное. Цезура есть сечение м е т р и ч е с к о е, т. е. перерыв в движении ритма, заранее заданный, как общий закон строения стиха, как элемент метрической схемы: цезура разбивает стих на два полустишия, т. е. метрический ряд высшего порядка — на менее обширные метрические группы (равные или неравные),

об'единенные и вместе с тем противопоставленные друг другу. Метрическое значение цезуры можно лучше всего иллюстрировать на примере античного гекзаметра: здесь метрическое сечение бывает чаще всего на третьей стопе, после долгого или первого краткого слога, реже на четвертой стопе после долгого. Благодаря такому положению цезуры, никогда не совпадающему с границей дактилической стопы, она влияет на общее движение метра, до цезуры — нисходящее (долгий — краткий — краткий и т. д.), а после цезуры обязательно восходящее (краткий — долгий — краткий — и т. д.). Такое двойное движение метра, нисходящее — в начале стиха, восходящее — после цезуры, существенно для м е т р и ч е с к о г о строя античного гекзаметра:

Дочь дорогая, проснись! | Ты своими очами увидишь
То, к чему сердце твое | столько лет уж так страстно
стремилось:
Знай, Одиссей возвратился! | Он здесь после долгих скитаний ..

При ином расположении цезуры, отклоняющемся от античной схемы, характер размера нарушается: Ср. Модест Гофман, „Гимны и оды" (стр. 39):

..В рощах великого бога | ветер прохладою веял...
...В высь устремляясь торжественно. | Молча, как будто
во храме...

Таким образом, цезура не есть случайная остановка в стихе, зависящая от синтаксической и декламационной паузы, от словораздела или границы между синтаксическими группами, и она далеко не всегда совпадает с естественными речевыми паузами такого рода. В языковом материале стиха присутствие цезуры может выражаться различными приемами. 1. Обязательным в цезуре является с л о в о р а з д е л. 2. В некоторых системах стихосложения присутствие цезуры определяет место обязательного предцезурного ударения. 3. Нередко цезура, как и конец стиха, совпадает с границей самостоятельной синтаксической группы, предложения и т. п. 4. В цезуре, как и в конце стиха, могут быть особые формы окончания и приступа (цезурная ана-

круза или клаузула с различными формами каталектики). 5. Наконец, в конце полустишия, как и в конце стиха, может находиться созвучная концовка (рифма), случайная или постоянная (т. н. внутренние, цезурные рифмы). В зависимости от этих приемов цезура может быть более сильная или более слабая, т. е. полустишия могут быть в бо́льшей или меньшей степени обособлены. Такому обособлению способствует также увеличение об'ема ритмического ряда.

Из этих разнообразных приемов членения словесного материала единственным обязательным во всех случаях является словораздел. Соответствует ли этому словоразделу внутри стиха какая-нибудь пауза при произношении? Вопрос этот решается для цезуры так же, как и для окончания стиха. Метрическое сечение, разбивающее стих на полустишия, образует *идеальную* паузу, т. е. перерыв в нашем восприятии стиховой формы, возникающий в результате группировки более обширного ритмического ряда на два самостоятельных и подчиненных высшему единству отрезка. В реальном звучании стиха эта пауза иногда обозначается *молчанием*, чаще *замедлением* в произношении конца полустишия, или особой *интонационной каденцией*, иногда может не обозначаться вовсе ничем: во всяком случае многое зависит от декламационного стиля, как и в конце стиха, и даже в бо́льшей степени, чем в окончании, так как цезурная пауза, во всяком случае, менее значительна.

Обязательное ударение перед цезурой характерно для т. н. силлабической системы, где роль цезуры, благодаря этому, особенно значительна. Напр., французский александрийский стих (двенадцатисложник) имеет обязательное ударение и цезуру после шестого слога. Ср. у Альфреда де-Мюссе:

... Lorsque le pélican, | lassé d'un long voyage,
Dans les brouillards du soir | retourne à ses roseaux,
Ses petits affamés | courent sur le rivage
En le voyant au loin | s'abattre sur les eaux...

Метрическая реформа, уничтожающая цезуру в силлабическом стихе, в сущности создает совершенно новый раз-

мер. Французские романтики (Виктор Гюго и его школа) не уничтожили цезуры, как это обычно говорится, но, сохранив словораздел на шестом слоге, сильно ослабили его значение перегруппировкой синтаксических элементов. Так создается „романтический триметр", в котором впечатление наличности цезуры совершенно ослаблено, потому что цезурное ударение подавлено двумя другими, обычно — после четвертого и восьмого слога. Ср. у В. Гюго:

...Marcher á jeun, | marcher ⁝ vaincu, | marcher malade...
...Vivre casqué, | suer ⁝ l'été, | geler l'hiver...
...Il vit un oeuil | tout grand ⁝ ouvert | dans les ténèbres...

Уже в новейшую эпоху французские символисты уничтожают словораздел после шестого слога ([77]).

...D'oublier ton pauvre a- ⁝ mour-propre et ton essence (Верлэн)
...Brouille l'espoir que vo- ⁝ tre voix me révéla (Верл.)
...Tu files á ton rou- ⁝ et le triste écheveau (А Ренье) и др.

В русском стихе в цезуре требуется словораздел, но ударение обязательно не во всех размерах. В шестистопном ямбе, имеющем цезуру после третьей стопы, вопрос этот был предметом ожесточенной полемики между Тредьяковским и Сумароковым. Тредьяковский, не допуская замены ямба пиррихием в третьей стопе, исходил из французского александрийского стиха, вообще — из старой силлабической традиции, и ссылался также на немцев. Сумароков отводит ссылку на немцев указанием на множество длинных слов, существующих в русском языке в противоположность немецкому, хотя и у немецких поэтов он находит примеры шестистопных ямбов с ослабленным цезурным ударением (ср.: Ist Varus wenigst*ens* | noch nicht gewisser Sieger... и друг.): „...И для того", пишет он, „я чаще первое полустишие не Ямбами оканчеваю, нежели немцы; однако, я думаю, что и другие наших Трагедий авторы того не убегут, да и убегать не для чего: а если бы в том кто и трудиться стал, кажется что б труд сей был бесполезен, что б чистые сыскивая к пресечению Ямбы, терять мысли..." ([78]).

История обнаружила правоту Сумарокова: русский шестистопный ямб имеет цезуру после третьей стопы, допускающую пропуск ударения на шестом слоге. Примеры из Пушкина указаны выше:

..И страждут о з и м и | от бешеной забавы,
И будит лай собак | уснувшие дубравы ..

Или:

Когда, под с о б о л е м | согрета и свежа,
Она вам руку жмет, | пылая и дрожа...

В большинстве стихов достаточно отчетливо бывает и синтаксическое членение в цезуре. Ср., однако, пример слабой цезуры у Фета, затушеванной синтаксическим членением:

Сияла ночь. | Луной : был полон сад. | Лежали
Лучи у наших ног | в гостиной без огней...

Шестистопный ямб без цезуры употребляется только в подражаниях античному ямбическому триметру. По примеру древних, допускающих в последнем (двенадцатом) слоге как долгий, так и краткий, в немецких и русских подражаниях укоренился пропуск ударения на двенадцатом слоге, благодаря чему ямбический триметр у русских и немецких поэтов сбивается на пятистопный ямб с дактилическими окончаниями. Ср. ямбический триметр у Гете („Фауст", II):

Bewundert viel und viel gescholten, H e l e n a,
Vom Strande komm'ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trunken von des Gewoges r e g s a m e n
Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefild uns her
Auf staubig-hohem Rucken, durch Poseidon's Gunst
Und Euros Kraft, in vaterländische Buchten trug...

Ср., в переводе Н. Холодковского:

Хвалой одних, хулой других п р о с л а в л е н а
Являюсь я, Елена, прямо с б е р е г а,
Где вышли мы на сушу, и теперь еще
Морской живою зыбью о п ь я н е н н а я...

В связи с жалобами на однообразие шестистопного ямба в конце XVIII и в начале XIX века предпринимались теоре-

тические попытки передвижения постоянной цезуры. Реформу в этом направлении предлагает защитник ямбов Д. Самсонов („Нечто о долгих и коротких слогах, о русских гекзаметрах и ямбах", В. Е. 1818, ч. С., стр. 270—7). Интересные достижения в перестановке цезуры встречаются, однако, уже у Сумарокова. Ср. „Песни" (CXLIV):

Прости, моя любезная, | мой свет, прости,
Мне сказано на завтрее | в поход итти,
Не ведомо мне то, | увижусь ли с тобои,
Ин ты, хотя в последнии раз, | побудь со мной...
Когда умру, умру я там | с ружьем в руках.
Разя и защищаяся, | не знав, что страх;
Услышишь ты, что я | не робок в поле был,
Дрался с такой горячностью, | с какои любил.

В русском пятистопном ямбе цезура не обязательна. Классическая традиция, опиравшаяся на французский десятисложный стих, требовала цезуры после четвертого слога (т. н. „цезура на второй стопе"). Однако, уже в XVIII веке встречаются отступления от этой традиции, а в начале XIX века Востоков (в „Опыте", стр. 35 — 37) выступает, как принципиальный защитник такой „перестановки пресечения", благодаря которой стих приобретает „большее разнообразие и движение". Новый тип пятистопного ямба опирается на авторитет английских и немецких образцов, а также итальянского десятисложника (т. н. „endecasyllabo"). Однако, еще Пушкин в первый период своей поэтической деятельности соблюдает правило обязательной цезуры. Так — в „Гавриилиаде", в „Борисе Годунове". Цезура, конечно, везде—слабая, т. к. не поддерживается отчетливым синтаксическим членением, и, согласно общему правилу, допускает пропуск ударения на четвертом слоге. Ср.:

Еще одно | последнее сказанье —
И летопись | окончена моя,
Исполнен долг, | завещанный от Бога
Мне грешному. | Недаром многих лет
Свидетелем | Господь меня поставил
И книжному | искусству вразумил...

Во второй период своего творчества, после 1830 года, Пушкин переходит к свободному, бесцезурному ямбу. Напр., в „маленьких драмах“—ср. „Скупой Рыцарь“:

Что не подвластно мне?.. Как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою...

В „Домике в Коломне“ Пушкин, как известно, отдает предпочтение цезурному ямбу, хотя сам употребляет безцезурный:

Признаться вам, ⁝ я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих ⁝ то в яме, то на кочке,
И хоть лежу ⁝ теперь на канапе,
Все, кажется мне, будто в тряском беге,
По мерзлой пашне мчусь я на телеге...

Несмотря на отсутствие в пятистопном ямбе такого типа постоянной метрической цезуры, стих почти всегда разбивается на два полустишия подвижной синтаксической паузой, которая, по аналогии с обязательным метрическим сечением, иногда тоже называется цезурой. В подобного рода синтаксической цезуре переменные элементы ритма — расположение словоразделов и синтаксическая группировка слов, как бы замещают отсутствующие признаки постоянного метрического членения, конечно—с гораздо меньшей отчетливостью. Сходные явления наблюдаются в бесцезурном пятистопном ямбе у английских и немецких поэтов. Ср. у Шекспира („Макбет“):

... Is this a dagger, ⁝ which I see before me,
The handle toward my hand? ⁝ Come, let me clutch thee!
I have thee not, ⁝ and yet I see thee still.
Art thou not, ⁝ fatal vision, ⁝ sensible
To feeling as to sight? ⁝ Or art thou but
A dagger of the mind, ⁝ a false creation,
Proceeding ⁝ from the heat-oppressed brain?...

Или у Гете („Ифигения"):

...Red'oder schweig ich, ⁝ immer kannst du wissen,
Was mir im Herzen ist ⁝ und immer bleibt.
Löst die Erinnerung ⁝ des gleichen Schicksals
Nicht ein verschlossnes Herz ⁝ zum Mitleid auf?
Wie mehr denn mein's! ⁝ In ihnen seh'ich mich! ..

В двудольных размерах с более обширным числом стоп, чем перечисленные, цезура обязательна. При этом такие размеры имеют тенденцию распадаться по полустишиям, обособляющимся в самостоятельные стихи. Ср. у Брюсова, „В склепе":

Ты в гробнице распростерта |
в миртовом венце. ||
Я целую лунный отблеск |
на твоем лице. ||
Сквозь решетчатые окна |
виден круг луны. ||
В ясном небе, как над нами, |
тайна тишины... ||

Интересный пример обширного ритмического ряда, сохраняющего прочное единство в пределах стиха, ср. у Брюсова „Конь Блед" (семистопный хорей без цезуры):

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили.
Был неисчерпаем яростный людской поток...

Среди трехдольных размеров цезуру имеют обыкновенно четырехстопные, а также более обширные ритмические ряды. Благодаря неподвижному ударению перед цезурой, такие размеры приобретают некоторую монотонность. Ср. у Пушкина (амфибрахий, в цезуре—женское окончание):

Гляжу, как безумный, | на черную шаль,
И хладную душу | терзает печаль.
Когда легковерен | и молод я был,
Младую гречанку | я страстно любил...

Или у Лермонтова (дактиль, в цезуре — дактилическое окончание):

Я, матерь божия, | ныне с молитвою
Пред твоим образом, | ярким сиянием,
Не о спасении, | не перед битвою,
Не с благодарностью | иль с покаянием...

Или у Некрасова (анапест—в цезуре мужское окончание):

Не гулял с кистенем | я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву | в непроглядную ночь.
Я свой век загубил | за девицу-красу,
За девицу-красу, | за дворянскую дочь...

Возможность и в двудольных размерах неподвижного ударения перед цезурой обнаружена Б. Томашевским („Русское стихосложение", 56) на примере шестистопного хорея (Полонский, „Кузнечик-музыкант"). При этом цезура—женская:

Не сверчка нахала. | что трещит у печек,
Я пою: герой мой— | молодой кузнечик...

Такого же рода женской „тонической" цезурой пользуется Некрасов в пятистопном хорее. Ср. „Катерина":

Вянет, пропадает | красота моя!
От лихого мужа | нет в дому житья.
Пьяный все колотит, | трезвый все ворчит.
Сам, что ни попало, | из дому тащит!...

Особенно сильной бывает цезура в тех случаях, когда, по сравнению с нормальной схемой данного размера, в цезуре появляется добавочный слог или недостает одного из слогов, указанных схемой (по терминологии В. Брюсова — „гиперметрия" и „липометрия" в цезуре). В зависимости от того, в какой части стиха наблюдается отклонение в числе слогов, в конце первого полустишия или в начале второго, мы говорим при этом о каталектическом (или гиперкаталектическом) окончании первого полустишия, или о вариации анакрузы второго полустишия. Эти явления каталектики в цезуре показывают, что полустишие,

как и стих, предоставляет самостоятельный ритмический ряд, допускающий в начале и в конце ряда особые внеметрические каденции,—добавления или усечения размера. В античном стихе каталектика об'ясняется заменой слога эквивалентной ему паузой. Таким каталектическим стихом, усеченным на два кратких слога в цезуре и окончании является античный пентаметр: каково бы ни было его происхождение ([79]), он воспринимается уже в латинскую пору, как шестистопный дактиль с цезурой после третьей стопы и с каталектикой в третьей и шестой, по схеме:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∧ ∧ || — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∧ ∧

В тоническом переложении сохраняется каталектика неударных слогов в цезуре и окончании, по схеме: ´ — — ´ — — ´ || ´ — — ´ — — ´. В т. н. „элегических двустишиях" гекзаметр об'единяется попарно с пентаметром, неусеченный стих—с усеченным. Ср. у Пушкина:

Урну с водой уронив, | об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, || праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, | изливаясь из урны разбитои;
Дева над вечной струей || вечно-печальна сидит.

Для стиха тонического мы отрицаем наличность паузы в каталектике; цезура в таких случаях является особенно отчетливой, благодаря перебою в счете слогов. Кроме того, метрическое членение по полустишиям очень часто поддерживается синтаксическим параллелизмом. При этом встречаются два типа каталектической цезуры. В первом каталектическими являются отдельные стихи, неупорядоченные в строфическом отношении. Ср. у Брюсова:

Яростные птицы ∧ | с огненными перьями
Пронеслись над белыми | райскими преддверьями.
Огненные отблески | вспыхнули на мраморе,
И умчались странницы, | улетели за море...

В других случаях (и таковых—большинство) каталектика в цезуре проведена систематически через все стихотворение, или возвращается в определенном композиционном порядке,

напр.—в каждом четном стихе. Так—у Бальмонта: (четные стихи имеют гиперкаталектическую цезуру):

Я мечтою ловил | уходящие тени,
Уходящие тени || погасавшего дня.
Я на башню всходил. | и дрожали ступени
И дрожали ступени || под ногой у меня...

Употребление каталектики в цезуре свидетельствует о тенденциях, направленных против силлабического принципа. В русской лирике первые опыты встречаются в конце XVIII века, у Карамзина. Ср. К Д*** (1788), где в дактилическом размере каталектика в цезуре проведена во всех нечетных стихах:

Многие Барды, | лиру настроив,
Смело играют, поют.
Звуки их лир, | гласы их песней
Мчатся по рощам, лугам...

Ср. также „Кладбище", 1792 („Страшно в могиле, | хладной и темной..."). Несколько позднее прием этот начинает употреблять Державин, как и Карамзин — в дактилических стихах, но без определенного композиционного принципа. Ср. в „Оде на взятие Варшавы" (1794):

Черная туча, | ⋀ мрачные крыла
С цепи сорвав, ⋀ | весь воздух покрыла;
Вихрь полуночный, | летит богатырь!
Тьма от чела, ⋀ | ⋀ с посвиста пыль!
Молньи от взоров | бегут впереди,
Дубы грядою | лежат позади...

Или, в стих. „Снигирь" (1800):

Что ты заводишь | ⋀ песню военну,
Флейте подобно, | ⋀ милый Снигирь?
С кем мы пойдем ⋀ | войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? | ⋀ Кто богатырь?...
...Нет теперь мужа | ⋀ в свете столь славна:
Полно петь песню | военну, Снигирь!

Если принять за основной размер нормальный четырехстопный дактиль с женской цезурой во второй стопе (стихи:

„Вихрь полуночный | летит богатырь...“ и т. п.), то возможны метрические вариации двух типов: каталектическое мужское окончание („С цепи сорвав/\ | весь воздух покрыла“) или вариация анакрузы второго полустишия, с пропусками начального неударного слога (Черная туча, | /\ мрачные крыла); возможно также соединение обеих форм усечения, с „пропуском“ двух слогов (Тьма от чела /\ | с посвиста пыль...). При этом в „Оде“ вариации более разнообразны; „Снигирь“, напротив, в большинстве стихов приближается к метрическому типу, намеченному у Карамзина.

В новейшее время каталектическая цезура получила широкое применение у Бальмонта. Стих, написанный двудольным или трехдольным размером, с четырьмя ударениями, распадается в таких случаях на два полустишия, с двумя ударениями в каждом, и нередко — с ритмико-синтаксическим параллелизмом соседних полустиший. Ср., напр., четырехстопный ямб с гиперкаталектикой в цезуре:

Хочу быть дерзким, | хочу быть смелым,
Из сочных гроздей | венки свивать.
Хочу упиться | роскошным телом.
Хочу одежды | с тебя сорвать...

То же—с сплошными женскими гиперкаталектическими окончаниями, как в цезуре, так в конце стиха:

Я вольный ветер, | я вечно вею,
Волную волны, | ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, | вздохнув, немею,
Лелею травы, | лелею нивы...

То же — в амфибрахии с сплошными дактилическими окончаниями (гиперкаталектика в цезуре и в конце стиха):

Неясная радуга. | Звезда отдаленная.
Долина и облако. | И грусть неизбежная.
Легéндă о счáстии, | борьбой возмущенная,
Лазурь непонятная, | немая, безбрежная...

Метрический параллелизм полустиший при каталектической цезуре и каталектическом женском окончании (шестистопный дактиль):

Вечно безмолвное Небо, | смутно прекрасное Море, —
Оба окутаны светом | мертвенно-бледной Луны.
Ветер в пространстве смутился, | смолк в неутешном просторе—
Небо и Ветер и Море | грустью одною больны..

Композиционно-упорядоченное чередование стихов с каталектической цезурой со стихами без таковой было показано у Бальмонта на примере стих.: „Я мечтою ловил...". Ср. еще—четырехстопный анапест с каталектической женской цезурой (и женским окончанием) в нечетных стихах и трехстопный анапест (с мужским окончанием) в четных:

Восходящее Солнце, | умирающий Месяц,
Каждый день я люблю вас и жду.
Но сильнее, чем Месяц, | и нежнее, чем Солнце,
Я люблю золотую звезду...

Такое членение четырехстопного стиха на две группы с двумя ударениями в каждой, с сильной (каталектической) цезурой и соответствующим движением ритма и интонации усвоил у Бальмонта и популяризировал Игорь Северянин. Ср., напр.:

Это было у моря, | где лазурная пена,
Где встречается редко | городской экипаж...
Королева играла | в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, | полюбил ее паж...

Примеры цезурной каталектики на Западе свидетельствуют о значении этого явления в процессе канонизации или разрушения силлабического принципа. Французский силлабический стих допускает в средние века гиперкаталектическое женское окончание в цезуре в десятисложном стихе (т. н. „эпическая цезура", — термин Фр. Дица). Ср. напр.:

Quant vient en mai | que l'on dit as lons jors
Que Franc de Franc*e* | repairent de roi cort,
Reynauz repair*e* | devant el premier front...

Начиная с эпохи Возрождения, эта вольность считается недопустимой. Но, напр., испанская поэзия, по исследованиям проф. Д. К. Петрова, сохранила ее и в классическую

пору (80). Широко пользуются этой вольностью и английские поэты в пятистопном ямбе, как одним из остатков более свободной чисто-тонической системы; мы находим эпическую цезуру в средние века у такого аккуратного в счете слогов поэта, как Чоусер (напр.: And in his har*pyng*, | whan that he hadde sunge), у Шекспира и его современников, у Мильтона и в XIX веке. Ср. у Шекспира в „Макбете": But how of Caw*dor*? | The thane of Cawdor lives... What thou art pro*mised*: | yet do I fear thy nature... и т. п. С другой стороны, возрождение баллады и балладного стиха, вместе с вариациями анакрузы в начале стиха, раскрепощает и цезуру введением каталектики.

Наиболее отчетливой становится цезура, когда полустишия об'единяются цезурной рифмой. Цезурная рифма может быть п о с т о я н н о й или с л у ч а й н о й. Случайная рифма не входит, как обязательный признак, в метрическую структуру стихотворения. Ср. в английских балладах и, соответственно, в переводе Жуковского („Замок Смальгольм").

До рассвета поднявщись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон.
И без отдыха гнал меж утесов и скал
Он коня, торопясь в Бротерстон .

Напротив, постоянная внутренняя рифма является существенным элементом метрической схемы. Ср. у Вл. Соловьева:

В былые годы любви невзгоды
Соединяли нас,
Но пламя страсти не в нашей власти,
И мой огонь угас.

Постоянная внутренняя рифма, создавая впечатление законченности полустишия, как вполне самостоятельного ритмического ряда, естественно возбуждает вопрос об условности границы стиха. Напр., мы могли бы расположить стих Вл. Соловьева по полустишиям:

В былые годы
Любви невзгоды
Соединяли нас .. и т. д.

Действительно, стих и полустишие, период и стих — понятия соотносительные. Стихом мы предпочтительно называем такую ритмическую единицу, которая в пределах строфы образует наиболее прочное единство; в этом смысле мы рассматриваем полустишие, как часть стиха, а период, как сочетание стихов. Во всех европейских языках существует наиболее прочная слоговая группа нормальных размеров, присутствующая не только в наиболее употребительных стихотворных и песенных метрах, но также и в прозаической речи, поскольку художественная проза распадается на равномерные, как бы „ритмические" отрезки: это—группа в (7) — 8 — 9 — (10) слогов, соответствующая в нашей силлабо-тонической системе четырехстопному ямбу (или хорею), трехстопному анапесту (или амфибрахию), а в размерах чисто-тонических—трехударному стиху. Возможно, что такое число слогов предопределяется условиями чисто-физиологическими, например, нормальным об'емом дыхания. Размеры, превышающие эти нормальные границы стиха, обладают меньшей прочностью, имеют тенденцию распадаться на полустишия, с обязательным метрическим сечением, т. е. цезурой. В русском десятисложном стихе (пятистопном ямбе) или в двенадцатисложном, с четырьмя ударениями (напр., четырехстопном амфибрахии) такая цезура, как мы видели,— факультативна, хотя внутри стиха, в большинстве случаев, намечается, по крайней мере, подвижное синтаксическое сечение; в шестистопном ямбе (или хорее) она уже обязательна: но здесь между цезурой и стихоразделом сохраняется принципиальная разница — в трактовке предшествующего ударения. Стихи, переступающие привычный максимум двенадцати слогов воспринимаются нами скорее, как метрический период, т. е. как сложное целое. Напротив, стихи более короткие (напр., в шесть или, особенно, — в четыре слога) имеют тенденцию к об'единению в более обширные группы, если этому не препятствует особое каталектическое окончание, рифма и т. п. Вопреки творческой воле автора, выраженной в графике, мы невольно группируем короткие стихи Бальмонта в более обширные ритмические группы, превращая краевые рифмы во внутренние. Например:

Утром рано, || из тумана,
Солнце выглянет для нас
И осветит, || и заметит
Всех, кто любит этот час...

Существенным, конечно, во всех этих случаях является относительная отчетливость цезуры. Сильная цезура, с ритмико-синтаксическим параллелизмом полустиший, каталектикой и цезурной рифмой способствует обособлению полустиший. Поэтому, при прочих благоприятных условиях, в длинных стихах с цезурой такого рода, мы невольно усматриваем два самостоятельных стиха. Напр., у Брюсова—двенадцатистопный хорей, распадается, несмотря на графическое об'единение, на три самостоятельных стиха:

Близ медлительного Нила, |
там, где озеро Мерида, |
в царстве пламенного Ра, ||
Ты давно меня любила, |
как Озириса Изида, |
друг, царица и сестра! ||
И клонила пирамида |
тень на наши вечера, |||

Решающим моментом во многих случаях является художественная воля автора, обозначающего графическими приемами обособления те формы композиционного об'единения ритмических рядов, которые присутствовали в его замысле и должны осуществляться в чтении. Когда эти внешние признаки отсутствуют, напр, во многих средневековых рукописях, вопрос остается открытым, нередко возбуждая многочисленные споры, которые обнаруживают некоторую условность самого деления ([81]). Таким образом, в тоническом стихе, за исключением немногих случаев (таких, как, напр., русский шестистопный ямб), не существует принципиальной, качественной разницы между цезурой и стихоразделом, а только различие количественное, при котором всегда возможны переходные случаи.

§ 25. Ритмические определители. Относительная сила ударений. Определив метрическую схему стихотво-

рения, мы можем поставить вопрос о ритме отдельного стиха. Индивидуальные ритмические вариации об'ясняются видоизменениями метрической схемы, обусловленными совокупностью ритмических определителей стиха. На первом месте среди ритмических определителей стоят те отклонения в наличном составе и расположении ударений, которые были отмечены выше, на примере русских силлаботонических размеров. Они сводятся, как известно, к пропуску метрических ударений, к отягчению метрически неударных слогов дополнительными ударениями, к перестановке ударений: как общий термин, можно сохранить слово „замена“ (по Брюсову — „ипостаса“), если заранее отчетливо усвоить условность этого термина. Кроме замены, однако, существует ряд других, не менее важных факторов ритмической модификации стиха. Сюда должны быть причислены: 1) относительная сила ударений; 2) расположение словоразделов; 3) ритмико-синтаксические фигуры. Об этих ритмических определителях необходимо сказать несколько слов.

Вопрос об относительной силе ударений был уже затронут по поводу общих принципов русской просодии. Основным недостатком учений о стихе, которые пользуются понятием „стопы“ в применении к ритму силлабо-тонического стиха является, как мы уже видели, искусственное сведение всех акцентных отношений к простейшей формуле: ударный ⏝ неударный (по аналогии античного: долгий ⏝ краткий), тогда как на самом деле в реальном ритме стиха ударность обозначает отношение и может поэтому иметь целый ряд совершенно различных ступеней. Применение фонетических методов к изучению ритма в стихе западно-европейских народов привело к необходимости различать сравнительно большое число ступеней в понятии ударности. Так, Франц Саран (Fr. Saran, Deutsche Verslehre, 49 сл.) отмечает девять различных ступеней ударности: из них три являются диференциациями обычного понятия „ударного слога“ (vollschwer, mittelschwer, halbschwer — сбозначается цифрами ⏝ 3, ⏝ 2, ⏝ 1), три употребляются для „неударных“ слогов (halbleicht, volleicht, überleicht: — 1, — 2, — 3),

две относятся к особым случаям логического ударения или эмфатического выделения ударных слогов (überschwer 2 и überschwer 1 — цифры + 5, + 4), наконец — слабые начальные слоги фразы или предложения обычно составляют среднюю (или нулевую) ступень ударения (indifferent — 0). Как основная ступень, рассматривается полное ударение (vollschwer), соответствующее силе ударного слога самостоятельного слова, взятого вне контекста предложения (in lexicalischer Isolierung). Две более низкие ступени ударности (mittelschwer, halbschwer) принадлежат самостоятельным словам, подчиненным в составе предложения более существенному высказыванию. Три ступени неударности определяются различной степенью смысловой и акцентной самостоятельности неударных слогов (сильнее — проклитики и энклитики, сохранившие ударение „тяжелые" суффиксы, слабее — в различной степени редуцированные неударные слоги). Например:

0 3 -3 -1 2 -3 -2 3 4 -2 2 -3 1
Von alledem konnte in Rom nicht die Rede sein

В свою очередь Морис Граммон, исследуя ритм французского стиха („Petit traité de versification française", 98 сл.), пользуется пятью различными ступенями ударности (цифры: 5—1), при чем между этими ступенями считает возможным расположить еще промежуточные ($1^1/_2$, $2^1/_2$ и т. д.). Ср.:

2 1 3 1 1 2 $2^1/_2$ 4 1 2 1 4
Deux hards | couvraient || fort bien | toutes mes terres,

$1^1/_2$ 1 1 2 $1^1/_2$ 5 1 1 1 $2^1/_2$ 2 4
Mais tout le grand ciel bleu || n'emplirait pas | mon coeur...

Раньше других (1875) А. Эллис (A. Ellis „Remarks", 442 сл.) делает опыт фонетического анализа английского стиха при котором различает 9 ступеней ударности и столько же — длительности и высоты. При этом три основных ступени ударности он считает абсолютно необходимыми для всякого метрического анализа — сильное ударение (strong — цифра 8), среднее (mean — 5) и слабое (weak — 2), диференцируя сам в пределах каждой ступени три более тонких подразделения

(напр.: superstrong—9, strong—8, substrong—7, supermean—6 и т. д.). Ср.;

2 2 6 8 8 2 2 6 6 8
In the black sky glimmers the pale cold moon,
5 5 2 5 2 2 8 7 2 2 6
Sad ghost of night, and the stars twinkle around...

Конечно, далеко не все оттенки, улавливаемые при таком субтильном фонетическом анализе, имеют реальное значение при восприятии ритма стиха. Однако, изучая общие принципы русской просодии, мы натолкнулись на необходимость различать по крайней мере две степени ударности — ударение сильное и слабое („полуударение"): различие, которым иногда существенно затрагивается ритмическое движение стиха. Ср.:

2 1 2 2 2
Журча е щ е бежит | за мельницу ручей...
2 1 2 2 2
Но пруд у ж е застыл | сосед мой поспешает...
2 1 2 2 2
Люблю е е снега: | в присутствии луны...

Ср. также систематическое ослабление нечетных ударений в четырехстопном хорее у Фета:

1 2 1 2
Эти горы, эти долы,
1 2 1 2
Эти мощки, эти пчелы,
1 2 2
Этот зык и свист...

С другой стороны, следовало бы различать, по крайней мере две степени неударности: рядом с полным ослаблением неударного слога — то частичное атонирование односложных двойственных слов, при котором они сохраняют качественное своеобразие гласного и некоторый минимум силы, соответствующий их смысловой самостоятельности: при этом мы отметили среди атонированных слов более тяжелые и более легкие формы. Думается, что обилие таких одно

сложных слов, хотя бы атонированных, на неударных местах, способствует некоторому отяжелению стиха:

...*Но* обмануть *он* не хотел
Доверчивость души невинной.
Теперь *мы* в сад перелетим,
Где встретилась Татьяна с ним...

К числу неударных слогов, несколько выделяющихся над низшим уровнем, относятся также усиления неударных и энклитиков в двудольных размерах, отмеченные „теорией интенс" (Шенгели) для слов с „анапестическим" началом и „дактилическим" окончанием. Ср.: Когда не в шутку *за*немог... И лучше выдумать не мог... Такой прекрасной *и* безгрешной... и т. п.

Впрочем, в русском языке диференциация различных ступеней ударности и неударности существенной роли не играет, поскольку в пределах слова она не семасиологизована, т. е. не связана со смысловыми различиями, и употребляется только в синтаксическом целом, вместе с другими приемами выделения (расположением слов, интонацией). Иначе—в германских языках, в особенности в немецком. Здесь сложное слово имеет два ударения, различных по силе и определяющих смысловое взаимоотношение между частями слова (ср.: Váterland, Nébelklèid, Táugenìchts, wáhlverwàndt, а также смысловое различие между „úbersètzen"—„переправить через реку" или „ùbersétzen"—„переводить из книги"); точно также сохранившие смысловую самостоятельность „тяжелые" суффиксы и глагольные префексы имеют отчетливое побочное ударение (ср.: Váterschàft, Tráurigkèit, Fínsternìs, áufgegàngen, ùnentrínnbàr и др.). Таким образом, фонетические свойства языкового материала подсказывают возможность ритмической диференциации, не свойственной, напр., русскому произношению. Немецкие ямбы, которые кажутся нам однообразными, благодаря метрически правильному чередованию ударений без „отступлений", в немецком произношении приобретают ритмическую выразительность, основанную на различной силе ударений. Так, в монологе Гретхен, в однообразной метрической форме двухудар-

ного стиха, осуществляется сложная игра ударений, при чем наиболее сильное ударение переносится попеременно, то на начало стиха, то на окончание его, как бы в соответствии с движением ритмического напряжения. Ср.:

Nach ihm nur schau ich	(4—2)
Zum Fenster hinaus,	(2—3)
Nach ihm nur geh ich	(4—2)
Aus dem Haus.	(1—3)
Sein hoher Gang,	(2—3)
Seine edle Gestalt,	(2—3)
Seines Mundes Lacheln,	(3—3)
Seiner Augen Gewalt,	(3—3)
Und seiner Rede	(2—3)
Zauberfluss,	(4—2)
Sein Händedruck	(3—2)
Und, ach! sein Kuss!..	(3—4)

Впрочем, для вопроса о большей или меньшей дифференциации относительной силы ударений существенное значение имеет ритмический стиль стихотворения, тесно связанный с его смыслом и художественным стилем вообще. В медитативной элегии, в лирическом стихотворении напевного стиля динамические различия нередко подвергаются выравниванию, ударения держатся на одном уровне и не выходят резкими скачками за пределы известного максимума. Это отметил уже Эд. Сиверс ([82]) на примере лирически-медитативного отрывка из первого монолога „Фауста“ Гете („O sähst du, voller Mondesschein“...). Ср. „Мелодию“ Фета

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,
Травы степные унизаны влагой вечерней...

Всякое логическое выделение отдельных слов (напр.: т р а в ы степные унизаны в л а г о й вечерней... или: травы с т е п н ы е унизаны влагой в е ч е р н е й) будет одинаково неправомерно, и ни одно из этих выделений не подсказывается самим отрывком предпочтительно перед другим. Иначе—в стихе разговорном (или риторическом) с резко выделяющимися смысловыми ударениями и логическими интонациями. Напр.:

Минуты - две они - молчали	(2—3, 1—3)
Но - к - ней - Онегин - - подошел	(1—2—3)
И - молвил: „Вы - ко - мне - писали,	(3, 1—1—3)
Не - отпирайтесь: я - прочел	(3, 1—3)
Души - доверчивой признанья,	(2—3, 3)
Любви - невинной излиянья.	(2—3, 3)
Мне - ваша - искренность мила...	([1/2]—1—2—3) и т. п.

Если чередование ударений по силе упорядочено метрическим законом так, что одно ударение является главным, более сильным, другое—подчиненным, более слабым, говорят о „диподическом" характере данного метра ([84]). Диподическое членение нередко встречается в музыке в т. н. „сложных тактах", напр., такт $\frac{4}{4}$ с ударением более сильным на I и более слабым на III четверти, или такт $\frac{6}{8}$ с ударением более сильным на I и более слабым на IV месте. Оно играет до сих пор большую роль в народной песне, не утратившей связи с музыкальным исполнением; ак. Ф. А. Корш усматривает диподическое членение и в русской народной поэзии, напр. в былине ([85]). Из музыки диподия проникла в античную метрику, где ямбы, напр., всегда имеют диподическое строение (⏑ ˗ ⏑ — ...); отсюда—термин: ямбический „диметр" или „триметр", для четырехстопного и шестистопного ямба, т. е. ямб „двухмерный" или „трехмерный" (по две стопы в „мере" или „диподии"). Сложнее вопрос о диподическом характере современных тонических размеров, утративших с музыкой всякую связь. Некоторые русские теоретики (напр. А. Белый, Вяч. Иванов) рассматривают русский четырехстопный ямб и хорей, как диподии, потому что в них часто пропускается третье ударение и затем чаще остальных (в особенности—в хорее)—первое, благодаря чему опорными стопами для сильного ударения являются, по преимуществу, вторая и четвертая стопа ([86]). Этими соображениями оправдывается рассмотрение первой ⏑ — второй, третьей и четвертой ⏑ — стопы ямба и хорея, как сложных стоп „диямбической" или „дихореической", которые, при пропуске ударения, заменяются пэоном, при перестановке ударения со второго слога на первый—хориямбом

и т. д. В терминологическом отношении, как уже было указано, такое введение четырехсложных стоп приводит только к ненужным осложнениям номенклатуры ([87]). С теоретической точки зрения против этого учения следует возразить, что чередование сильного и слабого ударения в диподии есть особенность метра стиха, тогда как пропуск ударения в ямбе и хорее, даже если он повторяется преимущественно на нечетных стопах, характеризует только ритм отдельных стихов (...„И на порфирные ступени | Екатерининских дворцов"...), так что термин „диподия" в таком применении к явлениям ритма приобретает совершенно необычный смысл. Однако, в тоническом стихе возможны настоящие диподии—правда, при особых условиях. Так, обычный стих с четырьмя ударениями, разделенный сильной цезурой (напр., при „каталектике") на два полустишия, группируется по диподиям, так как ударение, предшествующее цезуре, будет сильнее, чем ударение начальное. Ср., например:

Хочу быть дерзким, | хочу быть смелым (1,2 | 1,2)
Из сочных гроздий | венки свивать... (1,2 | 1,2)

Впрочем, в таких примерах понятие „диподия" всецело покрывается более обычным термином „полустишия" ([88]).

§ 26. Словоразделы. Стопа есть отвлеченная единица метрической повторности, часть схемы, а не реально-звучащего стиха. Реальный стих состоит из *слов*, а не из *стоп*, как справедливо подчеркивает В. Чудовский (см. выше, § 11); при этом для ритма стиха не безразлично, как распределяются в нем границы между словами (т. н. „словоразделы"). Уже Клопшток противопоставляет „словесные стопы" („Wortfüsse") стопам „метрическим" („Versfüsse"): в слове, как смысловой единице, об'единенной ударением, в противоположность отвлеченной, схематической стопе, он ищет теоретическое основание для своих опытов в области чисто-тонического и свободного стиха ([89]). Вслед за ним и Радищев в своих статьях о гекзаметре предлагает изу-

чать стих, „читая стопами слов по Клопштокову наставлению“ („Апология Тилемахиды)“. С тех пор вопрос о стопе и слове и их взаимоотношении в стихе продолжает оставаться очередным вопросом ритмики. В новейшее время в России ему посвятили особенное внимание В. Чудовский, Б. Томашевский и Г. Шенгели.

С фонетической точки зрения слово не всегда является единицей деления звукового материала. Границы „речевых тактов“ или „акцентных групп“ могут не совпадать с границами слов. Так, в германских языках, повидимому, существует тенденция начинать речевои такт с ударения, т. е. с усиления экспираторного тока. Ср. примеры, приводимые Сиверсом: Wo - sind - die - Ge- | fangenen? Или: Er - hat das | Buch... ([90]). Для русского материала вопрос этот недостаточно обследован. Во всяком случае слово является здесь, до некоторой степени, самостоятельной фонетической единицей, поскольку предударные слоги подчиняются в отношении редукции иным законам, чем послеударные. Как бы то ни было, в сознании говорящего на данном языке, слова, как единицы смысловые, обособлены друг от друга достаточно отчетливо, и в этом смысле распределение словоразделов становится фактором ритмического членения, несмотря на отсутствие между словами временного перерыва (паузы).

Обычно границы слов не совпадают с границами стоп. Старинные теоретики русского стиха видели в этом одно из условий ритмического благозвучия („каданса“); напр., Самсонов пишет: „Стихи бывают гораздо плавнее и потому приятнее, когда слова не оканчиваются в них со стопами“ (стр. 229). При нарушении этого правила стих становится ритмически однообразным и как бы распадается по стопам („рубленный размер“). Ср. у Бальмонта „Челн томленья“, где этот прием вызван желанием отчетливо подчеркнуть аллитерацию начальных гласных:

Вечер. | Взморье. | Вздохи | ветра ||
Величавый | возглас | волн. ||
Буря | близко | . В берег | бьется ||
Чуждый | чарам | черный | челн ||...

Не исключается, конечно, возможность использования подобных совпадений, как ритмического приема, имеющего своеобразную выразительность. Напр., у Никитина:

Кипит | вода, | ревет | ручьем, ||
На мельнице | и стук, | и гром, ||
Колеса - то | в воде | шумят, ||
А брызги | вверх | огнем | летят ||
От пены - то | бугор | стоит, ||
Что мост | живои, | весь пол | дрожит || и т д.

В языках с неподвижным ударением на последнем слоге, как французский, или на предпоследнем, как польский (до некоторой степени и итальянский—поскольку здесь преобладают слова с женским окончанием), распределение словесного материала по стопам грозит установлением полного однообразия внутреннего членения стиха. Ср., напр., опыты бельгийского поэта Van Hasselt ([91]):

Allons, | mes oiseaux | si legers, | si fidèles,
Au bord | de vos nids | déployez | vos deux ailes;
Oiseaux | du printemps | par la brise | emportés,
Chantez!

Вероятно, бессознательным стремлением избежать ритмического однообразия такого стиха об'ясняется установившаяся в романских языках (и в польском) более свободная „силлабическая“ система стихосложения, при которой расположение ударений внутри стиха не подчиняется единообразному метрическому закону.

Поскольку словоразделы не совпадают с границами стоп, между расположением ударений и словоразделов возможны разнообразные ритмические комбинации. Так, ямб может получить хореический каданс, если словоразделы стоят после неударных слогов; напр.: Мой дядя | самых | честных | правил... Или в анапесте появляется каданс дактилический; ср. у Некрасова: И насмешливый | внутренний | голос... Захватило вас | трудное | время... и т. п. Обыкновенно расположение словоразделов из стиха в стих меняется, при чем число ритмических комбинаций может быть очень велико, благодаря обычному (в двудольных размерах) пропуску

ударений в разных местах стиха. Так, в следующем отрывке из „Евгения Онегина", каждый стих представляет своеобразную конфигурацию ударений и словоразделов; между тем рассматриваемые только в акцентном отношении стихи эти могли бы казаться ритмически-однообразными, так как в семи стихах из восьми встречаются простейшие ритмические вариации четырехстопного ямба—ударения на всех четных слогах, или на II, IV, VIII слоге. Ср.:

У ночи | много | звезд | прелестных,
Красавиц | много, на Москве;
Но ярче | всех | подруг | небесных
Луна | в воздушной | синеве.
Но та, | которую | не смею
Тревожить | лирою | моею,
Как величавая | луна
Средь жен | и дев | блестит | одна...

Общее число комбинаций словоразделов и ударений в четырехстопном ямбе составляет около 40 употребительных форм (ср Г. Шенгели, 139 сл.). Индивидуальная манера поэта в выборе между этими возможностями устанавливается статистическими подсчетами. В работах Б. В. Томашевского о ритме четырехстопного и пятистопного ямба Пушкина дано исчерпывающее монографическое обследование этого вопроса, и указан метод статистического изучения индивидуальной ритмической манеры в сочетании ударений и словоразделов. Для записи удобнее всего пользоваться системой нотации, предложенной В. Чудовским и Б. Томашевским: число слогов каждого слова в стихе обозначается цифрой, очередной номер ударного слога—показателем степени при соответствующей цифре. Так, в приведенном отрывке имеем: ст. I, $3^2+2^1+1^1+3^2$; ст. II: $3^2+2^1+3^3$; ст. III: $3^2+1^1+2^2+3^2$; ст. IV: $2^2+3^2+3^3$ и т. д. ([92]).

§ 27. Ритмико-синтаксические фигуры. Enjambement. Под „ритмико-синтаксическими фигурами" мы будем понимать различные формы взаимоотношения ритмических

и синтаксических элементов в стихе, употребляя в расширенном значении этот термин, введенный О. М. Бриком для явлений ритмико-синтаксического параллелизма ([93]). Сюда относится, между прочим, вопрос о „переносе“ (фр.: enjambement), вопрос, который в традиционную метрику был введен в виду его большого практического значения, но сохранил в ней несколько обособленное и случайное положение. Для нас „перенос“ является отнюдь не единственным, а только—наиболее показательным примером того значения, которое могут иметь синтаксические факторы для ритмической характеристики стиха.

Композиционное упорядочение словесного материала в стихотворении, как было показано в начале (ср. § 1), касается не только распределения слогов и ударений в стихе, но распространяется также на гармоническое членение синтаксических групп. В первоначальной песенной лирике до сих пор в наиболее отчетливой форме сохранилось такое расположение ритмических и синтаксических элементов, при котором более обширному ритмическому периоду соответствует более обширная синтаксическая группа (напр. — предложение), менее обширному ритмическому ряду—соответственно менее обширная синтаксическая группа .(напр.— синтаксически самостоятельная часть предложения—фраза). Ср. в русской народной песне:

Не сходить ли мне младеньке | до зелена сада ||
В гости надобно позвать бы дорогого друга ||
Посулился ко мне милый | сизым голубочком ||
Прилетал сиз голубочек | сел на теремочек... || и т. д.

Или во французской песне:

Quant on veut queillir les roses |
Il faut attendre le printemps ||
Quant on veut aimer les filles |
Il faut qu'elles aient seize ans ||

Современная лирическая поэзия в значительной степени сохранила гармоническое членение песенной лирики: стих период, строфа заключают обыкновенно самостоятльные,

синтаксические группы, находящиеся в соответственных степенях взаимного подчинения. Ср. приведенное в начале стих. Бальмонта (§ 1) или у Пушкина:

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой, ||
В час незабвенный, в час печальной |
Я долго плакал пред тобой || | .

Там, где стих разбивается цезурой на два полустишия, метрическое членение по полустишиям нормальным образом также совпадает с синтаксическим. Наприм., у Пушкина:

Редеет облаков | летучая гряда .
Звезда печальная, | вечерняя звезда
Твой лик осеребрил | увядшие равнины,
И дремлющий залив, | и черных скал вершины. .

В некоторых случаях ритмическому членению стиха соответствует синтаксический параллелизм полустиший, т. е. одинаковая последовательность сходных синтаксических элементов (напр., подлежащее + сказуемое | подлежащее + + сказуемое). Часто такой ритмико-синтаксический параллелизм сопровождается анафорой, т. е. повторением одинакового слова в начале соответствующих ритмико-синтаксических групп. Особенно многочисленные примеры встречаются при диподическом членении, т. е. при сильной (каталектической) цезуре Ср. у Бальмонта:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...
Я буду счастлив, я буду молод...
Ласкаю травы, лелею нивы...
Восходящее солнце, умирающий месяц .. и др.

Такой двучленный параллелизм может встречаться и в бесцезурных размерах, напр., в четырехстопном ямбе или хорее. Ср. у Пушкина:

В час незабвенный, в час печальный,..
Твоя краса, твои страданья...
Дар напрасный, дар случайный...
Мчатся тучи, вьются тучи...

Рядом с прямым параллелизмом встречается обращенный (т. н. хиазм). Напр.:

В косматой шапке, в бурке черной...
Сердце пусто, празден ум..

В пятистопном ямбе, в соответствии с наиболее распространенным типом распределения ударений (на II, VI и X слоге), нередко встречается параллелизм трехчленный. Ср. у Блока: О доблестях, | о подвигах, | о славе..· В „Борисе Годунове": Изменчива, | мятежна, | суеверна... И путает, | и вьется, | и ползет... Ты милостью, | раденьем | и щедротой... Ср. также тип IV, VI, X: Что ни король, | ни папа, | ни вельможа... За их грехи, | за славу, | за добро.... и мн. др. ([94]).

Ритмическое значение синтаксического параллелизма заключается прежде всего в равенстве акцентных отношений, т. е. в одинаковой последовательности и силе ударений, к чему присоединяется также одинаковое интонационное (мелодическое) движение, а в некоторых случаях—одинаковое число слогов и одинаковое расположение словоразделов. В коротком бесцезурном стихе это явление создает подобие метрического сечения: факультативную „синтаксическую цезуру". При этом параллелизм ритмического движения сопровождается параллелизмом в расположении смысловых элементов стиха, т. е. ритмическое упорядочение распространяется от фонетических фактов на семантические. В этом смысле справедливо наблюдение В. А. Чудовского: два изометрические стиха—„Альфонс садится на коня" и „Богат и славен Кочубей"—тождественные по расположению ударений и словоразделов ($2^2 + 3^2 + 3^3$), в ритмическом отношении представляют существенные различия, благодаря разной последовательности синтаксических элементов (положение подлежащего по отношению к сказуемому). Впрочем, вопрос этот в русской метрике еще недостаточно изучен ([95]).

Когда метрическое членение не совпадает с синтаксическим, появляется т. н. „перенос" („enjambement"). Ср. в современной лирике, у Анны Ахматовой:

Чем хуже этот век предшествующих? | С а з в е
Тем, что з чаду веселии и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве
И исцелить ее не мог.

Или—в другом стихотворении того же поэта:

Настоящую нежность не спутаешь
Н и с ч е м | , и она тиха...

Наиболее характерным признаком переноса является присутствие внутри стиха с и н т а к с и ч е с к о й п а у з ы, более значительной, чем в начале или в конце того же стиха. В зависимости от расположения этой паузы различаются два типа переноса: в одном случае синтаксическая пауза внутри стиха заканчивает фразу, переходящую из предшествующего стиха (пример II—франц. термин: rejet), в другом случае она начинает фразу, переходящую в следующий стих (пример I—фр.: contre-rejet). Часто, однако, оба явления присутствуют при переносе одновременно. Ср. в „Евгении Онегине“:

... Ребят дворовая семья
С б е ж а л а с ь ш у м н о. | Н е б е з д р а к и
Мальчишки разогнали псов...

Несовпадение членения метрического и синтаксического возможно и в цезуре. В таких случаях принято говорить о ц е з у р н о м enjambement. Напр. в шестистопном ямбе, у Пушкина:

.. Играет на лице : еще багровый цвет;
Она жива еще : сегодня, | з а в т р а — нет...

Или:

..Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего : ф и г л я р а: | если он
Глубоко выразит сердечный тяжкий стон...

Неоднократно ставился вопрос, какие именно синтаксические элементы настолько тесно об'единены между собой, что разделение их создает enjambement: различные авторы указывали в этом смысле на связь подлежащего со ска-

зуемым-глаголом, сказуемого с прямым дополнением, определения с определяемым и т. д. ([96]). Однако, в такой форме вопрос этот поставлен вообще неправильно: можно привести достаточно примеров разрыва тесной синтаксической связи, при котором enjambement не наблюдается. Ср. у Пушкина—подлежащее отделено от сказуемого:

Пред ним пустынные р а в н и н ы
Л е ж а т зеленой пеленой..

Или сказуемое—от прямого дополнения:

...Благоговея, все ч и т а л и
П р и м е т ы гнева и печали..

Или—определяемое от определителя:

...Воображаясь г е р о и н е й
Своих возлюбленных т в о р ц о в...

Во всех этих случаях перенос наблюдается только, если внутри стиха появляется более значительная синтаксическая пауза, вызывающая более тесное примыкание синтаксически-связанных частей предложения. Напр.:

...Пред ним—пустыня; | и р а в н и н ы
Л е ж а т зеленой полосой.

Или:

Пред ним пустынные р а в н и н ы
Л е ж а т, | и т е м н о й п о л о с о й
Р а с к и н у л с я... и т. д.

Таким образом наличность переноса определяется не столько абсолютной значительностью той или иной синтаксической паузы, сколько о т н о ш е н и е м между синтаксическим перерывом внутри ритмического ряда и на его границе. В связи с этим существенное значение имеет расстановка слов: напр. инверсия, способствующая синтаксическому обособлению, создает более заметные границы между об'единенными элементами синтаксической группы. Ср. у Пушкина:

Но в сердце хана чувств иных |
Таится пламень безотрадный...

Это значение инверсии в вопросе о переносе было известно уже русским теоретикам XVIII века. Например, Тредьяковский, не допускающий разделения в цезуре синтаксически связанных частей предложения, допускает его при перестановке слов. „Недостаточным" он считает пресечение, разделяющее подлежащее от сказуемого: „Стихотворчеством нашли | многи славу в людях"... Но тот же стих кажется ему „изрядным" при инверсии: „Стихотворчеством нашли | в людях славу многи". Или „недостаточным" будет пресечение, стоящее между сказуемым - глаголом и прямым дополнением: „Ныне я уж не люблю | стихотворства стара"... Иначе, однако, при инверсии: „Старая уж не люблю | ныне стихотворства". То же для определения - прилагательного и определяемого - существительного; ср. „недостаточный" перенос: „Пресечением худой | стих быть может худший"; при инверсии: „Пресечением худой | быть стих может худший..." Те же наблюдения были сделаны в свое время французскими теоретиками. Примеры приводит Ad. Tobler („Vom französischen Versbau", 120—121). Так, у Расина, с инверсией: „De leurs champs dans leur mains | portant les nouveaux fruits..." Недопустимо было бы: „Portant les nouveaux fruits | de leurs champs dans leurs mains..." Ср. другие случаи инверсии и обособления у Расина: „Toujours de ma fureur | interrompre le cours"... „Je fuis de leur respect | l'inutile longueur" и др.

Предметом существенных разногласий является вопрос о произношении стихов при переносе. Столкновение между членением синтаксическим и метрическим может быть разрешено в пользу того или другого: в то время, как одни теоретики декламации рекомендуют деление по смыслу (логические паузы), другие требуют прежде всего соблюдения метрического членения. Вопрос этот в особенности обостряется в драматическом белом стихе, который, по преимуществу, широко пользуется переносом. Ср. в „Моцарте и Сальери":

.. Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыки, были
Постылы мне; || упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. || Труден первый шаг
И скучен первый путь. || Преодолел
Я ранние невзгоды; || ремесло
Поставил я подножием искусству. ||
Я сделался ремесленник: || перстам
Придал поспешную, сухую беглость,
И верность уху. || Звуки умертвив,
Музыку я раз'ял, как труп. || Поверил
Я алгеброй гармонию. || Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты. ||

Традиционная для конца XIX века реалистическая театральная декламация делит стихи „по смыслу", стараясь придать им „естественную", т. е. прозаически-разговорную интонацию. Крайний пример этой манеры представляет исполнение меленьких драм Пушкина в Московском Художественном Театре. Если отбросить прозаическую, разговорную интонацию, явно не подходящую к стихотворной речи, остается возможность интерпретировать белые стихи с большим числом переносов, как своего рода „вольные ямбы", различные по числу стоп. Напр.: „...Науки, чуждые музыки, были постылы мне. | —Упрямо и надменно от них отрекся я и предался одной музыке. | —Труден первый шаг, и скучен первый путь. | —Преодолел я ранние невзгоды. | — Ремесло поставил я подножием искусству. | —Я сделался ремесленник. | —Перстам придал поспешную, сухую беглость..." и т. д. Так, в большинстве случаев современные теоретики немецкого и английского стиха интерпретируют белые стихи Шиллера, Шекспира и Мильтона, рассматривая десятисложную строчку, как графическую условность ([97]).

Этому противоречит музыкальная (вернее—метрическая) манера чтения, широко распространившаяся в новейшее время и исходящая от поэтов. Стих, по мнению сторонников этого направления, вполне реальное единство, границы которого определяются не только постоянным числом слогов и метрических ударений, но особыми явлениями в окон-

чании (гиперкаталектическая клаузула при женском окончании в ямбе). Всякое несовпадение синтаксического членения с метрическим есть художественно расчитанный диссонанс, который получает разрешение там, где после ряда несовпадений синтаксическая пауза, наконец, совпадает с границей ритмического ряда. Напр.:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше: || Для меня
Так это ясно, как простая гамма. ||

Поэтому и в чтении граница ритмического ряда должна быть отмечена соответствующей паузой, т. е. в некоторых случаях молчанием или только замедлением на последнем ударении или особой интонационной клаузулой. По мнению Мориса Граммона, специально рассматривающего этот вопрос („Le vers français", стр. 35 сл.), синтаксическая незаконченность в переносе вызывает вместо обычной в конце предложения заключительной „каденции понижения" соответствующее повышение голоса. Это повышение служит одновременно приемом смыслового выделения слова, поставленного в enjambement. Граммон приводит целый ряд примеров такого пользования „переносом", как экспрессивным средством, у французских романтиков. Например (В. Гюго):

Tout á coup la nuit vint et la lune apparut
Sanglante...

Или:

...comme un cédre au milieu des palmiers
Régne, et comme Pathmos : *brille* entre les Sporades..

Аналогичные примеры выделения приводит Б. В. Томашевский для русского стиха, сравнивая их с „приемом графического курсива" (стр. 80). Напр. в „Моцарте и Сальери":

.. А ныне сам скажу—я ныне
Завистник. Я завидую: *глубоко*,
Мучительно завидую.—О, небо..

Также в рифмованном стихе:

..И все принять свои старались меры,
Чтоб сразу быть замеченными. *Вдруг*
В себя втянули животы курьеры..

Во многих случаях перенос способствует синтаксическому обособлению слова, которое в прозаической речи привычно об'единяется с последующим в более или менее прочную фразовую группу. Так, в примере из Ахматовой: „Чем хуже этот год предшествующих? *Разве-тем*, что в чаду веселий и тревог.." Обособленное переносом, слово разве приобретает необычную значительность. Так же у Пушкина, в „Домике в Коломне":

..В ней вкус был образованный Она |
Читала сочиненья Эмина.

В прозе мы были бы вынуждены прочесть: „В ней вкус был образованный. *Она - читала* сочиненья Эмина". Здесь метрическое обособление соответствует синтаксическому перерыву, обозначаемому „многоточием" или „тирэ". Такое же обособление вполне возможно и в белых стихах. Ср. в „Моцарте и Сальери":

..Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей...

Во всех подобных случаях несоблюдение границ метрического ряда и интонационной паузы в конце стиха равносильно разрушению не только метрического замысла поэта, но также художественного смысла его стихов ([98]).

Впрочем, следует отметить, что число „переносов", оправданных смысловой выразительностью, вопреки теории М. Граммона, представляет лишь меньшинство всех случаев „enjambement", в особенности—у поэтов, обычно применяющих этот прием. Художественное значение переноса—в самом факте несовпадения метрического и синтаксического членения, который воспринимается, как индивидуальное нарушение однообразной „нормальной" синтаксической компо-

зиции. На фоне традиционных совпадений метрических и синтаксических групп такое отступление всегда является актом поэтической свободы, проявлением стремления к более индивидуальным, композиционно-несвязанным формам, т. е. романтической реакцией против метрического канона. С другой стороны, оно может служить выражением художественного натурализма, отталкивающегося от метрически четких композиционных форм и подчеркнутой строфичности песенной лирики: так, в особенности—в драматическом белом стихе и в повествовательных жанрах. Вообще, перенос есть явление „говорного" стиха и развивается в эпоху освобождения поэзии от музыки. Разговорный стих приобретает большую композиционную свободу и стремится приблизиться к прозаической речи и к свободным „говорным" интонациям, разрушая тем самым отчетливые композиционные грани, свойственные первоначальной песенной структуре стиха. В этом смысле, поскольку романтизм тяготеет к лирике напевного, музыкального типа, он будет в песенных жанрах чуждаться переносов, и скорее поощрять различные формы ритмико-синтаксического параллелизма соседних полустиший и стихов (напр., у Фета, у Бальмонта).

В истории enjambement наиболее интересными моментами является, с одной стороны—канонизация строгой синтаксической композиции в классическую эпоху, с другой стороны—борьба за более свободное строение стиха в эпоху романтизма. Во Франции двустишия александрийского стиха со смежной рифмой в эпоху Возрождения (у Ронсара и поэтов Плеяды) допускают самое свободное употребление enjambement. Малерб и классическая эпоха установили правильное синтаксическое членение, а Буало формулировал его в знаменитом правиле:

> Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
> Suspende l'hemistiche, en marque le repos.

Александрийский стих, об'единенный в парные двустишия и разделенный цезурой на два полустишия, приобретает в классическую эпоху ту однообразную гармоничность, против которой так полемизировали романтики. Очень часто

синтаксическое членение сопровождается параллелизмом или противопоставлением полустиший. Ср. у Расина („Bérénice“):

Combien tout ce qu'on dit | est loin de ce qu'on pense;
Que la bouche et le coeur | sont peu d'intelligence!
Avec combien de joi | on y trahi sa foi!
Quel séjour étranger | et pour vous et pour moi!..

Или там же:

Quoi! dans ce même jour | et dans ces mêmes lieux
Refuser un empire,—et pleurer à mes yeux!

Еще заметнее у поэтов XVIII в., напр., у Вольтера („Edipe roi“):

Finissez vos regrets, | et retenez vos larmes:
Vous plaignez mon exil, | il a pour moi des charmes;
Ma fuite à vos malheurs | assure un prompt secours;
En perdant votre roi | vous conservez vos jours...

Реакция начинается в конце XVIII века. Андрей Шенье уже широко пользуется enjambement в цезуре и в конце стиха. Романтики—Виктор Гюго и его школа—выдвигают enjambement, как основной принцип нового стихосложения: при этом, как уже было указано (см. выше, § 24) разрушение цезуры в романтическом стихе сводится в сущности к тому же явлению цезурного enjambement. Ср. у В. Гюго (M. Grammont, 44 сл.).

...Il fit scier son oncle | *Achmet* entre deux planches
De cédre, afin de faire | *honneur* á ce vieillard...
...Parce qu'on est jaloux | *des autres*, et honteux
De soi...
...Tu t'est fait de valet | *brigand* et de bandit
Courtisan...

Аналогичные явления наблюдаются в Англии в развитии т. н. „героических двустиший“ пятистопного ямба. В средние века у Чоусера, в эпоху Возрождения у Шекспира и его современников „перенос“ допускается вполне свободно. В эпоху классицизма Поп и его школа требуют строгого

соблюдения границ двустишия, стиха и полустишия; при этом параллелизм и антитетическое построение соседних полустиший и стихов достигает назойливой манерности, значительно превосходящей аналогичные явления в истории французского стиха. Ср. у Попа („Послание Элоизы Абеляру"):

. I ought to grieve, | but cannot what I ought,
I mourn the lover, | not lament the fault,
I view my crime, | but kindle at the view,
Repent old pleasures, | and solicit new;
Now turn'd to heav'n, | I weep my past offence,
Now think of thee, | and curse my innocence .

В эпоху романтизма поэты вернулись к практике средних веков и XVI—XVII века. Так, Шелли и Китс, возвращая пятистопному ямбу его прежнюю свободу, создают стих, по своему ритмическому характеру резко отличающийся от „героических двустиший" XVIII в.: переносы допускаются из стиха в стих, из одного двустишия — в соседнее. Ср. у Шелли („Юлиан и Маддало"):

He ceased, and overcome leant back awhile,
Then rising with a melancoly smile
W e n t t o a s o f a, | and lay down, and slept
A h e a v y s l e e p | and in his dreams he wept
And muttered some familiar name, | a n d w e
Wept without shame in his society.

В русской поэзии отметим некоторые характерные противоположности в практике Пушкина. Его „южные поэмы" бедны „переносами" по сравнению с поэмами более поздними, напр. „Медным Всадником"; точно также первые главы „Евгения Онегина"—по сравнению с последними. Ср. в „Онегине", гл. VII:

. .Но ныне. . памятник унылый
Забыт | К нему привычный след
Заглох. | Венка на ветви нет..

Или:

Был вечер. Небо меркло. | Воды
Струились тихо. | Жук жужжал.
Уж расходились хороводы,
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий. | В поле чистом...

В „Медном Всаднике“:

...Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров | Не взросло
Там ни былинки. | Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. | Над водою
Остался он, как черный куст..

Примером этой поздней манеры Пушкина в пятистопном ямбе может служить „Домик в Коломне“ в противоположность, например „Гавриилиаде“. Ср.:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий | Мальчикам в забаву
Пора б его оставить | Я хотел
Давным давно приняться за октаву.
А в самом деле, | я бы совладел
С тройным созвучием. | Пущусь на славу..

В шестистопный ямб перенос проникает вместе с влиянием Андрея Шенье. Ср. в стихотворениях 1824 года:

.. Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися. | Безмолвно любишь ты
Грустить | О, я знаток в девической печали!
Давно глаза мои в душе твоей читали..

Что касается белого стиха, то традиция переноса в драматическом белом стихе восходит, как было уже сказано, к драмам Шекспира, в эпической и дидактической поэме— к Мильтону и учившемуся у него в XVIII веке Томсону („Времена года“, 1725—1730). Как Шекспир, так и Мильтон широко пользуются этим приемом. В Германии, драмы Шиллера в этом отношении построены свободнее, чем более лирические стихотворные драмы Гете. В России, у Пушкина маленькие драмы изобилуют „переносами“, тогда как „Борис Годунов“ еще очень осторожно ими пользуется. Пример из „Моцарта и Сальери“ приведен был выше (см. стр. 177).

ГЛАВА V.

Чисто-тоническое стихосложение.

§ 28. Теория тонического стихосложения. Чистый тонический стих основан на счете ударных слогов; число неударных между ударениями является величиной переменной. Общая формула такого стиха: $x \overset{(}{-} x \overset{(}{-} x \overset{(}{-} x \ldots\ldots$, где $x = 0, 1, 2, 3, \ldots$; мы различаем соответственно стих двухударный, трехударный, четырехударный и т. п. Композиционное упорядочение такого стиха ограничивается возвращением сильного слога после более или менее обширной группы слабых; ритмическое внимание направлено на уловление сильных слогов, возвращающихся в конце неопределенной по слоговому составу группы. Вот почему чисто-тоническое стихосложение всего легче осуществляется в языках с отчетливым динамическим ударением, т. е. с резким контрастом между ударным и неударными слогами, напр, в языках германских; там, где внимание сосредоточено на ударных слогах, группы неударных, даже различные по слоговому составу, могут восприниматься, как эквивалентные.

Конечно, для ритмической характеристики отдельного стиха или стихотворения в целом, число неударных между ударениями весьма существенно: однако, не будучи упорядоченным в композиционном отношении, оно образует область ритма, а не метра. Впрочем, хотя число неударных между ударениями и является величиной переменной, оно обычно заключено в некоторые пределы. Эти пределы естественно намечаются в виду необходимости воспринимать ритмические доли, об'единяемые ударениями, как эквивалентные друг другу. Чем более резкие колебания возможны в слого-

вом составе межударных промежутков, вообще—чем больше число неударных между ударениями, тем труднее об'единяется неударная группа главенствующим ударением, вследствие чего стих оказывается как бы менее упорядоченным в ритмическом отношении, приближаясь к естественной свободе в расстановке ударений разговорного языка или литературной прозы, впрочем, более сильное ударение (как видно, напр., у Маяковского), способно об'единить вокруг себя более обширную группу неударных слогов. В т. н. „дольниках" обыкновенно x = 1, 2; напр., у Блока:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад
В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей,
А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ—лишь сон о ней..

Ср. также у Ахматовой:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха..

То же отношение существует и в немецких романтических „дольниках", вообще—в лирических строфах, особенно—песенного склада. Появление трехсложных промежутков создает впечатление ослабленной ритмичности, приближения к прозаическим, разговорным ритмам. Ср. у Блока: („Из газет"):

... Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на темной шапке.
Стучал и дожидался у двери человек.
Никто не открыл. Играли в прятки.

Ср. оттуда же:

.. Сегодня оставила дома платок
Дети прятали его по углам...
... Сказала—кушайте. Встала на колени
И, кланяясь, как мама, крестила детей...

Там же—примеры четырехсложных промежутков:

... Запрыгали на стене, при свете фонареи.
Сосчитал и заплакал и постучал у двереи.
Дети прислушались, отворили двери

Характерным примером являются также „прерывистые строки" Бальмонта. Ср., „Болото":

. На версты и версты шелестящая осока,
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.
Болото раскинулось властно и широко,
Шепчутся стебли в изумрудной тиши..

Два метрических ударения подряд (x = 0) встречаются в русских дольниках крайне редко. Ср., однако, у Блока в том же стихотворении:

..Звенящая дверь хлопнула внизу...

В новейшее время, однако, были произведены в этом направлении интересные опыты. Ср., напр., „Балладу о дезертире" молодого поэта Познера, где отчетливый размер (балладный „септенарий") и синтаксические паузы между соседними ударениями позволяют осуществить эту редкую ритмическую конструкцию:

.. Он бежит—час, он бежит—два, | он бежит—третий час.
И солнце погасло, и месяц взошел, | и месяц опять погас
И винтовкои кажется каждый сучок, | и солдатом каждый куст,
Но лес—тих, небосвод—чист, | а горизонт—пуст..

В стихотворении „Наш марш" Маяковский систематически использовал сближение ударений, как основу „барабанного ритма" припева:

Бейте в площади бунтов топот
Выше гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.
Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог—бег
Сердце — наш барабан... и т. д.

В поэзии германских народов, в особенности—в древнегерманском эпосе, сближение двух ударений, а также многосложные междударные промежутки, являются обычным приемом. Точно также у Маяковского и поэтов его школы главенствующее метрическое ударение нередко об'единяет обширную многосложную группу, иногда — целый синтаксический отрезок, об'единенный фразовым ударением (см. ниже § 31).

Последовательность междударных промежутков, заключенных в пределах некоторого числа слогов, в обычных дольниках уже не упорядочена никакими законами. Встречаются, однако, ритмические формы, в которых это чередование подчинено определенному постоянному закону; напр., $x_1 = 1$, $x_2 = 1$, $x_3 = 2$, $x_4 = 2$.

Ср. стих Фета:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как то странно порой прозреваю.

По аналогии с греческими и латинскими „смешанными" („полиметрическими") размерами, мы называем эту разновидность чисто-тонического стиха „логаэдами". Логаэды встречаются, по преимуществу, как подражание античным лирическим размерам, однако, в более редких случаях и, обычно, не вполне последовательно—также в оригинальных стихах тонического склада (напр., у Фета—„В тиши и мраке".. а также: „Измучен жизнью" .., при чем в обоих случаях чередование не выдержано до конца). Если закономерная последовательность междударных промежутков, различных по числу слогов, проходит через все стихотворение или через значительную часть его, то расположение неударных слогов становится уже существенным элементом метрической схемы (напр., в приведенной выше строфе — — — — — — — — —). Т. к. последовательность ударных и неударных в таком размере постоянна, его иногда разбивают на силлабо-тонические „стопы"; так, в данном примере можно было бы усмотреть сочетание двух ямбов и

двух анапестов с гиперкаталектическим женским окончанием. Однако, в виду полиметрической структуры логаэдов такая группировка будет всегда произвольной; напр., в приведенном стихе можно видеть также сочетание ямба и трех амфибрахиев при окончании каталектическом. Оба деления одинаково правомерны, так как относятся к отвлеченной метрической схеме и не меняют ничего в реальном ритме стиха; это противоречие, однако, обнаруживает условность самого принципа деления стиха на стопы при отсутствии безусловного равенства междударных промежутков.

Хотя чисто-тонический стих организован в принципе на счете ударений, он допускает фактически, как и силлабо-тонические размеры, такие ритмические вариации, которые строятся на пропуске метрического ударения или на дополнительном отягчении метрически-неударных слогов. Пропуски ударений сближают тонический стих с двудольными размерами и об'ясняются прежде всего воздействием аналогичных ритмических вариаций привычных силлабо-тонических размеров ([99]). Ср. у Тютчева (по типу ямбов).

О как на склоне наших лет
Нежней мы любим *и* суеверней...
.. О ты, последняя любовь,
Ты и блаженство *и* безнадежность...

Или у Фета (по типу дактилей с ослабленным начальным ударением):

... *И* неподвижно, на огненных розах,
Живой алтарь мирозданья курится...

Ср. также у Гумилева (по типу анапеста с „заменой" трибрахием):

... Белоснежные кони ринут
В ослепительную высоту...

То же у Ахматовой, с легким ослаблением второго ударения:

... Полуласково полулениво
Поцелуем руки коснулся...

В другом стихотворении Ахматовой — с приближением к „ямбическому“ кадансу:

... И глядит мне в глаза сухие
Петербургская весна...

Ср., однако, у Мандельштама—при отсутствии определенного силлабо-тонического каданса:

.... И случайный ритм—только случай,
Неожиданныи Аквилон:..

Так же—у Гумилева:

... Словно молоты громовые
Или воды гневных морей ..

С другой стороны, по типу трехдольных размеров чисто-тонический стих допускает отягчения метрически-неударных слогов. Ср. у Фета:

... Еще темнее мрак жизни вседневной...
... И пламя твое узнаю солнце мира...

У Ахматовой:

... И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи.
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи.....

У Гумилева:

... Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей...

У Пушкина (в „Сказке о рыбаке и рыбке“):

... Старик ловил неводом рыбу,
Старуха пряла свою пряжу...

Пропуски ударений и отягчения метрически-неударных слогов возможны в чисто-тоническом стихе, поскольку они не разрушают инерции главенствующих метрических ударе-

ний. При большом числе отягчений на метрически-неударных слогах, стих производит впечатление ритмически-расшатанного, приближается к свободному чередованию ударений разговорной речи или к ритмической прозе. Однако, как видно из примера пушкинской „Сказки о рыбаке и рыбке“ или „Песен западных славян“, а в новейшее время — из стихотворений Маяковского и его школы, наше ритмическое чувство является очень растяжимым и привыкает относить к единому метрическому закону очень свободно и разнообразно построенные ритмические вариации.

Первые попытки теоретического изучения русских дольников исходили, как и естественно было бы ожидать, из привычных силлабо-тонических схем. Теория ритмических „отступлений“, обоснованная Белым, подсказывала рассмотрение ссобенностей чисто-тонического стиха, как отклонений от традиционных метров. Уже Белый рассматривает дольники поэтов-символистов, как паузный стих ([100]). Наиболее отчетливо эта точка зрения обоснована в работах московского поэта Сергея Боброва („Новое о стихосложении Пушкина“, 1915; „Записки стихотворца“, 1916). Он рассматривает дольники, как вариации анапеста с „паузами“. В тех случаях, когда в междударном промежутке (или перед первым ударением) вместо двух слогов, требуемых схемой анапеста, появляется один слог, место пропущенного второго слога заменяет „пауза“. Ср. у Блока:

Я стоял меж двумя фонарями
/\И слушал/\их голоса.
Как шептались, закрывшись плащами,—
Целовала их ночь/\в глаза...

Паузы наносятся по методу Белого, как точки, на метрическую сетку и соединяются линиями, которые образуют фигуры отступлений. В тех случаях, когда между ударениями вместо двух неударных—три или четыре, эти отклонения отмечаются, как „квартоль“ или „квинтоль“. Ритмическое богатство „паузников“ обусловливается, как и в ямбах—по Белому, обилием и разнообразием отступлений от схемы.

Несостоятельность теории Боброва обусловливается прежде всего тем, что тоническое стихосложение, в противополож-

ность метрической системе древних, построенной на длительности, не знает метрического учета незаполненного звуками „пустого“ времени (chrónos kenós — по терминологии древних), как равноправной с остальными звучащими слогами метрической единицы: время, в тоническом стихосложении, как было указано выше (ср. § 3), не является материалом метрического построения, а только отвлеченной, схематической формой последовательности или счета метрически-значимых единиц, слогов. Конечно, между двумя ударениями, в слово-разделе, всегда может быть сделана искусственная пауза, где она полагается по схеме Боброва: однако, во многих случаях, пауза между соседними словами фактически отсутствует, так как смысловому делению на слова далеко не всегда соответствует отчетливое фонетическое деление на речевые такты. Во всяком случае невозможно доказать, что „пауза“ эта более значительна в тех случаях, когда между ударениями „выпадает“ слог (напр., в сочетании: И слушал∧их голоса...), чем в других местах стиха (напр., при синтаксическом членении: Как шептались, | закрывшись плащами...). На самом деле в нашем стихосложении пауза—не метрическое явление, а исключительно—декламационное Бобров исходит, повидимому, из мысли, что метрические доли должны обладать, как музыкальные такты, известной изохронностью (т. е. равномерностью во временном отношении), которая нарушается различием в числе слогов: поэтому там, где вместо двух слогов между ударениями находится один слог, недостающая временная длительность выполняется паузой. Однако, с точки зрения метрической, существенным являетея только следующий основной признак чисто-тонической системы: двусложная группа сознается, как равная трехсложной (реже—четырехсложный). Каким приемом это выравнивание осуществляется в декламации, достигается ли при этом изохронность ритмических отрезков и в каких пределах, может быть установлено только экспериментальным путем, но не меняет метрического содержания рассматриваемых здесь явлений. Повидимому, выравнивание достигается в большинстве случаев отнюдь не паузой, а ускорением или замедле-

нием в произношении различных по своим размерам слоговых групп; в частности легче всего такому растяжению подвергается ударный слог ([101]). Очевидно, что к своей теории пауз Бобров пришел не от изучения реального звучания русских „дольников", а от привычной силлабо-тонической схемы, которую надо было приспособить, с помощью обоснованного Белым принципа ритмических „отступлений", к новой системе русской метрики ([102]).

Совершенно условным является также возведение именно анапеста в основную метрическую схему русских дольников. Пример из Блока („Вхожу я в темные храмы"..., стр. 185) показывает, что односложные и двусложные промежутки нередко могут быть совершенно равноправными; в данном случае, напр., в анакрузе односложное начало встречается 5 раз, двусложное—3 раза; между ударениями односложных промежутков—6, двусложных — 10. Приблизительно равное отношение между односложными и двусложными промежутками обнаруживает и Фет в стих. „В тиши и мраке..." или: „Измучен жизнью...". Стихи эти можно с одинаковым правом рассматривать, как анапест с „паузами" или как двудольный размер (напр., „ямб"), допускающий „замену" трехсложными стопами („триоль"). По той же причине вызывает возражение терминология Томашевского („Русское стихосложение", стр. 38), который, вместо „пауз", говорит о „стяжении" в трехсложных размерах. В приведенных выше примерах из Блока и Фета можно с равным основанием говорить о „стяжении" анапестической стопы (двусложного междударного промежутка) или о „распространении" стопы ямбической (односложного промежутка). Совершенно неприемлема теория „пауз" для стиха Маяковского или для древне-германской аллитерационной поэзии, которые отличаются от песенных дольников не принципиально, а только количественно ([103]): здесь вокруг главенствующего метрического ударения об'единяются обширные группы слогов, которые, несмотря на заметное различие по слоговому составу, воспринимаются также, как эквивалентные ритмические доли. Сведение таких стихов на „анапесты", как и вообще на силлабо-тонические схемы, является совершенно неосуществимым.

Теория Боброва не представляет также никаких существенных удобств, как система нотаций. Основанная на принципе „отклонения", она повторяет все главнейшие недостатки породившей ее системы Белого: отдельные отступления (паузы, квартоли и т. п.) обособляются от картины ритма в целом. Гораздо удобнее записывать ритмические вариации стиха, обозначая цифрами число неударных между ударениями. Напр., у Блока („Вхожу я..."): 1, 1, 2; 2, 1, 2; 1, 2, 1; 1, 1, 2. Расположение словоразделов может быть, в случае необходимости обозначено особыми показателями; напр., в строфе II; 1, 2^0, 2^1; 1, 1^0, 2^1... и т. д.

Все это, конечно, не устраняет того факта, что в некоторых случаях замечается известное родство между доминирующим ритмом стихотворения, написанного чисто-тоническим стихом, и традиционными силлабо-тоническими схемами. В стих. Тютчева „Последняя любовь" ямбическая каденция доминирует („О как на склоне наших лет..."), и это обстоятельство способствует даже появлению пропусков метрических ударений, как это прежде всего характерно для русских двудольных размеров. Во многих стихотворениях Блока и Ахматовой, действительно, наблюдается сходство с трехдольными размерами (амфибрахиями и анапестами). Теоретически такое сближение оправдывается для русского стиха еще тем, что трехдольные размеры, как и дольники, не имеют склонности к пропуску ударений, и, следовательно, допускают счет по ударным группам. Исторически русские романтические дольники возникли из трехдольных размеров, при чем, в наиболее ранних примерах, деформация нормальной силлабо-тонической схемы ограничивается изолированными „отступлениями" („стяжения", „паузы"): ср., напр., ниже стих. Лермонтова: „Поцелуями прежде считал" и др. (стр. 217). Таким образом, между силлабо-тонической и чисто тонической системой устанавливаются переходные формы.

Интересный случай таких переходных образований представляют английские ямбы. В поэтической практике Шекспира и его современников, Мильтона, большинства поэтов XIX века свободно допускаются в пятистопном ямбе отдельные двусложные промежутки между ударениями, на ряду

с нормальными односложными. Ср. у Шекспира: Succeeding his father Bolingbroke did reign... At any time have recourse unto the princes... I was then present, saw them salute on horseback... Put in their hands thy bruising irons of wrath... У Шелли: To curtain her sleeping world. Yon gentle hills... Hoping to still these obstinate questionings.. У Теннисона: He laughed and yielded readily to their wish... и мн. др. В более редких случаях в одном и том же стихе встречается два или даже три отступления такого рода; ср. у Шекспира: Of your great predecessor, king Edward the Third... Given to captivity me and my utmost hopes... и др. Еще реже употребление между ударениями трех неударных. Ср. Шелли: The broad and burning moon lingeringly rose... Теннисон: And there were none but few goodlier than he... и др.

Исторически употребление в английских ямбах двух неударных между ударениями об'ясняется стечением целого ряда причин. Во многих случаях мы имеем фонетически слабую гласную, которая находится в процессе образования или уничтожения (напр.: shuddering, lingering и т. п.; ср. у Теннисона: Faltering and fluttering in her throat, she cried...). Другие примеры, не менее многочисленные, об'ясняются элизией конечного гласного одного слова перед начальным гласным следующего, точнее — не элизией в строгом смысле (т. е. отсечением конечного гласного), а некоторым слиянием соседних гласных, позволяющим считать их в метрическом отношении за один слог (т. н. „synaloephe“), как это употребительно в итальянском стихе. Мильтон, напр., согласно исследованию Rob. Bridges, широко пользовался такой элизией под влиянием античных и итальянских образцов ([104]). К этим колебаниям в счете слогов, облегчающих употребление двусложных промежутков в фонетически более легких случаях, присоединяется влияние более свободных метрических форм. Мы имеем примеры гиперметрической цезуры (т. н. „эпическая цезура“ французского десятисложника), которая, при подвижности синтаксического сечения в английском пятистопном ямбе может встречаться в каждой стопе, при условии сильной син-

таксической паузы; точно также допускается двусложная анакруза (ср. выше, §§ 23 — 24). Сюда же необходимо отнести влияние традиционного национального тонического стиха. Поэты романтической эпохи и середины XIX века несомненно подражали архаической манере Шекспира или Мильтона, находя эстетическую прелесть в деформациях „правильного“ ямба, к которым приучили слух англичанина старинные писатели. Отсюда ясно, что отдельные случаи двусложных промежутков относятся к доминирующей ямбической схеме, как „отступления“. Если число таких отступлений будет очень значительно, мы перейдем к системе счета по ударениям, т. е. к чисто-тоническому стиху.

Итак, возможны переходные случаи, весьма существенные в историческом процессе. Из их существования, однако, не следует, что обе системы должны быть сведены, как у Боброва и некоторых других, к одному метрическому принципу: особенностей каждой системы следует искать не в переходных случаях, а в наиболее типичных ее выражениях.

§ 29. Немецкий тонический стих. В поэзии германских народов чисто-тонический стих является наследием национального искусства. построение стиха по принципу счета динамических вершин наиболее естественно в языках с сильным динамическим акцентом. Счет слогов между ударениями и с тем вместе — принцип „стопосложения“ появляется в германской поэзии под иностранным влиянием: в средние века — под влиянием латинских церковных гимнов и силлабического стихосложения провансальцев и французов, в эпоху Возрождения — под влиянием метрических теорий, применявших к германскому тоническому стиху античный принцип стопосложения, восходящий, по своему происхождению, к количественной метрике, но своеобразно истолкованный в стихотворной практике ново-европейских народов.

В истории немецкой поэзии, с точки зрения общей теории тонического стиха, наиболее интересны два момента: 1. переход от национального чисто-тонического принципа

к новому силлабо-тоническому в рыцарской лирике миннезингеров и куртуазном эпосе (конец XII века) — под влиянием иноземных, романских образцов; 2. возрождение национального принципа счета ударений и освобождение от „стопосложения“ в эпоху „бури и натиска“ и в романтизме.

Наиболее ранние образцы поэтического творчества германцев пользуются т. н. „аллитерационным стихом“; напр., англосаксонская „Песнь о Беовульфе“ (ок. 700 г.), нижненемецкая поэма „Спаситель“ („Hêliand“ — конец VIII в.). верхненемецкая „Песнь о Гильдебранде“ (конец VIII в.), древне-исландская „Эдда“ (IX—XII вв.) и др. Древне-германский аллитерационный стих есть стих чисто-тонический, строение которого определяется четырьмя главенствующими ударениями, — по два на каждое полустишие. Из четырех ударных слов три или, по крайней мере, два, соединены аллитерацией начального согласного ударного слога (обычно, по законам германского ударения — первого согласного слова); на первом ударении второго полустишия присутствие аллитерации обязательно, остальные аллитерирующие ударения (одно или два) находятся в первом полустишии. Допускается также об'единение в аллитерации гласных, при том — различных, если они открывают собой ударный слог. Кроме главных метрических ударений в стихе могут быть другие, побочные, которые надлежит рассматривать, как дополнительные; число слогов между ударениями, перед ударением в начале стиха и после ударения в окончании является величиной переменной. Тем не менее могут быть установлены некоторые основные типы ритмических вариаций в расположении побочных ударений и неударных слогов: они формулированы Сиверсом в его „пяти типах“ аллитерационного стиха („Fünftypensystem“) ([105]). Было бы неправильно рассматривать эти типы, как метрические схемы, сознательно положенные поэтами в основу строения стиха; скорее это — эмпирические правила, отвлеченные от реальных ритмических конфигураций стиха, условные классификационные группы, облегчающие современному исследователю регистрацию и статистику излюбленных ритмических вариаций четырехударного стиха. Следует прибавить, что

главенствующие (метрические) ударения отчетливо выделяются в каждом стихе, так как они падают всегда на слова, по законам языкового материала, наиболее сильные в фонетическом отношении: между метрическими и языковыми ударениями не возникает никакого противоречия, явление, которое, вообще, характерно для чисто-тонического стиха, свободного в числе слогов и расположении ударений.

Примером могут служить следующие отрывки. „Песнь о Гильдебранде“:

...*H*iltibrant enti *H*adubrant | untar *h*eriun twem
*S*unufatarungo | iro *s*aro rihtun
*G*artun se iro *g*udhamun | *g*urtun sih iro swert ana
*H*elidos ubar *h*ringa | do si to dero *h*iltiu ritun...

„Песнь о Беовульфе“:

..Ge*w*at tha ofer *w*aegholm | *w*inde gefysed
*F*lota *f*amiheals | *f*ugle gelicost
Oth thaet ymb antid | othres dogores
*W*undenstefna | ge*w*aden haefde
Thaet tha *l*ithende | *l*and gesawon
*B*rimclifu *b*lican | *b*eorgas steape... и т. д.

Чисто-тоническое стихосложение продолжает господствовать в древне-немецкой поэзии и в ту эпоху, когда, под влиянием латинских образцов, на смену аллитерации появляется конечная рифма. Так, стихотворное Евангелие монаха Отфрида (IX в.), первый памятник рифмованного стиха на немецкой почве, несмотря на связь с латинской гимнографией, сохраняет национальный принцип счета ударений (четырехударный стих). В эпоху расцвета средневерхненемецкой поэзии (с конца XII века) национальный принцип счета ударений вступает во взаимодействие с принципом силлабизма, идущим с романского запада. Здесь проявляется существенная разница поэтических направлений и стилей. Так, более архаическое течение рыцарской лирики, которое удерживается на Дунае, сохраняет чисто-тонический принцип, оставаясь в то же время свободным от тематических и стилистических влияний романской (провансальской) лирики; точно так же — представители героического

эпоса на старые национальные темы („Песнь о Нибелунгах", „Гудруна" и др.). Ср. из песен рыцаря Кюренберга:

Swenne ich stan aleine | in minem hemede,
Und ich an dich gedenke, | ritter edele,
So erbluojet sich min varwe | als der rose an dorne tuot,
Und gewinnet mir daz herze | vil manigen trurigen muot...

Из „Песни о Нибелунгах":

Do wuohs in Niderlanden | eins richen küneges kint,
Des vater hiez Sigemunt, | sin muoter Sigelint,
In einer bürge riche | witen wol bekant,
Niden bi dem Rine: | diu was ze Santen genant...

Как видно из этих примеров, число ударений в стихе постоянно: в т. н. „нибелунговой строфе" семиударный стих распадается на два полустишия (4 + 3 ударения); последний стих каждой строфы имеет восемь ударений (4 + 4). Число неударных между ударениями колеблется от 0 до 2. Нередко встречаются случаи двух непосредственно соседствующих ударений ($x = 0$). В предударной части стиха вариации также допустимы ($x_1 = 0, 1, 2$). Последний слог в полустишии и в стихе всегда несет ударение (так уже у Отфрида); если полустишие или стих заканчивается на двусложное или трехсложное слово, с обычным для германских слов фонетическим ударением на первом слоге (hémedè, édelè, aléinè, gedénkè), последний слог получает дополнительное метрическое отягчение (т. н. „klingende Endung" — двухударное окончание) ([106]).

С другой стороны, под влиянием поэзии романских народов — лирики провансальских трубадуров, французского рыцарского эпоса — немецкий стих подвергается изменениям в направлении силлабического принципа. У миннезингеров, которые пишут во вкусе провансальских поэтов (Heinrich von Veldecke, Friedrich von Husen, Heinrich von Morungen и др.), у представителей куртуазного эпоса, возникшего под северно-французским влиянием (уже у Heinr. v. Veldecke, в его „Энеиде", особенно же у Hartman von Aue, Gotfried von Strassburg и др.), вместе с новыми темами француз-

ских артуровских романов и новым стилем, устанавливается новая метрическая форма. Переход от чисто-тонического стиха к силлабо-тоническому сводится к следующим изменениям: 1. число слогов между ударениями становится в стихотворении величиной постоянной: тем самым устанавливается диференциация между двудольными и трехдольными размерами (в первом случае — x = 1, тип „ямба“; во втором случае — x = 2, тип „дактиля“); 2. число слогов перед ударением („анакруза“) становится величиной постоянной: напр., в двудольных размерах, стихи, начинающиеся с неударного слога (односложная анакруза), не смешиваются со стихами, начинающимися с ударения (без анакрузы) или чередуются с ними по определенному строфическому закону (для двудольных размеров в первом случае — x = 1, тип „ямба“; во втором случае — x = 0, тип „хорея“); 3. на ряду со стихами, оканчивающимися на ударение (мужское окончание), появляются стихи, оканчивающиеся на неударный слог (женское окончание), между которыми устанавливается чередование также по определенному строфическому принципу. Из этих преобразований позднее остальных утверждается второе: вариация в анакрузе удерживается довольно долго у поэтов, не позволяющих себе отступлений от силлабического принципа внутри стиха. Ср. двудольный размер („ямб“), с вариацией анакрузы (Friedrich von Husen):

∪ Ich wand ir e vil verre sin
Da ich nu vil nahe ware.
∪ Alrerste hat daz herze min
Von der fremde groze sware...

Конечно, встречаются отклонения и в осуществлении основного принципа силлабо-тонической системы — постоянного числа неударных между ударениями внутри стиха. Двусложные промежутки между ударениями попадаются рядом с односложными у эпических поэтов; среди лириков свободнее в метрическом отношении те, которые возвращаются к национальным образцам, особенно — к народной песне (напр. Вальтер фон дер Фогельвейде). Отсутствие школьной метрической теории, опирающейся, как в новое время, на антич-

ную метрику, с другой стороны — связь поэзии миннезингеров с музыкой, конечно, способствуют относительной свободе средневекового немецкого стихосложения. Тем не менее всюду, где произведения романских народов признаются образцами поэзии высокого стиля, силлабо-тонический принцип торжествует; и уже в XIII веке его господство связано с теми явлениями, которые обычно сопровождают господство этой системы. столкновение с естественными фонетическими свойствами языкового материала, противоречия между идеальным законом чередования ударных и неударных слогов, устанавливаемым метрической схемой, и реальной ритмической конфигурацией отдельного стиха. Современные исследователи в изобилии отмечали у средневековых немецких поэтов „перестановку" ударений, „отягчение" неударных слогов, „подавление" естественных фонетических ударений главенствующими метрическими и другие „отступления" (ср. такие термины, как напр.: Accentversetzung, metrische Druckung, schwebende Betonung и т. п.). Особенно значительных размеров достигает это расхождение в стихе мейстерзингеров XV в. и сатирических поэтов XVI в. (Ганс Закс, Фишарт и др.). В их стихе постоянным остается только общее число слогов и обязательное ударение в конце соответствующего ритмического ряда: таким образом, благодаря отклонениям от силлабо-тонической схемы, все более и более многочисленным, силлабо-тонический стих становится „силлабическим" в том же смысле, как у французов. Ср. у Ганса Закса:

Ich, Apolo, steig ab vom Himel,
Zu schawen das Menschlich gewimel,
Wie es gleich einem Amais hauffen
Ahn ru[e] thut durch einander lauffen,
Durch unzal begir und affect.
Es in sehr grosem jrthumb steckt...

Метрическая реформа Опитца, в начале XVII века, сходная в основных чертах с реформой русского стихосложения Тредьяковским и Ломоносовым, утвердила в новой немецкой поэзии силлабо-тоническую систему стопосложения. При

этом Опитц, как впоследствии русские теоретики, исходил из античной количественной метрики, приспособляя ее термины к тоническому стихосложению немцев. „Каждый стих", пишет Опитц в своей „Поэтике" („Buch von der Deutschen Poëterey", 1624, гл. VII) „может быть ямбом или трохеем; не то, чтобы мы могли, подобно грекам и римлянам, принимать во внимание определенную долготу слогов (Grösse der Silben); но из акцентов или тона мы узнаем, какой слог считать высоким (hoch), а какой низким (niedrig)". И дальше. „Хотя, насколько мне известно, до сих пор никто, в том числе и я сам, этих правил в строгости не соблюдал, все же это мне кажется необходимым для нас настолько же, насколько необходимо было латинянам строить стихи свои, сообразуясь с длительностью или количеством". По сравнению со своими средневековыми предшественниками, Опитц гораздо строже относится к осуществлению в реальном стихе чередований, требуемых метрической схемой; перенос ударения с четного слога на нечетный встречается у него только в начале ритмического ряда. Не менее существенно установленное им с самого начала различие между стихами, начинающимися с ударного или с неударного слога: благодаря влиянию античной метрики, в противоположность многим средневековым немецким поэтам, он сразу же относит „ямбы" и „хореи" к принципиально различным метрическим типам. Трехдольные размеры, в немецкой терминологии — „дактили", которые, как было сказано выше, вообще не играют в немецкой поэзии существенной роли, появляются уже у преемников Опитца ([107]). Интересно отметить, что именно в этих „дактилях" впервые встречается свойственное старой немецкой метрике чередование односложных межударных промежутков с двусложными, как и вариации анакрузы—правда, в первое время, всегда—в определенных местах стиха и строфы, как в „логаэдах" античной системы (т. н. mängtrittige Dactylen). Напр., Birken:

Komm, du süsseste Stunde,
Wünsch ich mit heissem Sehnen;
Da ich werde aufhören zu sterben,
Da mir der Tod das Leben gebieret...

Вторичное столкновение между принципом стопосложения и национально-германским принципом счета ударений происходит в середине и во второй половине XVIII века; борьба против системы Опитца закончилась утверждением, рядом с господствующим силлабо-тоническим стопосложением, более свободной системы, опирающейся на национальную традицию. При этом раскрепощение стиха идет различными путями: отметим влияние народной поэзии, подражание архаическим формам немецкого стиха (т. н. „Knittelvers"), усвоение античных размеров (гекзаметра, „логаэдов"). Несмотря на различное происхождение этих новых тенденций, они одинаково направлены против наскучившего „однообразия" правильных ямбов и одинаково имеют результатом появление более свободных стиховых форм, в которых междударные промежутки насчитывают неодинаковое число слогов.

Наиболее плодотворным в историческом смысле среди этих новых течений является возрождение народной песни. В эпоху развития в литературе высокого стиля романского принципа счета слогов, народная песня, связанная с музыкой, сохранила национальный принцип счета ударений. Ср. народные баллады из сборника Гердера („Народные песни" 1778—79), записанные в Эльзасе (1771) молодым Гёте; напр.:

...Was zog er aus der Taschen?
Ein Messer, war scharf und spitz.
Er stach's seiner Lieben durch's Herze;
Das rote Blut gegen ihn spritzt...

Обычная строфа немецкой народной песни состоит из двух метрических периодов; каждый период распадается на два стиха, по 4 + 3 ударения (балладный септенарий); рифмы связывают только окончания периодов. Число неударных между ударениями обычно — 1, 2; реже встречаются три неударных; в некоторых случаях два ударения стоят рядом. По старой традиции стих всегда оканчивается ударением; двусложные слова (Táschèn, Hérzè) получают дополнительное метрическое отягчение на последнем слоге, в соответствии с общим строением мелодии.

Возрождение народной поэзии в эпоху „бури и натиска" и романтизма было не только освобождением немецкой лирики от стилистических шаблонов и традиционной тематики французской поэзии XVIII века, но также обновлением метрической формы. В своих статьях о народной песне, в своих переводах английских и датских народных баллад, Гердер обращает внимание на метрическую свободу народной песни и делает попытку воспроизвести ее на немецком языке. Его „Народные Песни" („Volkslieder", 1778—79) пользуются нередко чисто-тоническим размером, в особенности в переводных балладах первой рукописной редакции (1772—73), вероятно, хорошо известной молодому Гёте, тогда как в более позднем печатном издании Гердер в целом ряде случаев. из осторожности, возвращается к каноническому стопосложению ([108]). Так, напр., в первой редакции баллады „Der eifersuchtige König" („Joung Waters"):

..Oft hab ich geritten durch Sterlingschloss
Bei Wetter und Regenguss,
Doch nimmer ritt ich durch Sterlingschloss
Mit Ketten an Hand und Fuss.
Oft hab ich geritten durch Sterlingschloss
Bei Wind und Wetter allein,
Doch nimmer ritt ich durch Sterlingschloss
Um nimmer zu kehren ein...

Ср. также в балладах, переведенных с датского; напр. „Erlkönigs Tochter":

Herr Oluf reitet spat und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitleut;
Da tanzen die Elfen auf grünen Land,
Erlkonigstochter reicht ihm die Hand...

Первая попытка использовать народный балладный размер в оригинальном произведении народного стиля встречается у Гёте уже в 1773 г. в первой редакции баллады о „Короле из Тулэ", впоследствии включенной в „Фауста":

Es war ein Konig in Thule,
Einen goldnen Bacher er hatt',
Empfangen von seiner Buhle
Wohl auf des Todes Bett...

Впоследствии Гёте неоднократно возвращается к этому размеру в стихотворениях, написанных в духе народной песни. Особенно большое влияние на современников имела „Жалоба пастуха“ („Schäfers Klagelied“):

Da droben auf jenem Berge
Da steh ich tausendmal,
An meinem Stabe gebogen,
Und schaue hinab in das Tal...

Чисто-тонический стих закрепляется в немецкой поэзии в последней четверти XVIII века прежде всего, как балладный размер. Правда, Бюргер в большинстве своих баллад (напр. „Ленора“, „Дикий охотник“) продолжает пользоваться ямбами; ср., однако, „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ (1781):

Im Garten des Pfarrers von Taubenhain
Geht's irre bei Nacht in der Laube.
Da flistert's und strohnt's so ängstiglich,
Da rasselt, da flattert und straubet es sich,
Wie gegen den Falken die Taube...

Гете вводит в балладу „Лесной Царь“ четырехударный стих с парными мужскими рифмами по примеру датской баллады о рыцаре Олафе, переведенной Гердером, откуда — ритмическая тема скачки и образ соблазнительных дочерей лесного царя (см. выше, стр. 203). В переводе Жуковского — вместо чисто-тонического стиха — обычный балладный амфибрахий. Ср. у Гёте:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er halt ihn warm...

Даже Шиллер вводит иногда в баллады классического стиля, резко отклоняющиеся от народной традиции, характерные приемы тонической метрики. Ср. „Кубок“:

„Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp',
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldnen Becher werf' ich hinab,
Verchlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
Er mag ihn behalten, er ist sein eigen!“... и т. д.

Широкое распространение получает тонический стих в лирической песне немецких романтиков, как и Гете, подражавших народной песне. „Волшебный рог мальчика“ („Des Knabens Wunderhorn“, 1805—08), собрание народных песен, изданных Арнимом и Брентано, открывает собой новую эпоху в истории немецкой лирики: Брентано, Эйхендорф, Уланд, В. Мюллер, Эд. Мерике и др. примыкают к этой песенной традиции. По аналогии с русскими лирическими размерами новейшего времени, мы обозначим этот песенный стих распространенным термином „дольников“. Ср. романтические „дольники“ Эйхендорфа:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und horte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht,—
Ach, wer da mitreisen konnte,
In der prachtigen Sommernacht!...

Романтические дольники у нас в России наиболее известны из лирики Гейне, который продолжает традицию Гете, романтиков и немецкой народной песни. Ср. „Лорелею“ (перевод А. Блока см. выше, § 4):

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin.
Ein Marchen aus alten Zeiten
Das kommt mir nicht aus dem Sinn...

Следует отметить, что в романтическом стихе, освободившемся от связи с музыкой, обычное для народной песни двухударное окончание в нечетных стихах, имеющее дополнительное метрическое отягчение на последнем слоге, превращается в простое женское окончание: таким образом вместо чередования стихов с четырьмя и тремя ударениями, об'единенных в балладном „септенарии“, устанавливается чередование трехударных стихов с окончаниями женскими и мужскими (Sterne—stand—Ferne—Land и т. п.).

Рядом с романтическими „дольниками“ балладного типа другим источником нового стихосложения явились старо-не-

мецкие „ломанные стихи“ (Knittelverse). Исторически этот размер восходит к силлабическому двенадцатисложнику Ганса Закса ([109]). После реформы Оптица, установившей правильное чередование ударных и неударных, этот архаический стих опустился в низины литературы. Представители поэзии высого стиля пользовались им только в пародиях на старомодные вирши. При этом правильное понимание старинной системы стихосложения было постепенно утрачено: стихи такого рода читались во вкусе нового времени по ударениям, благодаря чему они приобретали вид не вполне правильно построенного четырехударного стиха. Именно в такой форме стих этот воспроизводится в пародиях: число слогов уже не соблюдается, число ударений обычно приближается к четырем. Кроме пародий тем же стихом пользовались для сатирических целей. Литературная революция 1770-х годов извлекла „ломанный стих“ Ганса Закса из низин литературы и противопоставила его каноническому ямбу поэтов XVII века. Гёте увлекается Гансом Заксом, читает его, как и другие современники, в соответствии с установившейся традицией и употребляет „ломанный стих“ в литературных пародиях и сатирах, написанных в духе „масляничных фарсов“ (Fastnachtspiele) Ганса Закса. Сатирический характер носит еще отрывок незаконченной поэмы „Вечный Жид“ („Der ewige Jude“), но рядом с простонародным комизмом и намеренно грубоватой сатирой появляется характерный для эпохи лирический пафос. То же соединение обнаруживает первая редакция „Фауста“ (1775). Монолог Фауста, которым открывается действие, примыкает к традиции ярмарочной кукольной комедии, намеренно опирается на фразеологию разговорной речи и ищет резких и натуралистических эффектов простонародного балаганного юмора; внезапно, однако, этот грубоватый комедийный тон прерывается напряженным эмоциональным пафосом и высоким лирическим одушевлением: в таких случаях, обыкновенно, „ломанный“ стих уступает место ямбу ([110]). Такими путями, через трагикомедию нового стиля, опирающуюся на органическую национальную традицию, „ломанный стих Ганса Закса“ вступает в поэзию вы-

сокого стиля. Его метрические особенности — четыре ударения, переменное число неударных между ударениями и вариации анакрузы, парные рифмы и произвольное смешение мужских и женских окончаний. Ямбическое движение в целом преобладает, однако—с существенными вариациями, причем в отдельных стихах число неударных слогов между ударениями может доходить до трех. Ср. в первой редакции („Urfaust"):

...Heisse Magister, heisse Doktor gar,
Und ziehe schon an die zehen Jahr,
Herauf, herab, und quer, und krumm,
Meine Schüler an der Nas herum...
..Zwar bin ich gescheiter, als alle die Laffen,
Doktors, Professors, Schreiber und Pfaffen,
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Holl noch Teufel...

Вслед Гете „ломанный стих" употребляет Шиллер в „Лагере Валленштейна". Особенно богата ритмическими вариациями проповедь монаха-капуцина, также стилизованная в духе грубаватого простонародного юмора:

. Und das römische Reich—das Gott erbarm!
Sollte jetzt heissen: römisch Arm,
Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom,
Die Kloster sind ausgenommene Nester,
Die Bistumer sind verwandelt in Wusttumer,
Die Abteien und die Stifter
Sind nun Raubteien und Diebesklufter...

Интересно сопоставить „ломанный стих" „Фауста" с балладным размером „Лесного Царя". И в том и в другом случае Гёте использовал четырехударный стих с парными рифмами. Правда, в противоположность бесформенной по своей строфической композиции „тираде" „Фауста" мы имеем в балладе правильную строфу из восьми стихов, со строгим композиционным членением, без синтаксических переносов (enjambement), обильных в „Фаусте", и со сплошными мужскими рифмами. Однако, разница впечатления от одинакового размера зависит не столько от изменения метрической композиции, сколько стоит в связи с изменением

общего смысла и стиля стихотворения; четырехударный стих приобретает совершенно другую эмоциональную окраску и смысловую выразительность: вместо грубоватой, прерывистой речи, намеренно приближающейся к разговорной речи в „Лесном Царе" появляется эмоционально-повышенный, патетический тон, торжественность и строгость классической баллады высокого стиля. Аналогичные контрасты можно заметить при сопоставлении „Фауста" или „Лесного Царя" с романтическими дольниками песенного стиля: и здесь в различной стилевой среде тот же самый размер приобретает различную художественную выразительность (различный „ethos"—по терминологии античных и немецких теоретиков), который лишь в незначительной степени зависит от чисто-метрических различий самого стиха. То же мы увидим и в русских „дольниках", на примере Блока и Ахматовой (см. ниже, § 31) ([111]).

Наконец, одним из существенных источников чистого тонизма в немецкой поэзии нового времени является рецепция и своеобразное применение некоторых античных размеров (гекзаметра и „логаэдов"). Метрическая революция Клопштока, впервые широко применившего античные образцы, вдохновлялась как и метрическая реформа Гердера и Гёте, стремлением разрушить однообразные схемы силлабо-тонического стопосложения. Из всех указанных тенденций усвоение античных размеров является наиболее ранним проявлением новых вкусов оно впервые расшатало силлабический принцип, укрепившийся после реформы Опитца, и в этом смысле подготовило возрождение более свободных метрических форм народной песни. Об античных размерах см. ниже § 33 ([112]).

§ 30. Английский тонический стих. В истории английского стихосложения повторяются те же основные этапы борьбы силлабо-тонического принципа, идущего от иностранных образцов, с более свободной национальной стихией чистого тонизма: однако, с той существенной разницей, что национальные традиции в английской поэзии сильнее, чем в немецкой, благодаря чему силлабический

принцип лишь в редких случаях достигает полного господства. Так, в начале средне-английской эпохи, рядом со стихотворным Евангелием монаха Орма („Orrmulumm", около 1200 г.), соблюдающим, по примеру средне-латинских поэтов, однообразное чередование долгих и кратких, стоит эпическая поэма о „Короле Горне" (серед XIII в.), написанная чисто-тоническим стихом с парными рифмами и в этом смысле примыкающая к национальной традиции; рядом с Чоусером и его школой (вторая половина XIV века), воспитанными в духе французской поэзии и строгого соблюдения счета слогов, на севере Англии и в Шотландии, в XIV—XV вв., неожиданно возрождается старинный принцип аллитерации и чисто-тонический стих, иногда—в сочетании с конечной рифмой и сложной строфической композицией (поэма о „Говэне и зеленом рыцаре", религиозная поэма Лангланда о „Петре Пахаре" и др.). В эпоху Возрождения, не без влияния античной теории стиха, устанавливается окончательно, по крайней мере, для поэзии высокого стиля, укрепившийся уже раньше, благодаря Чоусеру, силлабо-тонический принцип: им пользуются и Спенсер, и Шекспир, и Мильтон ([113]). Но борьба непокорной языковой стихии против однообразной метрической схемы заметнее у этих поэтов, чем у немецких продолжателей Опитца: в английских ямбах не только допускаются перестановки ударений (см. выше, § 15), но неоднократно встречаются двусложные межударные промежутки рядом с обычными односложными, и стих может в некоторых случаях начинаться с ударения ($x_1 = 0$) (см. выше, §§ 23, 28). Строгая и однообразная закономерность в чередовании ударных и неударных слогов, без перестановок ударения внутри стиха, без двусложных промежутков между ударениями, устанавливается на короткое время в эпоху расцвета английского классицизма (первая половина XVIII в.), в двустишиях „героического" пятистопного ямба (heroic couplet) у Попа и его учеников. Однако, непосредственно после Попа, с середины XVIII века, начинается литературная реакция, в стилистическом и ритмическом отношении ведущая обратно к Мильтону (Томсон, Грей). А последующая романтическая эпоха

приводит и в Англии к возрождению национальной формы чисто-тонического стиха.

Как и в Германии, источником новых метрических форм является народная поэма. Народные баллады, собранные Перси в „Памятниках древней английской поэзии" („Relics of ancient english poètry", 1760), в большинстве случаев пользуются тем же семиударным балладным стихом („септенарием"), который сохранился и в немецкой народной песне (4 + 3 удар.). Ср. начало знаменитой баллады об „Охоте на Чивиоте" („The Hunting of the Cheviot", рукоп. XVI в.):

The Percy out of Northumberlond
And a vow to God made he,
That he should hunt on the mountains
Of Cheviot within days three,
In the maugre of doughty Douglas
And all that with him be...

Или в балладе „Child Waters":

Child Waters in his stable stood
And stroaketh his milk-white steed.
To him came a fair young lady,
As ere did weare woman's weed..

Первые подражания английским балладам пользовались обычными ямбами и амфибрахиями (или анапестами), лишь постепенно вводя в употребление вариации анакрузы, как признак более свободной метрической системы (см. выше, § 23). Однако, уже Соути в балладе о „Старухе из Беркли" (1798), переведенной Жуковским с помощью обычного трехдольного размера, употребляет чисто-тонический стих народной поэзии:

And in He came with eyes of flame,
The Devil to fetch the dead,
And all the church with his presence glow'd,
Like a fiery furnace red.
He laid his hand on the iron chains,
And like flax they moulder'd asunder,
And the coffin-lid, which was barr'd so firm,
He burst with his voice of thunder... и т. д.

Несколько позже к этому течению примыкает Вальтер Скотт в балладах на национально-исторические темы. Ср.

„The Eve of „St. John" (в переводе Жуковского—„Замок Смальгольм"—обыкновенный балладный амфибрахий):

The Baron of Smaylhome rose with day,
He spurr'd his courser on,
Without stop or stay, down the rocky way,
That leads to Brotherstone...
..The Baron return'd in three days space,
And his looks were sad and sour;
And weary was his courser's pace,
As he reach'd his rocky tower...

В этом же 1798 году, когда Соути писал балладу о „Старухе", английский романтик Кильридж вводит более свободный метрический принцип в основанный им новый литературный жанр лирической поэмы („Кристабель", 1798—1800). Впоследствии, в 1816 году, впервые издавая свою поэму, Кильридж сознательно противопоставляет новую тоническую систему традиционному силлабо-тоническому стопосложению. „Размер Кристабель", пишет он в предисловии, „собственно говоря—не неправильный, хотя может показаться, что он основан на новом принципе: именно, на счете в каждой строчке ударений, не слогов. Число слогов колеблется от 7 до 12, но число ударений повсюду—только четыре. Однако, это изменение в числе слогов введено не произвольно, и не для удобства автора, а соответствует всегда какому-нибудь изменению в характере образов или чувств". Действительно, четырехударный стих „Кристабель", имея в анакрузе от 0 до 2 неударных и между ударениями обычные для романтических дольников 1—2 слога, при мужских окончаниях, в английской поэзии господствующих, может иметь от 7 до 12 слогов. Напр.:

...The night is chill, the forest bare;
Is it the wind that moaneth bleak?
There is not wind enough in the air
To move away the ringlet curl
From the lovely lady's cheek,—
There is not wind enough to twirl
The one red leaf, the last of its clan,
That dances as often as dance it can,
Hanging so light, and hanging so high,
On the topmost twig that looks up at the sky...

В лирических поэмах Вальтер Скотта, написанных под влиянием Кольриджа, с поэмой которого он в свое время ознакомился в рукописи, чисто-тонический четырехударный стих (нередко—в соединении с трехударным, как в балладах), господствует, переходя, однако, на больших протяжениях в обычный четырехстопный ямб. Ямбами написаны, за немногими исключениями, и „Восточные поэмы" Байрона, хотя в „Осаде Коринфа", напр., он возвращается к более свободной манере Кольриджа:

... His head was drooping on his breast,
Fevered, throbbing and oppressed..
There he sate all heavily,
As he heard the night-wind sigh.
Was it the wind through some hollow stone,
Sent that soft and tender moan?
He lifted his head, and he looked on the sea,
But it mas unrippled, as glass may be...

В балладе и лирическом стихотворении на протяжении всего XIX в. национальный тонический стих сохраняет свое место рядом с силлабо-тоническим. Взаимодействием этих двух метрических систем об'ясняется, вероятно, строение ямбов и трехдольных размеров у большинства поэтов XIX века, которые от строгой техники Попа и его современников окончательно вернулись к более свободной манере Мильтона и поэтов Елизаветинской эпохи.

§ 31. Русские дольники. Символисты. Маяковский. Различными путями проникает стихия чистого тонизма в русскую поэзию: романтические дольники западноевропейских писателей, подражания античным размерам, влияние народной поэзии в различной степени способствуют освобождению от традиционного стопосложения. Борьба с ломоносовским ямбом начинается уже в школе Карамзина и продолжается на протяжении первых десятилетий XIX века: гекзаметр и русский стих противопоставляются шестистопному ямбу, как героический размер. Некоторые отзывы о ямбах очень характерны для эпохи, наскучившей однообразием силлабо-тонического стопосложения. Так, митрополит

Евг. Болховитинов пишет гр. Д. Н. Хвостову (1808): „...То, что ныне мы называем тоническою поэзиею, т. е. ямбы и хореи, для нашего языка отнюдь не есть тоническая поэзия, а как говорит Львов в „Добрыне": это—„иностранные рамки тесные". Наш язык по многосложности своих слов не вмещается в ямбы и хореи и от того в скансии у нас выходит на одном слове по два, а инде—по три ударения. Ломоносов чувствовал сие безобразие, в котором он сам и виноват пред нашею поэзиею, ибо он вздумал наш язык втеснить в немецкую скансию, не рассмотрев сперва того, что в немецком мало многосложных слов; для сего то сам он в лучших своих одах убегал четверосложных и даже трехсложных, не на среднем слоге имеющих ударение, слов" (Библ. Зап. 1859, № 8, 248—49) ([114]). Востоков („Опыт о русском стихосложении", 1812—17) обвиняет Ломоносова в том, „что он стеснил свободный ход Эпопеи единообразнейшим из всех стихов, Александрийским с рифмами" (27)—следуя примеру „Французов и Немцов" (24). Он сожалеет о том, что „Ломоносов не избрал для Петриады своей вместо единообразного Александрийского свободнейший какой-нибудь размер, напр. анапесто ямбический или дактило-хореический" (24). Нам „наскучили", так признается С. С. Уварову защитник русского стихосложения В. В. Капнист, „рифмы и смешение ямбов с перихиями, (!), спондеями и амфибрахиями (?), а хореев с перихиями, анапестами и амфимакрами (?), из которых большею частью составлены нынешние наши Александрийские и других родов стихи..." („Чтение в Беседе", XVII, 1815, стр. 30). И еще через несколько лет к этой теме возвращается А. Одоевский: „Французы имеют еще ту особенность, что у них стихосложение силлабическое, и что ударения падают неопределенно. У нас же шесть тяжелых ямбов, худо заменяемых пиррихиями, тащутся друг за другом и бьют молотом в слух. Неужели наш русский язык, и звучный и мужественный, будет вечно заключен в сей тесной, однообразной оболочке, для выражения самых пламенных порывов,—тесной не для одного отдельного счастливого изречения, но для полноты чувств и непрерывной связи мыслей..." (1825, „О трагедии Венцеслав,

переделанной Жандром", Сочинения, стр. 553 — 4). Таким образом в старой „Ломоносовской метрике" усматривают утомительное однообразие и вместе с тем неразрешимое противоречие между духом языка, естественными фонетическими свойствами языкового материала, и педантической „немецкой" системой,—противоречие, приводящее к общеизвестным „отступлениям" и „заменам".

В начале XIX века, в ряду указанных выше новых метрических тенденций, слабее всего представлены романтические „дольники", которые получат такое значение в эпоху символизма. Они появляются прежде всего в переводах с немецкого и английского, при усвоении творчества западных романтиков, опирающихся на народную песню. Характерно, однако, что в большинстве переводов Жуковского („Лесной Царь", „Старуха из Беркли" Р. Соути, „Замок Смальгольм" В. Скотта и др) чисто-тонический размер уступает место русскому „балладному" амфибрахию или анапесту с мужскими окончаниями. Впервые встречаются дольники у Жуковского в переводе „Жалобы Пастуха" (1818):

На ту знакомую гору
Сто раз я в день прихожу;
Стою, склоняся на посох,
И в дол с вершины гляжу.
Вздохнув, медлительным шагом
Иду во след я овцам,
И часто, часто в долину
Схожу, не чувствуя сам...

Лермонтов употребляет дольники в раннем переводе баллады Байрона (из „Дон-Жуана"). За исключением вариации анакрузы в этих стихах наблюдаются лишь единичные отклонения от трехдольного размера:

Берегись! Берегись! Над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.
Когда Мавр пришел в наш родимый дом,
Осквернячи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,—
Одного только выгнать не мог.

Отметим также дольники в вольном переводе из Гейне, однако—с ритмическими отклонениями от балладной строфы немецкого подлинника. Односложные и двусложные промежутки чередуются здесь по определенному метрическому закону (два ямба, три анапеста, женское окончание)—как в „логаэдах“:

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной,
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.
Они растались в безмолвном и гордом страданьи,
И милый образ во сне лишь порою видали,
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье,—
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Тютчев в переводе из Уланда („O, legt mich nicht in's dunkle Grab“...) пользуется сочетанием трехударных и двухударных тонических стихов. В первом стихе дактилического типа начальное ударение заметно ослаблено. В пятом стихе между вторым и третьим ударением—три неударных и стих в другом окружении мог бы читаться как четырехстопный ямб. Ср.:

О, не кладите меня
В землю сырую
Скройте, заройте меня
В траву густую.
Пускай дыханье ветерка
Шевелит травою,—
Свирель поет издалека,
Светло и тихо облака
Плывут надо мною...

В переводах из Гейне проблема „дольников“ встала перед русскими поэтами с особенной отчетливостью. Фет и Ап. Григорьев неоднократно пользуются дольниками в этих переводах ([115]). Напр., Фет:

Ты вся в жемчугах и в алмазах,
Вся жизнь для тебя—благодать,
И очи твои так прелестны,—
Чего ж тебе, друг мой, желать?

К твоим очам прелестным
Я создал целую рать
Бессмертьем дышащих песен,—
Чего ж тебе, друг мой, желать?
Очам твоим прелестным
Дано меня терзать,
И ты меня ими сгубила,—
Чего ж тебе, друг мой, желать?

Дольниками переводит Фет и романтические „мелодии" Томаса Мура (напр.: „Прощай, Тереза! Печальные тучи..."); отдельные „стяжения" он вводит также в свой перевод „Лесного Царя" Гёте. В этой традиции усвоения дольников русскими переводчиками стоит и Ал. Блок со своими переводами из Гейне; ср., „Опять на родине" („Heimkehr") (т. III, изд. „Мусагета"). Напр.:

Вечер пришел безмолвный,
Над морем туманы свились,
Таинственно ропщут волны,
Кто-то белый тянется в высь...

Одновременно с переводами и, вероятно, под их влиянием просачиваются романтические дольники и в оригинальную русскую лирику. В пушкинскую эпоху единичные примеры можно найти у А. Бестужева-Марлинского, у Хомякова и Подолинского. Б. М. Эйхенбаум („Лермонтов", 39) приводит несколько примеров из последнего поэта: рядом с двухсложными промежутками между ударениями изредка появляется три слога (в цезуре): Напр., „Мелодия"·

Есть чудная арфа, с колыбели она
До самой могилы играет,
Сокрыта глубоко, не видна, не слышна,
Нигде, никогда не смолкает...

Несколько примеров встречается у Лермонтова, среди стихотворений 1831 г., вероятно—под влиянием английских поэтов. Отклонения от трехдольного размера обычно очень незначительны и ограничиваются единичными случаями употребления односложных промежутков („стяжений") и случайной вариацией анакрузы:

Поцелуями прежде считал
Я счастливую ж и з н ь с в о ю,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю.
И слезами когда-то считал
Я мятежную ж и з н ь м о ю,
Но тогда я любил и желал,
А теперь никого не люблю.
И я счет своих лет потерял,
И к р ы л ь я забвенья ловлю:
Как я сердце унесть бы им дал
Как бы вечность им бросил мою!

В стихотворениях Тютчева, относящихся к первой половине его жизни, интересные отклонения от господствующей системы встречаются в ранних редакциях (напр., в „Современнике" 1836). В „Собрании стихотворений" 1854 г. все подобные отступления были выправлены в угоду школьной метрике, может быть—не без участия Тургенева. В стих. „Сон на море" первоначально встречались вариации анакрузы:

И море и буря качали наш челн,
Я, сонный, был предан всей прихоти волн...
В к р у г м е н я, как кимвалы, звучали скалы,
О к л и к а л и с я ветры и пели орлы....

Ср. в редакции „Собрания стихотворений": „Кругом, как кимвалы.... И ветры свистели...." Встречаются также в ямбическом стихотворении трехдольные строчки, благодаря которым четырехстопный ямб переходит в трехударный чисто-тонический стих (или должен рассматриваться, как восьмисложник французского силлабического типа):

Молчи, скрывайся и таи,
И чувства и мечты свои
Пускай в душевной глубине
В с т а ю т и з а х о д я т о н е
К а к я с н ы е з в е з д ы в н о ч и:
Любуйся ими и молчи...

Быть может, как остаток манеры, воспринятой под влиянием немецких образцов, следует рассматривать стих. „Последняя любовь" (1854). Оно построено четырехударным размером, близким к типу четырехстопного ямба, при чем в от-

дельных стихах (особенно в тех, которые приближаются к схеме ямба) метрические ударения падают на фонетически-слабый слог, как это обычно в русских двудольных размерах ([116]).

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим *и* суеверней...
Сияй, сияй. прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!
Полнеба *о*хватила тень,
Лишь там на западе бродит сиянье..
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись оч*а*рованье... и т. д.

Дольники встречаются и у Фета. Напр.:

Свеча нагорела. Портреты в тени.
Сидишь прилежно и скромно ты.
Старушке зевнулось. По окнам огни
Прошли в те дальние комнаты.
Никак комара не прогонишь ты прочь,—
Поет и к свету все просится..
Взглянуть ты не смеешь на лунную ночь,
Куда душа переносится... и т. д.

В стихотворениях: „Измучен жизнью, коварством надежды...“ и „В тиши и мраке таинственной ночи..“ четырехударный стих, на довольно значительном протяжении, имеет форму „логаэда“ (два ямба, два анапеста, женское окончание); в дальнейшем, однако, он освобождается от этой закономерной повторности. В отдельных стихах встречаются ослабленные ударения, а также сильные отягчения метрически-неударных слогов, как в трехдольных размерах:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.
.... *И* неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится;
В его дыму, как в творческих грезах.
Вся сила дрожит, и вся вечность снится,. и пр.

В поэзии русских символистов, с начала 1890-ых годов, различные типы романтических дольников получают все

более широкое распространение. Уже „Песня“ З. Гиппиус (1891) пользуется четырехударным тоническим стихом в строфическом сочетании со стихами более короткими:

... Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю.
И это желанье не знаю откуда,
Пришло откуда.
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!...

Интересно, что „Песня“ начинается стихами, которые вполне укладываются в метрическую схему ямба, пятистопного и шестистопного (также — в строфическом сочетании с более короткими стихами). Однако, в сопоставлении с дальнейшими строфами, имеющими чисто-тоническое строение, и эти стихи должны восприниматься, как дольники, имеющие по четыре ударения в нечетных стихах (в первом стихе— всего три). При этом главенствующие метрические ударения подчиняют себе целую фразовую группу (напр.: только-нёбо, таким-пустым, над-моим-сердцем и т. п.). Так, в границах самого силлабо-тонического стихосложения, из свойственных ему ритмических каденций, возникают возможности новых метрических форм. Ср.:

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,—
С вечернею зарею.
И небо кажется пустым и бледным,
Таким пустым и бледным.
Оно не сжалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным...

Обычным четырехударным стихом пользуется З. Гиппиус в стих. „Цветы ночи“ (1894):

О, ночному часу не верьте!
Он исполнен злой красоты.
В этот час люди близки к смерти,
Только странно живы цветы...

С начала 1890-ых годов мы встречаем дольники и у Валерия Брюсова, в особенности—в „городских стихах“ 1896 года. Брюсов чередует трехсложные промежутки с обычными двусложными и односложными, придавая тем своим дольникам характер размеров прерывистых, воспроизводящих свободный ритм разговорной речи:

С опущенным взором, в пелериночке белой
Она мимо нас проскользнула несмело,
С опущенным взором, в пелериночке белой...
... И только небо—всегда голубое,—
Сияло, прекрасное, в строгом покое,
Одно лишь небо, всегда голубое!...

Или:

Едва ей было четырнадцать лет,
Так задумчиво гасли линии бюста.
О, как ей не шел пунцовый цвет,
Символ страстного чувства!...

Или:

Есть что то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты.
Над миром скал проносятся годы.
Но вечен только мир мечты...

Напевные дольники появляются у Брюсова несколько позже. Напр., в стих. „Грядущие гунны“ (1905):

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром?
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.
На нас ордой опьянелой
Рухните с темных становий —
Оживить одряхлевшее тело
Волной пылающей крови..

К сравнительно позднему времени („Только любовь“, 1906) относятся и „прерывистые строки“ Бальмонта („Болото“, „Старый Дом“), также вводящие до трех неударных между соседними ударениями. Например:

... Кто в мертвую глубь враждебных зеркал
Когда то бросил безответный взгляд
Тот зеркалом скован, и высокий зал
Населен тенями, и люстры в нем горят...

У Вячеслава Иванова дольники встречаются также лишь в редких примерах („Хвала Солнцу", „Аттика и Галилея"), при чем отклонения от общего типа двудольного размера ограничиваются отдельными „стяжениями". Ср., однако, четырехсложный промежуток (в цезуре):

О, Солнце! вожатый, ангел божий,
С расплавленным сердцем в разверстой груди!
Куда нас влечешь ты, на нас непохожий,
Пути не видящий пред собой впереди....

Несмотря на довольно многочисленные примеры дольников в конце XIX и в начале XX века, употребление этого размера у старшего поколения русских символистов не выходит из стадии метрических опытов в отдельных стихотворениях. Характерно, для всех этих опытов, присутствие доминирующей силлабо-тонической базы (обычно трехдольного размера), от которой встречаются отдельные отступления то в одном, то в другом стихе, которые воспринимаются, как „стяжения" (или „распространения") основного размера, чаще всего—в анакрузе или в цезуре. Это был период в истории чисто-тонического стиха, когда название „паузник" и связанная с этим названием теория напрашивались сами собой. В „Стихах о Прекрасной Даме" Блока (1900—1905) русский тонический стих вступает в новый период своего развития. Здесь впервые дольники становятся органическим явлением русского поэтического языка, стиховою формой, равноправной со старыми силлабо-тоническими размерами. В этом отношении роль Блока в истории новейшего тонического стихосложения сходствует с ролью Ломоносова в утверждении силлабо-тонического принципа: у обоих были предшественники, но оба впервые укоренили новую систему стихами, в которых эта система представилась, как органическая принадлежность поэтического стиля.

В дольниках Блока число неударных между ударениями обычно—1, 2. Различается трехударный и четырехударный стих, с различными окончаниями. Обычнее—трехударный:

Потемнели, поблекли залы.
Почернела решётка окна.
У дверей шептались вассалы:
— Королева, королева больна...

Четырехударный стих:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные
Протянулась длинная цепь фонарей,
И, пара за парой, идут влюбленные,
Согретые светом любви своей...

Три (тем более—четыре) неударных слога между соседними ударениями в обычных дольниках напевного склада встречаются редко (ср , однако: Королёва, королёва больна...); они сосредоточены в особой группе стихов, написанных прерывистыми, разговорными ритмами, напр., „Из газет“ (ср. выше, стр. § 28) и др. Ср.:

... Нянюшка села задумалась.
Лучики побежали,—три лучика.
„Нянюшка, о чем ты задумалась?
— Расскажи про святого мученика“....

После Блока дольники становятся общим достоянием русской поэзии. Многочисленные примеры встречаются у Кузмина, Гумилева и др. У Ахматовой, в противоположность напевному стилю Блока, они приобретают характер намеренно небрежной, интимной разговорной речи: стих как бы стремится приблизиться к свободному ритму прозаической речи. Изменение общего характера размера (в немецкой терминологии „ethos“) связано не столько с его ритмическими особенностями (отягчение метрически неударных слогов, синтаксические переносы), сколько с выбором слов, разговорной фразеологией, понижением непосредственной эмоциональной выразительности, одним словом—с общим изменением смысла и стиля этих стихов. Ср., напр.:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его—как лучи.
Я только вздрогнула—этот
Может меня приучить...

Не представляет из себя ничего принципиально нового и метрическая система Маяковского. Мы имеем и здесь чисто-тонический стих, обыкновенно — трех или четырехударный, в привычных строфах из четырех стихов с пере-

крестными рифмами. Однако, число неударных между ударениями может резко колебаться, удаляясь от обычного для лирических дольников промежутка в 1—2 слога; иногда главенствующие метрические ударения об'единяют вокруг себя довольно обширные группы слогов, иногда они стоят на двух соседствующих слогах. Ср. для четырехударного стиха („Война и Мир", 5):

.. О, какие | ветры, | какого | юга
свершили | чудо | сердцем | погребенным?
Расцветают | глаза | твои,— | два луга.
Я кувыркаюсь | в них— | веселый | ребенок...
... Губ | не хватит | улыбке | столицей.
Все | из квартир | на площади | вон!
Серебряными | мячами | от столицы | к столице
раскинем | веселие, | смех, | звон!
Не поймешь, | это воздух, | цветы-ли, | птицы-ль!
И поет, | и благоухает. | и пестрое | сразу,
но от этого | костром | разгораются | лица,
и сладчайшим | вином | пьянеет | разум...

Или, трехударный стих („Облако в штанах", 3):

.. Как вы смеете | называться | поэтом
и, серенький, | чирикать, | как перепел?
Сегодня | надо | кастетом
Кроиться | миру | в черепе...

Обычнее четырехударный и трехударный стих встречаются в соединении, не предопределенном никакой закономерностью строфического чередования. Напр. („Облако в штанах", 2):

Слушайте! | Проповедует, | мечась | и стеня,
Сегодняшнего | дня | крикогубый | Заратустра!
Мы— | с лицом, | как заспанная | простыня,
с губами, | обвисшими, | как люстра,
Мы— | каторжане | города | лепрозория,
Где золото | и грязь | из'язвили | проказу,—
мы чище | венецианского | лазорья,
морями | и солнцами | омытого | сразу.

Но рядом с обычными стихами с тремя или четырьмя ударениями, возможны, как в вольных ямбах XVIII века (у Крылова, Богдановича, Грибоедова), более короткие стихи,

тоже чередующиеся с более длинными без определенного композиционного закона. Напр., „Война и Мир“, 3:

... Пришли, | расселись | в земных | долинах,
гости | в страшном | наряде.
Мрачно | поигрывают | на шеях | длинных
ожерелья | ядер...

Или (оттуда же):

.. И там, | где Альпы, | в закате | грея,
выласкали | в небе | лед | щеки,—
облаков | галлереей
нахохлились | зоркие | летчики...

Указывалось, как на особенность метрической системы Маяковского, что в стихе его отдельные словесные ударения отступают перед главенствующими ударениями фразовых групп. В приведенных выше примерах такими неразрывными группами, образующими каждая особую ритмическую долю, являются, напр.: ... как-вы-смеете, ... но-от-этого... Однако, такие примеры могли бы встретиться в обычном трехдольном стихе или в дольниках. Более обширные фразовые группы об'единены в следующей строфе („Облако в штанах“, 2):

... Я раньше | думал,— | к н и г и д е л а ю т с я | так:
Пришел | поэт, | л е г к о р а з ж а л | уста,
И сразу | запел | вдохновенный | простак,—
пожалуйста!...

Или (оттуда же):

У меня | в душе | ни одного | с е д о г о в о л о с а,
И старческой | нежности | нет в ней!
Мир | огромив | мощью | голоса
Иду— | красивый | двадцатидвухлетний...

Впрочем, такие случаи в стихотворениях Маяковского очень немногочисленны. К тому же в вольной строфической композиции, об'единяющей стихи с различным числом ударений, они могут быть также истолкованы, как более длинные, пятиударные строчки. Ср., напр.: Я раньше | думал: | — книги | делаются | так | ....

Трудности стихотворной техники Маяковского для читателя, воспитанного на старых поэтических образцах, лежат, таким образом, не в особенностях метрической системы, а в своеобразной ритмике: главенствующим метрическим ударениям подчиняются слоговые группы очень различных размеров, воспринимаемые, тем не менее, как эквивалентные метрические доли.

Не должны вводить нас в заблуждение графические приемы Маяковского: они не воспроизводят ни деления по стихам, ни распределения стиха на метрические доли (акцентные группы), их основная задача — отмечать смысловые и синтаксические группы, на которые распадается стих, подчеркивая декламационные паузы и служа тем самым смысловой выразительности. Ср. „Облако в штанах“ (обозначаю вертикальной чертой — метрические доли, двумя чертами — границы стиха):

Вы думаете, | это бредит | малярия? ||
Это было, |
было | в Одессе. ||
„Приду | в четыре“,— | сказала | Мария. ||
Восемь. |
Девять. |
Десять. ||
Вот и вечер |
в ночную | жуть ||
ушел | от окон, |
хмурый, |
декабрьи. ||
В дряхлую | спину | хохочут | и ржут ||
канделябры. ||

Во всяком случае, стих Маяковского — не „свободный стих“, разве только — свободный в отношении строфической композиции, как „вольные ямбы“ басен Крылова. Это — тоническая система дольников Блока в своем последовательном развитии и осуществлении.

§ 32. Подражания античным размерам: дактило-хореический гекзаметр. Первые подражания античным размерам в поэзии ново-европейских народов

были неудачной попыткой усвоить количественный принцип античной метрики: современный стих думали строить, по примеру античных, на чередовании долгих и кратких слогов, независимо от ударения ([117]) Во второй стадии процесса усвоения античных размеров постепенно осознается существенная противоположность между фонетическим материалом античного и нового стиха: там — различия длительности, здесь — ударности (или силы); таким образом воспроизведение античного образца должно было ограничиться осуществлением одинакового композиционного движения, повторение метрического рисунка древнего размера, но на фонетическом материале, привычном для данной языковой системы. Так установился принцип, господствующий до наших дней: долгий слог античного размера заменяется в тоническом стихосложении ударным, краткий слог — неударным. При этом важное затруднение должны были представить стопы с двумя или несколькими долгими (прежде всего — спондей), поскольку стопа (или ритмическая доля) в стихосложении тоническом всегда заключает только одно ударение, которому подчиняется группа неударных (по вопросу о спондее, см. ниже, стр. 230 сл.).

В остальном, стихотворения, воспроизводящие античные размеры по этому принципу, ничем не отличаются от других стихов, построенных по национальной тонической (или силлабо-тонической) системе: только с генетической точки зрения мы обособляем особую группу размеров, как „античную“, но это различие происхождения не должно заслонять принципиальное тождество „античных“ размеров с теми или другими „национальными“ формами, если рассматривать самый размер, как таковой. В частности в истории борьбы против силлабического принципа подражания античным неравносложным размерам сыграли не менее существенную роль, чем возрождение народной песни и другие аналогичные явления.

Среди античных размеров наиболее популярным и прочно усвоенным в истории новых народов является гекзаметр. Античный гекзаметр, как уже сказано, есть шестистопный дактиль, допускающий, по законам метрического стихосло-

жения, замену каждой дактилической стопы (кроме пятой) спондеем; при этом шестая стопа—всегда двусложная (хорей или спондей). Русский гекзаметр есть также шестистопный дактиль, с женским (каталектическим) окончанием. Сплошные дактили могут следовать друг за другом на довольно значительном протяжении, ср. у Гнедича („Илиада", п. VI):

..Рек и приближася к сыну, простер к нему руки Приамид:
Вспять отклонился младенец, и к персям рабыни питавшеи
С криком приник, устрашася любезного отчего вида:
Меди гремящей боясь и конский зря гребень ужасный,
Грозно над шлемом высоким нависший и зыблемый ветром...

Обычно, однако, вместо спондея, придающего античному стиху существенное разнообразие, русские поэты употребляют хорей. В таком „дактило-хореическом гекзаметре" стих.: „Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына.." в этом смысле эквивалентен другому: „Гнев, богиня, воспой Ахиллеса Пелеева сына...", в котором дактиль в первой стопе заменен хореем. Ср. у Жуковского („Ундина"):

Рыцарь с глубоким чувством любви смотрел на Ундину.
Мною ль, он думал, дана ей душа иль нет, но прекрасней
Этой души не бывало на свете: она, как небесный
Ангел. — И слезы Ундины с нежнейшим участием друга
Он отирал, целуя ей очи, уста и ланиты..

В употреблении „дактило-хореического" („тонического") гекзаметра русские поэты опираются на практику немецких. Ср. у Клопштока („Мессиада"):

Sing' unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams geschlecht zu der Liebe der Gottheit,
Leidend getötet und verherrlichet, wieder erhöht hat...

Или, у Гете („Герман и Доротея"):

Hab' ich den Markt und die Strassen doch nie so einsam gesehen!
Ist doch die Stadt wie gekehrt! Wie ausgestorben! Nicht funfzig
Däucht mir, blieben zurück von allen unsern Bewohnern'.

Развитие дактило-хореического гекзаметра с середины XVIII века связано, как и распространение дольников,

с реакцией против господствующего силлабо-тонического стопосложения. Клопшток, усвоивший немецкому языку этот размер в своей „Мессиаде“ (1748 сл.), имел в Германии лишь незначительных предшественников ([118]): выступая, как новатор, он обосновывает свою метрическую реформу в теоретических статьях ([119]). Ямбы кажутся ему однообразными; немецкий речевой материал не укладывается в механически-повторяющиеся чередования ударных и неударных, откуда — обычные нарушения размера („отступления“) или подавление естественных речевых ударений (Silbenzwang). Гекзаметр вводит необходимое разнообразие в стих и допускает более широкое использование всего словарного материала, который легко укладывается в его гибкую схему. Интересно сопоставление гекзаметра с древне германским аллитерационным стихом, в котором Клопшток усматривает „полиметрическую“ структуру (altdeutsche Polymetrie), т. е. родственное гекзаметру нарушение силлабо-тонических схем.

В России над гекзаметром экспериментировал уже Тредьяковский (ср. в особенности — „Тилемахиду“); пример этот подражаний не вызвал, напротив — скорее отпугнул современников ([120]). Распространение нового размера связано с метрическими опытами последней четверти XVIII века: Радищев выступает с „Апологией Тилемахиды и шестистопов“ и в своем „Путешествии“ (глава „Тверь“) выдвигает гекзаметр, как героический стих, на место шестистопных ямбов Ломоносова и Хераскова. „Если бы Ломоносов переложил Иова, или псалмопевца, Дактилями, или если бы Сумароков Семиру или Димитрия написал хореями, то и Херасков вздумал бы, что можно писать другими стихами опричь Ямбов, и более бы славы в осьмилетнем своем приобрел труде, описав взятие Казани свойственным Епопеи стихосложением“. Радищев уже мечтает о переводе Гомера гекзаметрами и осуждает ямбический перевод Кострова: „Не дивлюсь, что древний треух на Виргилия надет ломоносовским покроем; но желал бы я, чтобы Омир между нами не в Ямбах явился, но в стихах, подобных его, Екзаметрах, и Костров хотя не стихотворец, а переводчик, сделал бы Епоху в нашем стихосложении, ускорив

шествие самой Поэзии целым поколением". В кругу Карамзина и его друзей вопрос этот, повидимому, был давно решен. Так, Карамзин пишет И. И. Дмитриеву (1788): „Естьли же ты и сам вздумаешь воспеть великие подвиги свои и всего воинства нашего, то, пожалуй, пой дактилями и хореями, греческими гекзаметрами, а не ямбическими шестистопными стихами, которые для героических поэм и весьма утомительны. Будь нашим Гомером, а не Вольтером" (Письма Н. Карамзина к И. Дмитриеву, изд. 1866). Интересно, что Карамзин рассматривает гекзаметр, как логаэдический стих, с постоянным чередованием двудольных и трехдольных стоп: „Два дактиля и хорей, два дактиля и хорей". Его пример: „Трубы в походе гремели, крики по воздуху мчались..."

В начале XIX века вопрос о гекзаметре снова становится актуальным. Первый опыт Гнедича (из VI песни „Илиады") напечатан в „Чтении в Беседе любителей Русского Слова" (Чт. XIII, 1813): сопровождающие этот опыт „письма" С. Уварова и Н. Гнедича выдвигают дактилохореический гекзаметр, как героический стих, на место шестистопного ямба, который признается „утомительным", „однообразным" и т. д. Противником гекзаметра выступил вскоре в той же „Беседе" В. Капнист („Чтение" XVII, 1815): он также признает, что ямбы „наскучили" современным поэтам, но находит гекзаметр несвойственным русскому языку и рекомендует, в качестве героического размера, народный стих. На консервативной позиции стоит Д. Самсонов в „Вестнике Европы", одинаково отвергающий и гекзаметр и русский стих: он считает возможным придать ямбам необходимое разнообразие перемещением цезуры и различным расположением „пиррихиев". „Опыт о русском стихосложении" Востокова (1812 — 17) в значительной степени подводит итоги этим спорам: написанный прежде всего в защиту стиха народного, он впервые дает серьезное теоретическое обоснование новым метрическим опытам, вводя понятие особой системы стихосложения, построенной исключительно на счете ударений. Второе издание этой книги (1817) заключает специальный параграф (стр.

50 — 60), посвященный истории и теории русского гекзаметра ([121]).

Вопрос о замене дактиля хореем вместо античного спондея является центральным в этих спорах о гекзаметре. Тредьяковский, первый широко применивший дактило-хореический гекзаметр, оправдывает его и теоретически ([122]). Н. Гнедич в своем переводе „Илиады" допускал замену, но считал нужным употреблять этот прием не слишком часто „в сем первом опыте, чтобы размер, мало еще знакомый слуху, не затруднил читателя" („Чтение", XIII, 71). С другой стороны, Д. Самсонов не мог примириться с употреблением размера, в котором чередование хореев и дактилей не упорядочено никаким законом: „Наши стихи тем нам и нравятся, что в них в определенном порядке имеются высокие с низкими; а как хотеть сего порядка от стихов, в коих дается на волю ставить дактиль и хорей" („Краткое рассуждение", В. Е. 1817, XCIV, 248) Напротив Востоков видел в этой замене главное преимущество гекзаметра перед однообразными ямбами и обвинял Н. Гнедича за слишком осторожное пользование хореем: „По моему мнению таковые стихи" (т. е. сплошные дактили) „еще утомительнее и однообразнее наших Александрийских, коим пиррихии придают некоторую вариацию. Главное преимущество дактило-хореического и амфибрахического гекзаметров перед ямбическими есть свободное изменение стоп, посредством коего стих более или менее в себе заключает слогов, не выходя из шестистопной меры" („Опыт", изд. 2-ое, 40). Современные пуристы, напр. проф. Ф. Зелинский, запрещают употребление хорея, находя его несоответствующим античному спондею. Исходя из правила, что „долготе соответствует ударяемость, краткости — неударяемость", проф. Ф. Зелинский пытается воспроизвести античный спондей стопой с двумя ударениями: это достигается в том случае, когда на месте второго долгого слога стоит односложное слово с самостоятельным ударением. „Да и в этих случаях", пишет проф. Ф. Зелинский, „я в видах звучности допускал ее почти исключительно после цезуры: ...Протезилею привет шлет за море Лаодамия... Где твоя гордость

теперь? Где подвигов ряд многотрудных?.. Стала тебя столь выше, сколь ты, покоритель вселенной..." (ср. „Русский элегический стих" — Овидий „Героини", пер. Ф. Зелинского, стр. 201).

Точка зрения пуристов опровергается, как только мы подойдем к дактило-хореическому размеру, рассматривая его, независимо от его происхождения, как русский стих, усвоенный и своеобразно видоизмененный в русской поэтической традиции. В этом смысле дактило-хореический гекзаметр имеет таксе же право на существование, как и лирические дольники Блока: это шестиударный чистотонический стих с женским окончанием, с отсутствием анакрузы, в котором односложные междударные промежутки чередуются с двусложными ($x = 1, 2$). При этом, как и в дольниках, двусложная группа (т. н. „хорей") приравнивается трехсложной (т. н. „дактилю"), что осуществляется в декламации различными приемами временного выравнивания (замедление и ускорение, пауза и т. п.). Напротив, присутствие внеметрического отягчения на неударном месте в русских акцентных „спондеях" воспринимается в таком стихе, как и в других дольниках, как резкая деформация метрической схемы, что менее всего передает впечатление „спондеев" античной метрики: образуется как бы затор в нормальном движении стиха, стих становится затрудненным. Это ощущали русские теоретики начала XIX века. В. Капнист находит спондеи „несвойственными языку нашему и тяжелыми в произношении" (Письмо С. С. Уварову о экзаметрах, „Чтение в беседе" 1815, XVII, 24; ср. также 26). По мнению А. Востокова, с которым в этом случае совпадает Д. Самсонов, русский язык вообще „лишен спондеев", так как при столкновении ударений одно из них „скрадывается и уступает место другому" (напр. где он?) или если каждое слово сохраняет самостоятельность ударения (в особенности — при многосложных словах), между ударениями появляется „промежуток или расстановка в голосе (пауза)" (Востоков, стр. 21 — 22; ср. Д. Самсонов, там же, стр. 247). Востоков допускает „спондей" вместо хорея „по условному снисхождению"; ср. приводимые им примеры из Воейкова:

Резкий треск труб бранных послышал, кипит и трепещет... или: Видишь ли? Знак дан! вырвавшись вон из ограды... „Но таковые искусственные спондеи", пишет он дальше, „должны быть употребляемы с великою разборчивостью, к выражению, так, как здесь, какого нибудь звукоподсажания или картины; в других же случаях напрасно ими делать насилие слогоударению Русскому, а лучше стараться в употреблении чистых хорсев и дактилей, от коих наиболее зависит плавность нашего гекзаметра" (Стр. 57).

Аналогичные споры можно отметить и в Германии, откуда заимствован русскими поэтами дактило-хореический гекзаметр. Клопшток, как уже было сказано, свободно пользуется хореем вместо спондея и оправдывает свою практику в теоретических статьях. Представители строгого антикизирующего направления, переводчик Гомера Фосс, Август Шлегель, Платен и др., ведут борьбу против хореев в гекзаметре ([123]). С этой точки зрения недопустимы, напр., такие стихи — Гете: ...Edelsteine zierten das Werk und goldene Ranken... или Шиллер: ...Körper und Stimme leiht die Schrift dem stummen Gedanken...; второй слог в словах edel—, steine... и др., слишком „легкий", чтобы заполнить собою место, соответствующее в античной схеме второму долгому слогу спондея! Немецкие пуристы пытаются образовать спондеи с помощью двух ударений. И здесь употребляются с этой целью односложные слова. Ср. у Авг. Шчегеля: ...Steh! Steh! riefen sie aus du bist's der unsern geweihten... Klag nicht, Löwe der Menschen! Der Welt Heil wollt ihr verderben... Или у Платена: ...Konnten sie nicht ans Ufer den Sarg ziehn, weil er so schwer schien... Кроме этого приема стечение двух ударений в немецком языке возможно в составном слове: на одном из слогов лежит главное ударение, на другом—побочное; напр., léblòs, fálschhèit. Интересно, что ригористы считают побочное ударение слишком слабым для образования второго долгого в спондее: в поисках таких сочетаний, которые воссоздавали бы „равновесие" двух долгих античного спондея („gleichgewogene Spondeen"), они предпочитали пользоваться сло-

вами этого рода так, чтобы первое, главное ударение ложилось на место второго долгого в спондее, а второе, побочное ударение начинало собой следующий дактиль (ср. в схеме ... | — — | — ∪ ∪ | ... сочетания: .. | denn leb- | los... или: ... | auch Schön- | heit ..). С этой точки зрения, стиху типа: ...Düstere Sturmnacht zog, und graunvoll wogte das Meer auf... Фосс предпочитает следующую вариацию с „равновесными спондеями“: Düsterer zog Sturmnacht, graunvoll rings wogte das Meer auf... Вильгельм Гумбольд также находит более соответствующей характеру гекзаметра вариацию: Wenn Krankheit mich befällt... вместо: Wenn mir die Krankheit naht...; ср. еще: Brausender steigt Meerflut im Orkan... или: Schweift im Gefild einsam... или: ...es erfolgt Schwachheit absterbenden Alters... и т. п. Следует отметить, что Гёте, который первоначально, руководствуясь только слухом, свободно пользуется обычным дактило-хореическим гекзаметром, впоследствии на время подчиняется указаниям ригористов и разрешает им исправлять свои гекзаметры в угоду строгому принципу ([121]).

Несомненно, такое употребление спондеев, когда второе ударение спондея превосходит по силе оба соседних, является чрезвычайно резкой деформацией дактило-хореического стиха, которая, быть может, не лишена своеобразной прелести, но менее всего воспроизводит равновесие античного спондея. Свободное чередование хореев и дактилей у Гёте и Шиллера, в стихах, созданных вне зависимости от доктрины „ригористов“, показывает фактическую возможность употребления дактило-хореического гекзаметра, при котором он воспринимается так же непосредственно, как балладные размеры с чередующимися односложными и двусложными промежутками. Но историк немецкого гекзаметра, A. Heusler, в своей критике системы Фосса и Авг. Шлегеля, справедливо показывает, что она не соответствует и античному стихосложению. В античном стихосложении первый долгий слог в спондее является сильным (арсис), второй — слабым (тезис), в соответствии с общим характером дактилического метра, в котором первый слог всегда является сильным

(арсис). Задача переводчика—не в том, чтобы механически заменять каждый долгий слог ударным, каждый краткий — неударным, но чтобы удержать при этом существенное для античного стиха чередование сильных и слабых моментов времени (арсиса и тезиса). Т. н. „хореическая" стопа в гекзаметре отвечает этой задаче с гораздо большим успехом, чем т. н. „спондей", состоящий из двух равных ударений; еще менее подходит такой спондей, в котором тезис имеет более сильное ударение, чем арсис.

К ритмическим вариациям русского гекзаметра относится также пропуск одного из метрических ударений (обычно, как в дактиле—первого) и отягчение метрически-неударных слогов добавочными ударениями (как в трехдольных размерах). Тредьяковский, первый теоретик дактило-хореического гекзаметра, широко допускал замену стопы дактиля „трибрахием" (три неударных — — —) или хорея „пирриxием". Гнедич защищает замену хорея в первой стопе пирриxием; ему даже нравится такое „анапестическое" начало. Ср. примеры самого Гнедича: *Но* Адраста живым уловил Менелай ратоборный... или: *И* Приам и народ знаменитого в бранях Приама... (Ответ С. С. Уварову, 21). „Стихи Русские, как Греческие, которые начинаются сложным хореем, не уничтожая формы екзаметра, могут быть обращены в анапестические" (Замечания на Опыт о русском стихосложении, В. Е. 1818, XCIX, 211—12). Против этого возражает Востоков: желая избегнуть анапестического начала, он требует, в примерах Гнедича, „условную долготу или силу на первом слоге" („И Приам..." и т. д.). Но он же допускает начало стиха тремя неударными („замену" первого дактиля трибрахием): „Но не только меня сокрушает судьба Илиона..." (Гнед.) (ср. „Опыт", стр. 57). В новейшее время такую замену в начале стиха допускает проф. Ф. Ф. Зелинский, в остальном—защитник строгих форм античного гекзаметра; примеры: „Превозмогает унынье жестокая боль. Встрепенувшись..." или: „В оцепенѣньи немом руки на лоне лежат..." („Русский элегический дистих", стр. 202). Но против анапестического начала возражает Брюсов, совпадающий в этом вопросе с Востоковым: „Ипостаса первой хо-

реической стопы пиррихием обращает метр в анапестический; поэтому гекзаметр такого ритма избегается" („Основы стиховедения", 109). Фактически в гекзаметрах Гнедича, Жуковского, Минского и др. облегчение первого ударения встречается довольно часто и по тем же общим основаниям, как в силлабо-тоническом дактиле и хорее. Распространено оно также у тех немецких поэтов, которые сохраняют некоторую независимость по отношению к требованиям ригористов. Ср. у Гете: Widerlegen kann ich dich nicht; ich sage mir alles... Wiederholet politisch und zwecklos jegliche Meinung.; нередко в цезуре, после третьего ударения: Geh ich gerad in die Stadt | und übergebe den Kriegern... Следует отметить, что во всех подобных случаях, где начальный слог отделен от ближайшего сильного ударения одним или двумя неударными, мы имеем у русских поэтов (тем более — у немецких) облегчение первого ударения, а не пропуск, так как последующие неударные слабее первого, поэтому в последовательности дактило-хореических гекзаметров анапестическое начало („*И* Приам и народ...") воспринимается, как ритмическая вариация дактиля, а не как пятистопный анапест: Востоков, вероятно, имел это ощущение, когда говорил об „условной долготе". Впрочем, нельзя оспаривать, что такое облегчение может также рассматриваться, как нарушение строгого ритмического стиля. Гораздо реже, конечно, встречается пропуск метрического ударения в середине стиха; защитники строгих форм относятся к таким отступлениям еще более сурово; ср. примеры в статье проф. Ф. Зелинского: Страшно мне *пе*рескочить, я исполнена *не*доуменья и т. д.

Отягчение метрически-неударных слогов добавочными ударениями вызывает возражения уже в начале XIX века. Востоков решительно высказывается против таких „нечистых дактилей". „Нечистыми дактилями . называю я такие, в которых слог с ударением поставлен на месте краткого слога. Например: „Шлем пробило насквозь и чело, и в глубь кости проникло..." (Гнед.) или: „Там, наконец, две морские победы и в двух частях света..." (Воейков). „Таковые дактили", замечает Востоков, „менее всего могут

быть терпимы в экзаметре", и прибавляет: „Словом сказать, при экзаметре, более нежели при каком другом размере, важно верное наблюдение над словами ударений" („Опыт", 58). В новейшее время к этому мнению присоединяется проф. Ф. Зелинский: „Ударяемые слова в тезисе дактиля допущены быть не могут"; напр.: „Протезилаю привет ш л е т из родного Лаодамия..." (201). Фактически, однако, у многих русских поэтов, писавших гекзаметры, встречаются подобные отягчения, иногда более легкие, иногда—образующие заметный ритмический перебой, чаще, конечно, — при односложных словах ([125]).

§ 33. Логаэдические размеры. Подражания античным лирическим размерам (т. н. „логаэдам"), подобно дактило-хореическому гекзаметру, вводят чередование между ударениями неравносложных промежутков, однако — с той существенной разницей, что чередование это подчиняется постоянному для данного стиха или для строфы композиционному закону. Поэты нового времени (немецкие, английские и русские) воспроизводят общий рисунок такого разностопного (полиметрического) размера, заменяя количественные отношения (долготы и краткости) соответствующей последовательностью ударных и неударных. И здесь возникает прежде всего вопрос о спондеях: пуристы (в особенности— немецкие) делали попытки передать античный спондей сочетанием двух „равновесных" ударений, что связано с такими же противоречиями, как в отношении гекзаметра. Более естественным исходом, с точки зрения тонического стихосложения, является замена спондея хореем или ямбом, что приводит, однако, в разностопных размерах к существенным отклонениям от метрического рисунка античного образца, ввиду невозможности диференцировать сочетание двух долгих и долгого с кратким: различие, которое может играть немаловажную роль в строении „логаэда". Таким образом в стихосложении тоническом разностопные размеры древних имеют свою судьбу, определяемую не только первоначальными свойствами размера, но также характером того языка, в котором размер этот воспроизводится.

Источником для подражаний, немецких и русских, были, по преимуществу, лирические размеры Горация. Возьмем для примера Асклепиадов стих: **Exegi** monument[um] | **ae**re perennius. В латинской схеме — два хориямба, разделенных цезурой; первому предшествует спондей, за вторым следует пиррихий или ямб (последний слог — двойственный). Ср. — — — ⏑ ⏑ — — | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓. В русской переделке вместо начального спендея—хорей. Напр. Востоков:

Крепче меди себе | создал я памятник.
Взял над царскими верх | он пирамидами
Дождь не смоет его, | вихрем не сломится
Цельныи выдержит он | годы бесчисленны,
Не почует следов | быстрого времени...

В русской переделке мы имеем чисто-тонический стих с пятью ударениями, дактилическим окончанием и сильной цезурой между двумя ударениями, которая воспринимается, как каталектическая. Как во всяком логаэде, число неударных между ударениями переменно, но последовательность междударных промежутков подчиняется постоянному закону ($x_1 = 0$, $x_2 = 1$, $x_3 = 2$, $x_4 = 0$; || ... и т. д.). Приближение к типу дольников еще заметнее в других логаэдических размерах. Ср., напр., сапфический размер (**Ja**m sat**i**s t**e**rr**i**s | nivis **a**tque d**i**r**ae**...; схема: — ⏑ — — — — | | ⏑ ⏑ — ⏑ — —). В русском воспроизведении ударения располагаются через один слог, на нечетных слогах, причем после цезуры — два неударных: мы могли бы определить этот стих, как пятистопный хорей с сильной цезурой после третьего ударения и двусложной анакрузой в цезуре. Востоков относит сапфический размер к стихам дактило-хореическим („Опыт", 61). Напр., Востоков „Видение в майскую ночь":

Майска тиха ночь разливала сумрак.
Голос птиц умолк, ветерок прохладный
Веял, златом звезд испещрялось небо,
Рощи дремали...

Наконец, в тонической переделке алкеевской строфы, мы имеем четырехударный стих с переменным числом неудар-

ных слогов, чередующихся в закономерной последовательности. Напр., Востоков (из Горация, 11, 19):

...Эвóе! Смутным дух мой веселием
Объят. Волнуюсь; Вакхом исполнена
Моя трепещет грудь... Пощады,
Либер! Пощады, грозящий тирсом!..

Если современные знатоки античных размеров (Вяч. Иванов, проф. Ф. Зелинский и др.) научили нас строгим формам воспроизведения античных строф, то попытки поэтов XVIII века в этом направлении не менее интересны своими „отступлениями“ и „неправильностями“, так как именно по пути о т к л о н е н и я о т с х е м ы совершался процесс усвоения чужеродных размеров, их аклиматизации в русском тоническом стихосложении. Обычны, напр., отступления от правильной цезуры; в сапфической строфе в подобных случаях двусложный промежуток после третьего ударения теряет характер цезурной анакрузы и сходство стиха с обычными „дольниками“ усиливается. Ср. у Радищева „Сапфические строфы“:

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежно веют, шумят листами
Тополи белы...

Или у Сумарокова (переводы из Сапфо, ода 11):

...На златой ко мне колеснице ездя,
Ты впряженных гнала к полету птичек,
В быстром беге скоростью секла воздух,
Шествуя с неба...

Очень обычны у поэтов XVIII века в античных размерах пропуски метрических ударений, против которых, повидимому, возражал уже Сумароков ([126]), хотя такая строгость в теории не согласуется с его собственной поэтической практикой. Особенно часто встречаются „пропуски“ в сапфическом стихе, который, по общей композиции, приближается к двудольным размерам. Если, с точки зрения строгости античной метрической формы, эти отступления заслуживают осуждения, они понятны из фонетических свойств

русского языкового материала и установившейся в русском языке стихотворной традиции: следовательно, это один из нормальных путей усвоения чужеземной схемы, в результате которой создаются новые, более прочные национальные формы. Ср. у Сумарокова, Ода X, Сапфическая (с рифмами!).

..Зрак твой в мысли властвуя о б и т а е т,
Н е п р е с т а н н о сердце тобою тает,
Весь наполнен ум мой тобой едином,
Муки причиной!
Будь причиной вместо того утехи,
В о з д ы х а н ь и ты преврати мне в смехи,
Люты п р е в р а т и мне печали в радость,
Горести в сладость!

Путь от античных логаэдов к чистому тоническому стиху лежит через те смешанные размеры, которые создавались поэтами XVIII или начала XIX века по образцу лирических строф Горация, но со смешением стоп, традицией не предуказанным. В Германии Клопшток, первый широко популяризировавший античные лирические размеры и защищавший их теоретически предпочтительно перед однообразными ямбами, создает свои собственные полиметрические строфы; при этом обычно он предпосылает стихотворению ориентирующую схему нового размера. Напр., „Die frühen Gräber":

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt, das Gewölk walite nur hin!...

Или „Selma und Selmar":

Weine du nicht, o die ich innig liebe,
Dass ein trauriger Tag von dir mich scheidet!
Wenn nun wieder Hesperus dir dort lachelt,
Komm' ich, glücklicher, wieder!..

Во всех таких полиметрических строфах сочетаются односложные и двусложные междударные промежутки; в редких случаях—ударения стоят на соседних слогах; от дольников—только то основное отличие, что чередование промежутков из строфы в строфу установлено определенным законом.

Фактически, однако, равномерность чередования нередко проводится искусственной скандовкой по схеме, которая в большей или меньшей степени искажает естественное произношение (в особенности—по отношению к односложным словам). Ср. в приведенном примере: ...o *die* ich innig liebe .., а также (из стих. „Die beiden Musen“)· ...dort *an* die Laufbahn..., ...stolz *in* die Schranken... stolz *auf* die Kühne... и т. п. В этом проявляется борьба языкового материала против однообразной метрической схемы, стремление к полной метрической свободе в расположении ударений между неударными. И, действительно, путь Клопштока лежал от античных размеров, через самостоятелно созданные логаэдические схемы, к другим, более свободным, строфическим формам, допускающим вариации в числе неударных от строфы к строфе, к т. н. „вольным размерам“, т. е. к чистому тоническому стиху, освобожденному от принципа счета слогов (оды: „Die Genesung“ 1754, „Dem Allgegenwärtigen“, 1758 и др.).

В русской лирике этот путь от оригинальной логаэдической схемы к чисто-тоническому стиху иллюстрирует стихотворение Фета: „Измучен жизнью“... Как уже было сказано, оно начинается закономерным повторением определенного сочетания двудольных и трехдольных стоп, с постоянной цезурой, по схеме: — ´ — ´— | — ´ — — ´—. Сопротивление языкового материала проявляется сперва, главным образом, на первом ударении, которое в некоторых стихах заметно ослаблено. Во второй строфе цезура последнего стиха смещается со своего постоянного места. Наконец, в третьей строфе, в последних двух стихах, смещаются ударения, изменяется число слогов, и стихотворение в дальнейшем, сохраняя четыре ударения, освобождается от однообразной логаэдической схемы. Ср.:

Измучен жизнью, коварством недежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как то странно порой прозреваю.
Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд, | золотые ресницы.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира!
И неподвижно, на огненных розах,
Живои алтарьмирозданья курится.. и т. д.

Оригинальные логаэдические схемы (дактило - хореического или анапесто-ямбического типа) распространены довольно широко у русских поэтов XVIII века и могут рассматриваться, как первый шаг к раскрепощению от традиционных ямбов и хореев в направлении чистого тонизма. В особенности разнообразны примеры, которые встречаются у Сумарокова в „Песнях" (ч. VIII). Ср. Песня XVIII (по типу сапфического стиха, причем двухсложный промежуток — после первого ударения):

Сколько я плакал, будучи в разлуке!
Сколько исчезло дней в несносной муке!
Ты воображалась всякий день, всеношно,
И повсеместно духу было тошно,
Не имев отрады.
Сердце терзали всяк час скорби люты.
Не был в покое ни одной минуты,
Помня милы взгляды. и т. п

Или песня XLVIII:

Ты рушишь покой, свободу отнявши,
А повод сама мне к любви подала,
Ты мне надежду подавши,
Опять взяла.
Почто было влечь, когда не склоняться?
Или то забавно, чтоб дух мой терзать?
Уж ты можешь смеяться:
Нельзя отстать!... и т. д.

Или песня LXX:

Где ни гуляю, ни хожу,
Грусть превеликую терплю,
Скучно мне, где я не сижу,
Лягу, спокойно я не сплю,
Нет мне веселья никогда,
Горько мне, горько завсегда!...

Во всех приведенных примерах, как и в традиционных античного типа логаэдах, Сумароков и другие поэты XVIII века допускают обычные пропуски ударений, допускают в соответствии с этим условное отягчение малоударных односложных слов. Благодаря этому условная отчетливость метрической схемы затушевывается вариациями ритма, и мы приучаемся разбивать стих по акцентным группам более свободной конструкции, не считаясь уже с распределением по стопам. Так, в наиболее известном стихотворении этого цикла, открывающем собрание песен Сумарокова, над строгим трехстопным логаэдическим размером (дактиль–┼–хорей–┼–┼–хорей) доминирует более свободный ритмический рисунок—дольника с двумя главенствующими ударениями, из которых начальное лежит то на первом то на четвертом слоге, Ср.:

Благополучны дни,
Нашими временами,
Веселы мы одни,
Хоть нет и женщин с нами:
Честности здесь уставы,
Злобе, вражде конец,
Ищем единой славы
От чистоты сердец ..

Таким образом, своеобразные приемы усвоения античных размеров в русской (и немецкой) лирике приводят к формам, которые, с точки зрения строгой античной традиции, в глазах пуристов, заслуживают безусловного осуждения; но вместе с тем эти формы обогащают национальную метрику новыми гибридными образованиями: историческая роль этих образований, как показывает пример Клопштока в Германии, может быть чрезвычайно велика—хотя бы в процессе деканонизации силлабо-тонические стопосложения. Но ведь и самые силлабо-тонические стопы явились в поэзии новых народов результатом такой же обработки национального стихосложения с помощью своеобразно усвоенных античных схем.

§ 34. Русский народный стих. Источником чистого тонизма в русской поэзии нового времени являются также

подражания народному стиху. Русский народный стих есть стих песенный, т. е. его ритмический характер определяется прежде всего ритмическим строением напева: однако, вместе с тем, музыкальные ударения располагаются в соответствии с ударениями словесными (или фразовыми), не насилуя языкового материала и только широко пользуясь существующими в народных говорах акцентными дублетами (ворота—ворота... и т. п.) При этом постоянным в стихе является только число метрических ударений: число неударных остается величиной переменной. В этом смысле мы вправе определить народный стих, как стих музыкально-тонический.

Изучение русского народного стихосложения, именно — ввиду его связи с музыкой, выходит за пределы поставленной здесь задачи. Но некоторые общие сведения необходимы, чтобы ориентировать в вопросе о влиянии народного стиха на литературный. Для примера народного стихосложения мы возьмем былинный стих, как потому, что строение его более прозрачно и менее зависит от напева, так еще ввиду его преимущественного влияния на стих литературный.

Былинный стих имеет четыре главенствующих метрических ударения, из которых два образуют первое полустишие и два — второе. При этом число неударных между ударениями меняется (обычно от 1 до 3 слогов), точно так же — число слогов, предшествующих первому ударению. Существенным для былинных размеров, как и для народной поэзии вообще, является строение окончания: былинный стих обычно имеет двухударное окончание дактилического типа, при чем третье ударение в стихе обязательно ложится на третий слог с конца, а последнее ударение—на конечный слог. Если стих оканчивается на слово с трехсложным (дактилическим) окончанием, последний слог получает в музыкальном исполнении дополнительное метрическое отягчение, напр.: ма́тушкà, мо́лодѐц и т. п.; но то же окончание может быть образовано группой из двух слов, из которых на первом лежит ударение более сильное, а на втором — более слабое, например: Киев-град, ракитов-куст, дубовый-

стол, или: по чисту-полю, с широка-двора и т. д. В некоторых былинах встречается кроме того четырехсложное окончание такого же типа; ср. под óболокй, ростéть — матерѐть и т. п. Счет главенствующих ударений в былинах происходит нередко не по словам, а по фразовым группам; особенно часто встречаются неразрывные фразовые группы, подчиненные такому главенствующему ударению, как напр.: добрый-мóлодец, стольный-Кúев-град, хлеба-кýшати, ровно-три-часа и т. п. В остальном ритмический характер былины сильно меняется в зависимости от индивидуального искусства сказателя и его уменья справляться с словесным материалом, который должен быть уложен в свободные, но вместе с тем достаточно строгие рамки четырехударного стиха. Тем не менее можно выделить два наиболее обычных типа ритмизации, отмеченные (в числе некоторых других, менее важных) уже Гильфердингом.

Тип I, анапесто-ямбический — междударные промежутки обычно—1, 2 слога; ср.: Рябинин „Вольга и Микула":

...Молодóи Вольга Святослáвгович
Посылает он цéлым десяточком
Он своей дружинушки хороброей
А ко этой ко сошке кленовенькой;
Они сошку за обжи кружком вертят
Сошки от земли поднять нельзя,
Не могут они сошки с земельки повыдернути
Из омешиков земельки повытряхнути,
Бросить сошки за ракитов-куст...

Тип II—хореический—междуударные промежутки обычно один или три слога, при чем в последнем случае средний из этих слогов получает второстепенное, более слабое ударение; ср.: Рябинин „Илья и Соловей" (главные ударения помечены жирным шрифтом, второстепенные—курсивом):

У того ли город*а* Чернигова
Нагнано то силушк*и* черным-черно,
А и черным черно как чéрна ворона;
Так пехото*ю* никто тут нé прохаживат,
На добром кон*и* никто тут нé проезживат,
Птица черный ворон нé пролетыват,
Серый зверь да нé прорыскиват...

Хотя в некоторых былинах оба типа сохраняются с достаточной отчетливостью (в особенности — хореический), однако, часто наблюдаются смешанные формы, так как число неударных ни внутри стиха между ударениями, ни в начале стиха не является строго узаконенным. Так, в примере из „Вольги", ср стихи хореического типа: Он своей дружинушки хороброей... или: Бросить сошки за ракитовкуст...; или дактилическое начало: Сошки от земли поднять нельзя... Примером смешанного типа может служить былина Рябинина о Дунае (межударные промежутки 1, 2, 3 слога) ср.:

...Садил их король за единый стол.
А кормил-то ихествушкои сахарною,
А поил-то их питьицем медвяным.
Тихому Дунаюшку Ивановичу
Подносил к нему чару зелена вина,
То не малую стопу—полтора ведра.
Тихия Дунаюшко Иванович,
А скорешенько ставал на резвы ножки,
Чарочку он брал во белы ручки,
Брал то он чарочку одной ручкой, —
Он за этою за чарочкой посватался
У того у короля литовского,
На его на дочери любимоей.
На прекрасноей Опраксе королевичнои. .

Здесь из 14 стихов к чистому „хореическому" типу (промежутки—1, 3 слога) относятся только стихи 4, 7, 11, 13, 14; к чистому „ямбо-анапестическому" типу (промежутки—1, 2 слога) — ст. 1; остальные 8 стихов принадлежат к „смешанному" типу (промежутки—1, 2, 3 слога). Таким образом, отрывок в целом, как и вся былина, имеет четыре обязательных ударения и вполне свободен в ритмическом наполнении межударных промежутков. Этот тип в былине, несомненно, господствует.

Особое место в метрическом отношении занимает группа былин, в большинстве случаев относящихся к историческим событиям XVI—XVII в.в.: вместо дактилического окончания они имеют хореическое (согласно Ф. Коршу — также с ме-

трическим отягчением последнего слога). Ср. „Взятие Смоленска“:

Посреде-ль было Московского царства,
Середи было россииска государства,
Как у света у архангела Михайлы
У Ивана великого в соборе.

Или, в былине о „Птицах“:

А и отчего же зима да началася,
А и красно лето состоялось?
Зачалася зима от мороза,
А и красное лето от солнца,
А и богатая осень от лега...

В отношении распределения неударных слогов эти былины подчиняются, как и остальные, свободному строю чисто-тонического стиха.

Интерес к русской народной поэзии пробуждается в середине XVIII века, но только с конца этого века можно говорить о прямом влиянии народного стиха Первоначально пытаются измерить народный стих привычными силлаботоническими стопами. Уже Тредьяковский, ссылающийся в защиту своей реформы на народное стихосложение, как на тоническое, делает попытку разобраться в его принципах. „Стопы по большей части в них или хорей, или хорей с дактилем, или один дактиль; также иамб или иамб с анапестом, или один же анапест; а по вольности за хорея и иамба полагается дактиль. Прошу читателя не зазрить меня и извинить, что сообщаю здесь несколько отрывченков от наших подлых, но коренных стихов: делаю я сие токмо в показание примера“ („Мнение о начале поэзии“). Среди примеров, приводимых Тредьяковским, имеем „хорей“:

Отста- | вала | лебедь | бела- | я
Как от | стада | лебе- | дино- | ва

Далее—„хорей с дактилем“:

У ко- | лодеза, | у сту- | денова
Добрый | молодец | сам ко- | ня поил,
Красна | девица | воду | черпала... и мн. др.

Понятно, что с точки зрения силлабо-тонического стопосложения выяснение метрического принципа народного стиха должно было представить существенные трудности. Так, Самсонов, защитник ямбов против метрических новшеств своего времени, пишет: „Кроме песенных стихов употребляли в старину еще сказочные. Кто бы задумал искать правил для них, тот потерял бы понапрасну время. В них только наблюдали, и то не всегда, равночисленность ударений и одинаковость окончаний... Некоторые сожалели (о чем иногда люди не сожалеют?) что и сии стихи вышли из употребления"... (В. Евр. 1817, XCIV, 252). Еще во второй половине XIX века Шафранов („О складе народно-русской песенной речи", 1879), считал возможным противополагать „звуковой" („прозодической") системе древних русское народное стихосложение, как систему „стилистическую" („внутреннюю"), основанную на параллелизме, повторениях и т. д., и в наше время Брюсов определяет опять народный стих, как „смысловое стихосложение" (счет „образов", „вообще—значимых выражений в стихе"). Во всех таких теориях мы имеем отказ от признания в русском народном стихе какого либо метрического принципа. Между тем, уже Востоков в начале XIX века вполне правильно определяет русский стих, как систему чисто-тоническую, основанную на счете ударений, при чем принимаются во внимание только главные ударения „в целых речениях или периодах" (т. е. фразовых группах). В русских стихах, пишет Востоков („Опыт", 105), „считаются не стопы, не слоги, а прозодические периоды" (в нашей терминологии—„фразовые группы"); „т. е. ударения, по коим и должно размерять стихи старинных русских песен". „Поелику размер сей", пишет он в другом месте, „основан не на равносложности и не на порядке стоп, то и не составляет в нем разночисленность слогов и разноместность ударений существенной негладкости или разноголосицы. Вольность сия нередко еще благоприятствует непринужденному выражению и языку чувств... Число ударений... неот'емлемая основа, на коей утверждается гармония стихов русских" ([134]). В стихе былинном Восто-

ков усматривает три главных ударения, из которых последнее—на третьем слоге с конца: „Стихи о трех ударениях дактилического окончания употребляются в русских народных сказках или повествовательных песнях“ ([138]). В лирических или песенных размерах он наблюдает больше постоянства в числе слогов и расположении ударении. „Но как порядок сей в них не всегда остается неизменным, а только одно число ударений не изменяется, то и должно различать их по ударениям или по периодам прозодическим“ (108). Наконец, большое значение придает Востоков постоянному окончанию народного стиха, распределяя размеры прежде всего по окончаниям, в особенности же — окончанию дактилическому, как особо характерному для народного стиха. Дальнейшие исследования показали, однако, что так наз. „дактилическое окончание“ в былине имеет добавочное метрическое ударение на последнем слоге, которое сам Востоков, как и все его современники, знакомые с былинами по книгам, не мог отметить по недостатку музыкального опыта (об этом ср. Ф. Корш, „О русском народном стихосложении“, ч. I, стр. 8) ([127]).

Как и гекзаметр, русский народный стих выдвигается в конце XVIII и в начале XIX века в процессе борьбы против ломоносовского стопосложения. В письме к С. С. Уварову В. Капнист выдвигает русский стих, как героический размер, долженствующий вытеснить шестистопный ямб и более свойственный русскому языку, чем гекзаметр. „Что запрещает нам“, пишет он защитнику гекзаметра, „сообразно собственному вашему мнению, постараться изобресть, как для эпопеи, так и для других родов стихотворства, размеры свойственные нашему языку? Зачем не попытаться нам сделать метрическую систему на самом гении языка нашего основанную?“ („Чтение в Беседе“, 1815, XVII, стр. 33). И дальше: „Мы открываем в народных песнях наших множество различных, приятных к изображению всякого рода чувств и картин способных стихослагательных мер“... (36). Переводчику Гомера—Гнедичу, он предлагает вместо шестистопного ямба и гекзаметра — русский стих, и хотел бы в той же метрической форме увидеть поэмы Оссиана. Книга

Востокова, „Опыт о русском стихосложении“ (1812—1817), точно так же преследует практическую цель—указать новые пути, освобождающие литературный русский стих от традиции Ломоносовского стопосложения. Он рекомендует „сказочный русский стих“ для „романической поэмы, во вкусе Ариоста либо Виланда“ и хотел бы научить подражателей истинному разнообразию в расположении ударений, которое присуще народному стиху, и не было усвоено ни Карамзиным („Илья Муромец“), ни Херасковым (некоторые главы „Бахарианы“).

§ 35. Подражания народному стиху. Действительно, первые подражатели народной поэзии не решаются еще или не умеют воспроизвести ритмическое разнообразие чистого тонического стиха и употребляют в своих стилизациях четырехстопный хорей с дактилическим окончанием. Так—Карамзин в „Илье Муромце“ (1794), Херасков в „Бахариане“ (1802), молодой Пушкин в „Бове“ (1815) и мн. др. Раньше остальных—уже Сумароков в „Песнях“ (п. XIX):

О ты крепкии, крепкий Бендер град,
О разумный, храбрый Панин граф,
Ждет Европа чуда славнова,
Ждет Россия славы новыя.
Царь Турецкии и не думает,
Чтобы Бендер было взяти льзя...

Впервые в „Добрыне“ Н. А. Львова (напечатано в 1804 г.) появляется существенное осложнение основного хореического метра введением сильной цезуры и дактилического окончания перед ней—размер, впоследствии усвоенный русской поэзией Кольцовым:

...О темна, темна | ночь осенняя!
Страшен в темну ночь | и дремучий лес!
Выйду, выйду я | в поле чистое
И поклон отдав | на все стороны
Слово вымолвлю | ботатырское...

Таким образом, Востоков в своем „Опыте“ (1817) имел право упрекать любителей русского стиха в том, что они

усвоили из всех размеров русских только „песенный“, который „слишком короток и единозвучен для больших повествовательных сочинений“ (162). Опыты самого Востокова („Российские Реки“, 1813; „Изречения Конфуция“, из Шиллера, 1817) показывают, что он овладел чисто-тоническим размером не только теоретически. Ср. „Российские Реки“:

Беспечально теки Волга-матушка,
Через всю святую Русь до синя-моря;
Чтоб не пил, не мутил тебя лютый враг,
Не багрил своею кровью поганою,
Ни ногой он не топтал берегов твоих,
И в глаза не видал твоих чистых струй!...

Примером усвоения былинного размера в большом эпическом произведении народного стиля может служить „Песня про купца Калашникова“ Лермонтова (1837). Ср.:

. . Лишь один из них, | из опричников,
Удалой боец, | добрый молодец,
В золотом ковше | не мочил усов,
Опустил он в землю очи темные,
Опустил головушку на широку грудь,
А в груди его была дума крепкая.
Вот нахмурил царь брови черные
И навел на него очи зоркие,
Словно ястреб взглянул с высоты небес
На младого голубя сизокрылого,—
Да не поднял глаз молодой боец...

Стих имеет три обязательных ударения и постоянное дактилическое окончание. Четвертое ударение на последнем слоге в декламации не может быть слышно отчетливо; однако, отражением обычного для былины двухударного окончания являются составные окончания типа: не мочил усов, с высоты небес, молодой боец, на широку грудь... и т. п., которые употребляются на равных правах с обыкновенными дактилическими (из опричников, молодец и т. п.). Употребление таких составных окончаний, как равноправных с дактилическими, характерно для всех подражаний народному стиху (ср. уже у Сумарокова: Бендер-град, Панин-граф; у Львова: дремучий лес; у Востокова: лютый

враг, чистых струй и мн. др.). Подобно былине, Лермонтов об'единяет неразрывные фразовые группы под одним главенствующим метрическим ударением; ср. очи-темные, очи-зоркие и т. п. Отчётливому ощущению метрического сечения (цезуры) в середине стиха способствует то обстоятельство, что в значительной части стихов это сечение расположено непосредственно после ударения по типу: Лишь один из них | из опричников... (ср. ст. 1—3, 6—9, 11). Однако, в целом сохраняется подвижность цезуры и, следовательно, ритмическое разнообразие, свойственное былинному стиху; напр. женская цезура: Опустил он в землю | очи тёмные... или дактилическая цезура: На младого голубя | сизокрылого... В начале стиха, почти без исключений, проведен анапестический приступ (очень распространенный и в былине). Господствующим типом ритмического наполнения междударных промежутков является анапесто-ямбический стих (по схеме — — ˊ — ˊ | — — ˊ — —). Ср. выше:

Лишь один из них | из опричников
Удалой боец | добрый молодец
В золотом ковше | не мочил усов...

В таком стихе оба полустишия тождественны по слоговому составу, что особенно заметно в тех случаях, когда ударение перед цезурой ослаблено и в обеих частях стиха появляется дактилическое окончание (как уже раньше у Львова):

...Моя милая | драгоценная!
Хочешь золота, | хочешь жемчуга...

Или еще:

...Опозорил он, | осрамил меня,
Меня честную, | непорочную...

Но и в этом случае сохраняется необходимое ритмическое разнообразие употреблением многочисленных стихов с иным наполнением метрической схемы.

В песнях Кольцова, указанная только-что наиболее употребительная вариация былинного размера становится

господствующей метрической схемой. Кольцов, как лирик, приходит, таким образом, к той равносложности, которая, по мнению Востокова, господствует в народном песенном стихе. Например:

Красным полымем |
заря вспыхнула; ||
По лицу земли |
туман стелется. ||
Разгорелся день |
огнем солнечным; ||
Подобрал туман |
выше темя гор; ||
Нагустил его |
в тучу черную || ...

Былинный „ямбо-анапестический" стих распадается здесь на два самостоятельных малых стиха (полустишия). Каждый малый стих имеет обязательное дактилическое окончание нередко—составное, т. е. отягченное односложным или двусложным словом с второстепенным ударением; ср.: разгоре́лся дѐнь, подобра́л тума̀н, по лицу земли.. и т. п. Второстепенное ударение имеется обыкновенно также в начале стиха, на первом или втором слоге. Если оно расположено на первом слоге, мы имеем как бы двухстопный хорей с дактилическим окончанием; ср.: Красным полымем... В тучу черную...; благодаря отягчению последнего слога, можно было бы рассматривать отдельные стихи, как трехстопный хорей с усеченным мужским окончанием; ср.: Выше темя гор... В хореическую схему укладываются, конечно, и те стихи, которые не имеют ударения на первых двух слогах: По лицу земли... Разгорелся день... Нагустил туман... и т. д. На фоне этого доминирующего ритмического движения стихи, имеющие ударение на втором слоге, ощущаются, как отклонения—можно было бы видеть в этих случаях перестановку ударения на первой стопе, обычную в хореях народного склада; ср.: З а р я вспыхнула... Т у м а н стелется... О г н е м солнечным... (по типу: С л у г а и хозя́ин...; см. выше, стр. 52). Тогда метрическая схема Кольцовских стихов могла бы быть обозначена так: ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ; причем точка над сло-

говым знаком обозначает факультативное, более слабое ударение. Однако, в целом хореический ритм остается все же лишь главенствующей ритмической каденцией, тогда как обязательным метрическим законом является только постоянное число слогов (5) и постоянное ударение на третьем слоге.

Из других размеров народных песен Кольцова наиболее обычные легко укладываются в традиционные силлабо-тонические схемы. Мы имеем. с одной стороны — трехстопный хорей с женским окончанием („Ну, тащися, сивка...“), с характерными перестановками ударения в первой стопе (ср. выше, § 9, напр.:, Слуга и хозяин..“); с другой стороны — анапесты с дактилическим окончанием в четных стихах („Оседлаю коня, коня быстрого...“). Никитин в этом отношении примыкает к Кольцову.

Особую судьбу имел в русской поэзии трехударный стих с женским окончанием, распространенный в былинах XVI—XVII вв. Пушкин воспроизводит этот размер в „Сказке о рыбаке и рыбке“:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря,
Они жили в ветхои землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу
Старуха пряла свою пряжу.
Раз он в море закинул невод:
Пришел невод с одною тиной;
Он в другой раз закинул невод:
Пришел невод с травой морскою;
В третий раз закинул он невод:
Пришел невод с золотою рыбкой...

Особенность пушкинского стиха не только — в большой свободе обращения с неударными, но прежде всего—в широком использовании фразовых ударений наряду со словесными. Ср. напр.:... ловил - неводом, пришел - невод, свою-пряжу... и др. Случаи эти сходны с отягчениями метрически неударных слогов в трехдольных размерах или „дольниках“ и в чтении могут быть или несколько более выделены, или подчинены главенствующему метрическому ударению. Наи-

более заметны подобного рода отягчения в начале стиха (ср. дополнительные отягчения первого слога в анапесте): напр.: Жил-старик со своею старухой... Ровно-тридцать лет и три года... В третий-раз закинул он невод... Вообще, они придают пушкинской сказке тот прерывистый, как бы разговорно-прозаический ритм, который соответствует общему художественному заданию „Сказки": метрическая схема затушевана, не выделяется так четко, как в песенных дольниках, но вместе с тем инерция ударности в отрывке вполне достаточна, чтобы сохранилось ощущение ритмичности.

Тем же стихом, как показал уже Корш, а вслед за ним Сергей Бобров, написаны „Песни Западных Славян", только число дополнительных отягчений метрически-неударных слогов здесь еще больше, чем в „Сказке". Ср.:

Король ходит большими шагами
Взад и вперед по палатам;
Люди спят—королю лишь не спится,
Короля султан осаждает,
Голову отсечь ему грозится
И в Стамбул отослать ее хочет...

Или еще:

Радивой поднял желтое знамя:
Он идет войной на басурмана.
А далматы, завидя наше войско,
Свои длинные усы закрутили,
На бекрень надели свои шапки,
И сказали: „Возьмите нас с собою..."

И здесь можно отметить более легкие случаи, напр.: отсечь-ему грозится..., отослать-ее хочет..., наше-войско..., свои-шапки...; такие случаи обычны и в дольниках и в трехдольных размерах. Рядом с ними — более тяжелые ударения: король-ходит..., люди-спят, поднял-желтое знамя... Однако, ритмическая инерция всего отрывка подчиняет себе и эти дополнительные отягчения.

Было высказано мнение (Б. В. Томашевским в статье „О стихе Песен Западных Славян"), что Пушкин исходит в своих метрических опытах из пятистопного хорея сербских песен, который и является будто бы метрической схе-

мой этих стихотворений. Однако, подвести приведенные отрывки под схему хорея можно только, допуская всевозможные отступления от схемы, в том числе—и в счете слогов: между тем система трех ударений, несмотря на дополнительные отягчения метрически-неударных слогов (которые встречаются достаточно часто даже в дольниках), проходит через все „Песни“ без каких либо отклонений. Наконец, опровергается эта теория и в отношении генезиса стиха пушкинских „Песен“. Пушкин, вероятно, воспроизводит не столько непосредственное впечатление от размера сербских песен, сколько следует в своих подражаниях примеру и авторитету Востокова, который между 1825—27 годами выступает с переводами сербских песен (из сборника Караджича), совпадающими по размеру (трехударный стих с женским окончанием) с более поздними опытами Пушкина ([128]). В этих переводах Востокова я склонен видеть непосредственный источник метрической формы „Сказки о рыбаке и рыбке“ и „Песен Западных Славян“. Ср. напр.: (из „Северных Цветов“ на 1827 г., стр. 269):

Послушайте повести чудной!
Дочери у матери девять.
Десятою беременна ходит.
Бога молит, чтоб мальчик родился..

С пушкинской „Сказкой“ связана в метрическом отношении поэма Анны Ахматовой: „У самого моря“. Поэма эта написана четырехударным стихом с женским окончанием (некоторые отрывки—трехударные). От пушкинской манеры существенное отличие в том, что промежутки между ударениями, как в лирических дольниках, заключают один-два слога. При этом преобладают некоторые основные ритмические каденции, так что стих имеет тенденцию к логаэдическому строю. Напр.—два дактиля + два хорея:

Бухты изрезали темный берег.
Все паруса убежали в море...

Или:

Как я легла у воды—не помню,
Как задремала тогда—не знаю....

При этом отпадают дополнительные отягчения метрически-неударных слогов, но зато, вместе с принципом счета слогов между ударениями, устанавливается обычное для силлабо-тонического стихосложения явление—пропуск метрических ударений. Ср.:

...*А* над лампадой стоял высоко
Узкий малиновый *о*гонечек..

Или:

Солнце лежало на дне колодца.
Грелись на камнях ск*а*лопендры....

Особое место среди подражаний народным размерам занимает рифмованный тонический стих „Сказки о Балде". Уже Гоголь утверждает, что сказка эта „писана даже без размера, только с рифмами". По мнению Л. И. Поливанова, „сказка эта представляет образец того силлабического стиха (?), которым писались сатирические эпизоды на подписях под лубочными картинками. Этот лубочный стих силлабический (?), но, как число слогов в каждом стихе в нем произвольно (!), то по праву может быть рассматриваем, как рубленая проза (!), и отличается от нее лишь рифмами, большею частью парными". Ак. Ф. Е. Корш говорит: „Балда—не стихи, а рифмованная проза, как прибаутки раешников..." ([129]). Между тем на самом деле „Сказка о Балде" написана чисто-тоническим размером, как и другие произведения народного стиля, лишь с той существенной разницей, что число ударений в стихе (как в вольных ямбах Крылова или в новейшее время—у Маяковского) может меняться. Ср.:

..Вот, море кругом обежавши,
Высунув язык, мордку поднявши,
Прибежал бесенок задыхаясь,
Весь мокрешенок, лапкой утираясь,
Мысля: дело с Балдою сладит.
Глядь,—а Балда братца гладит,
Приговаривая: „Братец мой любимый,
Устал, бедняжка! Отдохни. родимый!
Бесенок оторопел,
Хвостик поджал, совсем присмирел,
На братца поглядывает боком.
„Погоди", говорит, „схожу за оброком"...

Благодаря рифмам, соединяющим смежные стихи, и отчетливому синтаксическому членению (почти без „переносов“) границы стиха (как у Маяковского) ощущаются вполне отчетливо. Сравнительно ограниченное число неударных между ударениями (1,2, реже—3 слога, очень редко — два ударения подряд) не позволяет стиху расползаться и облегчает восприятие акцентных групп, как эквивалентных ритмических долей. К тому же нередко парные стихи связаны параллелизмом ритмическим и синтаксическим; напр.:

„Кобылу подыми-ка ты,
Да неси ее полверсты,
Снесешь кобылу—оброк уж твой,
Не снесешь кобылы—он будет мой“
Бедненький бес
Под кобылу подлез,
Понатужился,
Понапружился,
Приподнявши кобылу, два шага шагнул,
На третьем упал, ножки протянул..

Таким образом сохраняется ритмическое равновесие в стихе, в котором — из стиха в стих—может меняться (как в новейшее время — у Маяковского) и число ударений, и число слогов между ударениями.

Заключение.

§ 36. Общие выводы. Примеры чисто-тонического стиха с неравным числом ударений, как напр. стих Маяковского или „Сказки о Балде“, выдвигают перед нами принципиальной важности вопрос о том м и н и м у м е условий, которые отличают стихи от прозы. Чисто-тонический стих строится на счете ударений при переменном числе слогов: между тем в „Сказке“ Пушкина и у Маяковского число слогов переменное и число ударений—тоже: какими признаками отличается этот стих от обыкновенного отрывка литературной прозы? Ответ на этот вопрос дается сопоставлением таких примеров современного стиха, в которых со-

блюдены максимальные условия метрической организованности.

Пример из Бальмонта в начале книги („Она отдалась без упрека“) показывает возможность метрической организации, близкой к такому максимуму. Ударения чередуются через два слога, в соответствии с метрическим законом; число слогов в стихе постоянно; каждый стих заканчивается концевой рифмой, отчетливо обозначающей границу стиха и его соотношение с другими в составе строфического единства; в синтаксическом отношении стих совпадает с самостоятельным предложением, связанным с соседними стихами повторением и параллелизмом; даже в инструментовке и мелодике появляются некоторые вторичные признаки ритмической организованности. Конечно, и здесь имеются свои вариации — не только в качественном подборе звуков, но и в чисто ритмическом распределении их по смысловым группам (расположение словоразделов), в относительной силе метрических ударений. Кроме того—это ритм стихотворный, т. е. слоговые элементы и междударные промежутки не должны быть обязательно изохронными: ритмичность определяется счетом слогов, их последовательностью в определенном порядке. Это—первое нарушение безусловного композиционного равновесия стиха, музыкального принципа счета по тактам, характерное для всякого речевого ритма.

Пример из „Евгения Онегина“ („Мой дядя самых честных правил...“) показывает дальнейшее нарушение, вернее—осложнение первоначального равновесия силлабо-тонического стиха. Здесь встречаются пропуски метрических ударений то на одном из четных слогов, то на другом. В целом стихотворения, однако, существует инерция ударности на четных местах: поэтому в нашем сознании воссоздается норма ямбического строя, метрическое задание, соотносительно с которым воспринимается и каждый отдельный стих, как подчиненный общему метрическому закону. И здесь слоговое равенство стиха в целом, синтаксическое членение по стихам, рифма, как композиционная концовка играют существенную роль в восприятии стиха, как метрически организованного единства. Однако, мы знаем, что равновесие син-

таксического членения может быть в отдельных стихах нарушено (точнее—осложнено) наличием переноса (enjambement), что созвучные концовки-рифмы могут об'единять в составе строфы стихи различной длины, не только чередующиеся в строфе по определенному закону, но следующие друг за другом в произвольном порядке, как в вольных ямбах „Басен" Крылова или „Горя от ума" Грибоедова.

Иное нарушение первоначального равновесия возникает в том случае, когда число неударных слогов между ударениями, как в чисто-тоническом стихе, является величиной переменной. Здесь друг другу приравниваются акцентные группы, об'единенные ударением, но различные по слоговому составу. В т. н. „дольниках", где число слогов между ударениями довольно постоянно (1—2), восприятие подобных групп, как равномерных, значительно облегчается (совершенно независимо от того, какими способами такое выравнивание осуществляется в декламации); там, где каждая акцентная группа об'единяет большее и притом произвольное число неударных, перед нашим ритмическим чувством стоит более трудная задача: вот почему мы ощущаем в таком стихе как бы ритмические перебои, приближающие его к неравномерному „ритму" разговорной речи. Но наше ритмическое с о з н а н и е может победить это препятствие, и научиться строить художественно-организованное ритмическое единство из сложного и противоречивого материала, находя особую прелесть в трудности и внутренней сложности подобной новой формы. Конечно, здесь особенно важную роль должны играть вторичные факторы метрической композиции: отчетливое синтаксическое членение по стихам, метрические клаузулы известного типа, и, в особенности, рифмы, как прием об'единения ритмических рядов в композиционные единства высшего порядка („строфы").

Если согласиться в принципе относительно возможности стиха, в котором последовательность метрически-равноценных ударений, главенствующих над акцентными группами, воспринимается, как р и т м и ч е с к и-р а в н о м е р н а я, нельзя усмотреть ничего особенно удивительного в том, что может быть создана строфа такого же типа, как в вольных ямбах

XVIII и начала XIX века, т. е. допускающая чередование ритмических рядов различной величины, напр. три стиха четырехударных с укороченным четвертым, который имеет всего три или два ударения. Таков стих Маяковского или „Сказки о Балде". Восприятие такого стиха, как образования ритмического, основано на длительной привычке к стихотворной форме, при которой мы постепенно научаемся обходиться без целого ряда элементарных первичных признаков ритмического равновесия — счета слогов, одинакового числа ударений в соседних стихах и т. д. В результате подобного воспитания мы можем научиться воспринимать, как ритмическую, такую звуковую форму речи, в которой последовательно разрушены все признаки, первоначально служившие опорой для ритмического чувства ([130]). Правда, остаются незатронутыми существенные вторичные элементы метрической организации: группировка синтаксическая, подчеркивающая границы стиха, и рифмы, как основа распределения по строфам. Во многих стихах Маяковского, если уничтожить рифмы, не изменяя слогового состава, переместить границу синтаксических групп с помощью enjambement, мы утратим последнюю опору для ритмического чувства, и здание, потерявшее равновесие, превратится в груду развалин.

Таким образом, подходя к стиху Маяковского или „Сказки о Балде" со стороны внешних, об'ективных признаков ритмичности, мы должны признать, что вторичные элементы метрической организации заступили здесь место первичных—„размера": указание на размер ограничивается наличностью некоторой последовательности акцентных групп, признаваемой нашим ритмическим чувством за равномерную (x ⏜ x ⏜ x ⏜ ....). Нет никакого сомнения в том, что у Гоголя, Тургенева или Толстого может быть найден отрывок прозы, совпадающий по числу слогов и расположению ударений со стихотворным отрывком Маяковского, например—со строфой свободной конструкции, заключающей последовательность 4 + 2 + 3 + 1 ударений; труднее, конечно, было бы подыскать подобные параллели для целой группы строф, поскольку фактически у Маяковского (как и в „Сказке о Балде") ряды в 3 — 4 ударения безусловно преобладают

под прочими, являясь до некоторой степени „нормальными". Если, однако, ограничиться таким сопоставлением в пределах, например, одной строфы, различие обнаружится не столько в об'ективных акцентных свойствах самого материала, сколько в разной установке восприятия. Там, где мы чувствуем понуждение относить известное чередование ударений к идеальной норме, как ряд равномерных элементов, там мы имеем стихи, хотя бы то были стихи самой свободной конструкции. Там, где это понуждение отсутствует—перед нами проза. Несомненно, что можно прочесть отрывок художественной прозы Гоголя или Тургенева, даже отрывок из газетной статьи, как вольные стихи, разбивающиеся на неравные синтаксические отрывки, и воспринять их, как ряд ритмических рядов, более коротких и более длинных. На такую возможность для развитого ритмического чувства вкладывать ритмический смысл в любой прозаический отрывок указывают, напр. Эд. Сиверс и другие исследователи звучащей речи ([131]). Однако, об'ективного понуждения к этому в самом отрывке нет, если синтаксические группы имеют резко различное число ударений и число слогов между ними. Оно появляется в слабой степени в т. н. ритмической прозе, под влиянием синтаксического параллелизма, намечающего первые признаки композиционно-ритмической группировки словесного материала ([132]). В стихотворениях Маяковского и в „Сказке" Пушкина такую об'ективную необходимость создает, прежде всего, наличие рифм и синтаксического членения, а также некоторое выравнивание ритмических рядов („нормальный" ряд: 3 — 4 ударения): для читателя воспитанного на стихотворной культуре нашего века, этим сразу выделяется метрическая композиция и размер поэмы.

Примечания.

Из общих трудов по истории и теории стиха в распоряжении автора были следующие

Немецкая метрика H. Paul „Deutsche Metrik“ (Grundr. d. germ. Philol. Strbg. 1905², II Bd., 2 Abt., VII Abschn., 39—140).—J. Minor „Neuhochdeutsche Metrik“, Stbg. 1902² (с подробной библиографией).—Fr. Saran „Deutsche Verslehre“, M. 1907.—Rud. Westphal „Theorie der neuhochdeutschen Metrik“, 1870.—*Английская метрика*: J. Schipper „Altenglische Metrik“, Bonn 1881 —J. Schipper „Neuenglische Metrik“, Bd. I—II, Bonn 1888—G. Saintsbury „A history of english prosody“, vl. I—III, Lond. 1908 ff.—G. Saintsbury „Manual of english prosody“, Ld 1922.—Mark Liddel „An introduction to the scientific study of english poetry“, L. 1902 —T S Omond „English Metrists“ Oxf. 1921 (обзор метрических теорий). — L. Abercrombie „Principles of english prosody“, L. 1923. — Rob. Bridges „Milton's prosody“, revised edition, Oxf. 1921.—Статьи Prof. J. B. Mayor и Alex. J. Ellis по английской метрике в Transactions of the Philological Society, 1873—74, 75—76, 77—78.—W. Skeat в предисловии к большому изданию Чоусера: The complete works of G. Chaucer, Oxf, 1894. General Introduction. (§§ 98—119. Versification) *Французский стих:* L. Becq de Fouquières „Traité général de versification française“, P 1879.—Ad. Tobler „Vom franzosischen Versbau alter und neuer Zeit“, Lpz. 1903⁴.—L. E. Kastner „A history of french versification“, Oxf. 1903.—M. Grammont „Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie“, P 1913.—M. Grammont „Petit traité de versification française“, P. 1908.—Fr. Saran „Der Rhythmus des französischen Verses“. H. 1904.—Thieme „Essai sur l'histoire du vers français“, 1916 (библиография) —A. Cassagne „Versification et métrique de Ch. Baudelaire“, P. 1906.—Edm Stengel „Romanische Verslehre“ (Grundr. d. roman. Philol., Bd. II. I, 1902¹). *Древнегерманский стих* Ed. Sievers „Altgermanische Verslehre“, 1893.—A. Heusler „Über germanischen Versbau“, 1894.—A. Heusler „Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst“, Breslau, 1891.—*Из экспериментально-фонетических исследований*: E. Brücke, „Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst, W. 1871 —Paul Verrier „Essai sur les principes de la métrique anglaise“, vl. I—III, P. 1909—10 (содержит также общую теорию английского стиха).—Eugene Landry

„La théorie du rythme et le rythme du français déclamé", P. 1911.— *Из работ экспериментально-психологических* W. Wundt, „Grundzuge der physiologischen Psychologie", 1905, Bd. III, Kap. 15 и 16 (стр. 1—94,154—175).—E. Meumann „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" (Philos. Studien. Bd. X, Lpz. 1894).

Важнейшие работы по *теории русского стиха.*— Теоретики XVIII века: В. Тредьяковский „Новый и краткий способ к сложению Российских Стихов" 1735 (цитир. изд. А. Куник „Сборник материалов для истории Академии Наук в XVIII в 1865, стр. 17 сл.)— М. Ломоносов „Письмо о правилах российского стихотворства" (1739)—В. Тредьяковский „Способ к сложению Российских Стихов против выданного в 1735 г. исправленный и дополненный" (цитир. по изд. А. Смирдина, т I, стр. 123 сл.)—Из других статей В. Тредьяковского см в особенности „О древнем, среднем и новом стихотворении российском" и „Мнение о начале поэзии" (там же, т. I); кроме того—предисловие к „Тилемахиде" и к „Аргениде".—Кн. Антиох Кантемир „Письмо к приятелю о сложении стихов русских" (Сочин., изд. П. Перевлесского, 1849, 55 сл.)—А. Сумароков „О стопосложении" и „Ответ на критику" (Сочинения, т. X, 50 сл и 96 сл.)—А. Радищев „Апология Тилемахиды и шестистопов" (Собрание сочинений. М. 1811, т. IV, 74 сл) и „Путешествие из Петербурга в Москву" (глава. Тверь).

Из теоретиков начала XIX века: А. Востоков „Опыт о русском стихосложении" (изд первое—в „Санктперебургском Вестнике", 1812, ч. II, 39 сл, 68 сл, 271 сл; цитир. изд. 2-ое, 1817 г.; оно расширено „Критическим обозрением стопосложных размеров, употребительных в Российском стихотворстве", стр. 34—65) — Д-р. Самсонов „Краткое рассуждение о русском стихосложении" (В Евр. XCIV. 1817, 219 сл.).—„Словарь древней и новой поэзии", составл. Н. Остолоповым, ч. I—III, 1821.—Д. Дубенскии „Опыт о народном русском стихосложении". М. 1828—Н. Н. Надеждин „Версификация", статья в Энциклопедическом Лексиконе Плюшара, 1837, т. IX, стр. 501—18.

Из научных исследовании второй половины XIX века выделяются только: Р. Вестфаль „Искусство и ритм" (Русск. Вестн. 1880, т. 147, стр. 241 сл.); его же „Теория ритма в применении к русским поэтам" (Р. В., 1881, т. 154, стр. 154); его же „О русскои народной песне" (Р. В. 1879, т. 143, стр. 111 сл.).—П Голохвастов „Законы стиха русского народного и нашего литературного" (Р. В. 1881, т. 156, а также „Памятники древнеи письменности", т. 45, 1883)—Ф. А. Корш „Введение в науку о славянском стихосложении" (Статьи по славяноведению, изд. Ак Наук. вып. II, 1906, стр. 300—78); его же „О русском народном стихосложении" (Изв. отд. р. яз. слов. Ак. Наук, 1896, т. I, кн. 1); его же „Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки" А. С. Пушкина" (Изв. отд. р. яз. слов. 1898, т III, кн. I, стр. 633—785), его же „План исследования о стихосложении Пушкина и словаря Пушкинских рифм" (П. совр. III, 1905, стр. 111 сл.).—Книги:

В. Классовский „Версификация", 1863, П. Перевлесский „Русское стихосложение", 1853 и М. Бродовский „Руководство к стихосложению", 1895 представляют из себя школьные учебники.

Из новейших исследовании. А. Белый „Символизм" (1910). — С. Бобров „Новое о стихосложении А. С. Пушкина", М 1916, его же „Записки стихотворца", М. 1916.—Божидар „Распевочное единство", М. 1916 (редакция и комментарии С. Боброва)—Вал Брюсов „Наука о стихе" М. 1919 (во 2-ом изд. „Основы стиховедения", Гиз 1924); его же „Опыты" М. 1918 (Предисловие и примечания), его же „Стихотворная техника Пушкина" (Соч Пушкина, изд С. А Венгерова, т. VI, стр 349 сл.), его же „Об одном вопросе ритма" (по поводу „Символизма" А. Белого) —Д Г. Гинцбург „О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворении Лермонтова" (с предислов. Г. М. Князева), Пбг 1915.—В. Жирмунскии „Композиция лирических стихотворении" Пбг. 1921; его же „Рифма, ее история и теория" Пбг. 1923.—Н В Недоброво, „Ритм, метр и их взаимоотношение" („Труды и дни", 1912, № 2).- Б. В. Томашевскии „Русское стихосложение", 1923, его же „Проблемы стихотворного ритма" („Литер. Мысль", 1923, II, 124 сл.); его же „Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом Евгения Онегина" (П. совр. XXIX—XXX, 1918, стр. 144 сл.) его же „Пятистопный ямб Пушкина" (в сборнике „Очерки по поэтике Пушкина", Берл. 1923), его же „О ритме Песен Западных Славян" („Аполлон", 1916, II); его же „Стихотворная техника Пушкина" (по поводу статьи В. Брюсова, П. совр. XXIX—XXX, стр. 131 сл.).—В Чудовскии „Несколько мыслеи к возможному учению о стихе" („Аполлон", 1915, VIII—IX); его же „Несколько утверждений о русском стихе" (там же, 1917, IV—V); его же „О ритме Пушкинской Русалки" (там же, 1914, I—II), его же „Заметка о Путнике Брюсова" (там же, 1911, II).—Г. Шенгели „Трактат о русском стихе", Од 1921 (цитир. изд. 2-ое, Гиз. 1923).—Р. Якобсон „Брюсовская стихология и наука о стихе" („Научные известия", сборн. II, М. 1922, стр. 222—240); его же „О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским", Гиз. 1923.—Книга Н. Шульговского „Теория и практика поэтического творчества" Пбг. 1914 является школьным учебником.—Наиболее полная библиография по русской метрике—в книге. Б Якубський „Наука виршування", Киев 1922 (на украинском языке); за 1900—1922 см И. Айзеншток и И. Каганов „Указатель литературы по поэтике" (в приложении к „Поэтике" Мюллера-Фрейенфельза, пер. под ред А. И. Белецкого, Харьков, 1923) Библиографию работ по русскому народному стиху, по гекзаметру и логаэдам см. ниже, прим. 121 и 127.

(1) Ср. Б. Эйхенбаум „Мелодика стиха", Пбг 1922 и В. Жирмунский „Мелодика стиха По поводу книги Б Эйхенбаума" („Мысль" № 3, 1922 г.).

(2) Ed. Sievers „Rhythmisch-melodische Studien", Hdbg. 1912, указывает, что предметом изучения метрики является „звуковая форма поэтического искусства" (lautliche Kunstform der Poesie) (37). Ср.

также Fr. Saran, „Deutsche Verslehre", 2, который включает в метрику в широком смысле (Verslehre)—ритмику, инструментовку (Sprachklang), рифму и мелодику.

(3) Отождествление задач поэтики художественного слова и лингвистики, напр. у Р. Якобсона („Новейшая русская поэзия", 1921, стр 5—11), у В. Виноградова („О символике А. Ахматовой", „Литер. Мысль", I, стр. 91—92, „О задачах стилистики", в сборнике „Русская Речь". 195 сл. и 286 сл) Против такого отождествления—В. Жирмунскии (рецензия на книгу Р. Якобсона, „Начала", № 1, 1921, „Задачи поэтики", там же, стр. 69, подробнее—во втором издании, в сборнике „Задачи и методы изучения искусств", изд. Р Инст Ист. Иск., 1923, стр. 147, „К вопросу о формальном методе", предисловие к русскому переводу книги проф Оскара Вальцеля: „Проблема формы в поэзии", 1923, стр. 24—25) и Б. М. Эйхенбаум („Мелодика стиха", 14).

(4) К этому вопросу ср „Композиция лирических стихотворений", 1921, стр. 4, 7, а также. „К вопросу о формальном методе", стр. 16—19.

(5) Классификация искусств у древних, ср. R. Westphal „Theorie der neuhochdeutsche Metrik", 1870, §§ 1—5 Интересное развитие этои классификации дает Авг Шлегель в своей системе искусств (Aug. W. Schlegel „Vorlesungen iiber schone Literatur und Kunst", hsg. v J. Minor, 1884, в серии „Deutsche Literaturdenkmale", Bd 17, 112 ff.)

(6) Употребление в орнаменте человеческой или звериной фигуры всегда ведет к деформации предметного единства в угоду формально-композиционным принципам (симметрии и т. п.): поэтому, в орнаментально-декоративном произведении возможны четверорукие человеческие фигуры и т д

(7) Ритмические формы, как результат б о р ь б ы и к о м п р о м и с с а рассматривает Fr. Saran, „Deutsche Verslehre", 134 сл: „Всякая стиховая форма ,является результатом внутреннего об'единения или компромисса двух элементов' звуковой формы, присущей языку, и орхестического метра, в некоторых случаях—заимствованного из других стихотворных произведений, возникших в свою очередь в результате такого же компромисса..." (137). „Так возникает борьба, никогда не прекращающаяся и во многих случаях засвидетельствованная исторически, результатом которой являются различные „стили" одной и той же стиховой формы" (135). О психологических предпосылках этой борьбы, в связи с значением смыслового элемента в поэтическом языке, ср., в особенности,—Meumann, стр. 397—399 (Philos. Stud., 1894, X). Кроме того, Б. Томашевскии „О стихе Песен Западных Славян" („Аполлон, 1916, № 2, стр. 33) и В. Жирмунский, „К вопросу о формальном методе", стр. 16—19

(8) Ср. определение ритма в „Композиции лирических стихотворений", стр. 98, прим. 4

(9) К вопросу о первобытном хоровом синкретизме ср. W. Scherer „Poëtik", 1888, А Веселовский „Три главы из исторической поэтики" (Сочинения, т. 1); Fr. Gummere „The beginnings of poetry".

(10) Karl Bücher „Arbeit und Rhythmus", Lpz. 1909⁴.

(11) Ср Fr. Saran „Deutsche Verslehre", 185 сл.; H. Paul, 45 сл.

(12) Сторонниками „изохронизма" являются, в новейшее время, в особенности—некоторые исследователи английского стиха. С этой точки зрения написаны книги T. S Omond „English Metrists", Oxf. 1921² (ср. его же: „A study of Metre", L. 1903 и „Metrical Rhythm", L. 1905), а также экспериментальное исследование P. Verrier „Essai sur les principes de la métrique anglaise", vl. I—III. 1909--1910 (ср. также P. Verrier „L'isochronisme dans le vers français", P. 1912). С другой стороны, E Landry („La théorie du rythme", стр. 77 –78) указывает, что „счет слогов создает иллюзию чередования элементов одинаковой временной длительности (при отсутствии слишком резких временных различий и достаточно быстром темпе речи), а сочетание сильного и слабого слога, закономерно повторяющееся, порождает иллюзию последовательности тактов, состоящих из равных друг другу во временном отношении элементов; на самом же деле временные различия при декламации бывают очень значительны (ср примеры на стр. 359—61 и др.). Очень интересны замечания Abercrombie („Principles of english prosody", § 19, стр. 131 сл.): он отрицает значение времени, как меры, в тоническом стихе и считает единственно существенным определенный порядок (order), или последовательность (succession) ударных и неударных слогов: „Необходимо сохранение в стихе известной закономерной последовательности чередования (order of succession): вот та роль, которую играет чувство времени в тоническом метре" (137).

(13) Ср. аналогичное определение ритма у Шиллера и Авг. Шлегеля, как „устойчивого в изменчивом" (das Beharrliche im Wechsel) См. Шиллер в письме Шлегелю, 10 дек 1795 и Шлегель в рецензии на „Германа и Доротею" (Werke, XI, 192--3) и в „Лекциях" („Vorlesungen", 1, 244)

(14) См P. Masqueray „Traité de metrique grecque", P. 1899 стр. 7—8.

(15) См. A. Heusler „Deutscher und antiker Vers" (Qu. F. 123), Stbg. 1917, особенно стр. 6 сл.

(16) См. E. Stengel „Romanische Verslehre", стр

(17) Об этом подробнее Б. Томашевский, „Русское стихосложение", 15—16.

(18) Элизия в итальянском стихе, ср прим. 104.

(19) Ср. Б. Казанский „Учение об арсисе и тезисе". Журн. Мин. Нар. Просв. 1915, авг. сл.

(20) Н. В. Недоброво „Ритм и метр", 15. К истории этого термина любопытно отметить, что уже Н. Надеждин („Версификация", стр. 516) употребляет его в том же смысле, как Н. В. Недоброво. Русское народное стихосложение он считает „тоническим", систему Тредьяковского и Ломоносова— силлабически-тонической": „Вся разница между новой и древней нашей Версификацией состоит только в том, что мы постоянно наблюдаем равносложное строение стихов; так что нынеш-

нюю Версификацию справедливо будет назвать силлабическо-тоническою". Иначе Б. Томашевский. Р. ст. 41, который об'ясняет происхождение термина „силлабо тоническое стихосложение" тем обстоятельством, что в русской поэзии „господствует двойная система версификации": в трехдольных размерах—тоническая, а в двудольных—силлабическая (?). К этому вопросу ср. также A Heusler, „Uber germanischen Versbau", 29—30.

(21) Определения ритма, как системы отступлений, ср. в особенности „Символизм" стр. 396, а также стр. 259—60, 394.

(22) С наблюдениями А. Белого совпадают замечания P Verrier, I, 67: если ударение стоит в конце ритмической группы (accentuation croissante), темп ускоряется; напротив, он замедляется, если ударение стоит в начале (accentuation décroissante). Иначе, однако, Р. Якобсон „О чешском стихе", стр 22, который указывает на существование различных в этом отношении языковых навыков (напр.—у немцев и французов). В. Чудовский, „Несколько мыслей" стр. 68, рассматривает этот вопрос в связи с общей ритмической инерцией четырехстопного ямба: „1) стих с пропуском ударения на третьем месте являет естественное, легкое подтверждение ритма, 2) стих с четырьмя же ударениями—нарочитое подтверждение, с тяжко подчеркнутой преднамеренностью; 3) стих с пропуском ударения на первом месте вносит разнообразие без резкости, но исключает возможность сильной выразительности, 4) стих с пропуском второго ударения вносит ритмическое противоречие, которое становится очень резким, когда этот стих начинается с четырехсложного слова.. " Аналогичные наблюдения над ритмикой четырехстопного ямба—у Ф. Корша, в статье о „Русалке", стр. 724.—В „Евгении Онегине", по подсчетам Б. В. Томашевского („Ритмика четырехстопного ямба", 156) стихи с ударениями 1, 2, 3, 4 составляют 26,6%; 1. 2, 4—47, 5%, 1, 3, 4—9, 7%; 2, 3, 4—6, 6%, 2, 4—9%; 1, 4—около 0,5%.—Подсчеты А. Белого (стр. 286—87) не выражены им в процентных отношениях и здесь сообщаются в круглых числах.

(23) Ср., напр., резкие отзывы В. Брюсова, „Аполлон", 1910, № 11, 52, а также В. Чудовский, „Несколько мыслей", стр. 56.

(24) Статистика по методу Эдуарда Сиверса, ср. Ed. Sievers „Zur Rhythmik des germanischen Alliterationverses" (Beowulf), P. Br. Beitr. X, 209 сл., а также, напр., M. Cremer, G. Herzfeld, F. J. Mather и др. по вопросу об авторстве Киневульфа (M. Trautmann, „Kynewulf", 1898, стр. 6).

(25) По поводу статистики фигур ср. Б. Томашевский, „Пятистопный ямб Пушкина" (в сборнике „Поэтика Пушкина", Берл. 1923). По мнению Томашевского, фигуры возникают в результате случайного сочетания стихов различного типа: число их у данного поэта всегда совпадает с числом, заранее вычисленным для соответствующего сочетания на основании теории вероятности.

(26) Ср. В. Жирмунский „Валерий Брюсов и наследие Пушкина", 1922, 42—44.

(27) По подсчетам Г. Шенгели („Трактат", 138), у Пушкина („Городок") ударения 1, 2, 3 в 41,5% стихов; 1, 3—57,1%; 1, 2—1,4%.

(28) По подсчетам Г. Шенгели (171 сл.), для I полустишия. 1, 2, 3—28,5%; 1, 3—30,6%, 1, 2—30,9%; 2—5%; 2, 3—5,2%. Для II полустишия· 4, 5, 6—34,6%; 4, 6—62%; 5, 6—3.6%. Ср. еще Г. Шенгели „Морфология русского шестистопного ямба" („Камена", Хрк. 1918, № 1).

(29) По подсчетам Г. Шенгели (156 сл.), у Пушкина в бесцезурном пятистопном ямбе „маленьких трагедий": 1, 2, 3, 4, 5—25%, 1, 2, 3, 5—22,8%; 1, 3, 4, 5—13,4%; 1, 2, 4, 5—10,3%, 1. 3, 5—11,1%; 2, 3, 4, 5—7%; 2, 4, 5—2,2%; 2, 3, 5—6,4%; остальные формы—1,7% В цезурном пятистопном ямбе „Бориса Годунова": 1, 2, 3, 4, 5 -19,2%; 1, 2, 3, 5—30,7%, 1, 3, 4, 5—9,3%, 2, 3, 4, 5—7,3%; 2, 3, 5—9,2%; 1, 3, 5—19%, 1, 2, 4, 5—3,3%, 2, 4, 5—1,1%, 1, 4, 5—1, 4% Работа Б. Томашевского о пятистопном ямбе Пушкина известна мне только в форме доклада в Р. И. И.

(30) О переакцентуации двусложных предлогов и союзов, а также составных слов, ср §§ 19—20. Кроме того—Б. Томашевский, „Ритмика четырехстопного ямба", стр 173—174, „Русское стихосложение", 27, Г. Шенгели, 38 сл., 50 сл., Р. Якобсон, „О чешском стихе", 29.

(30а) По подсчетам Г. Шенгели (стр 176) в четырехстопном хорее пушкинских сказок. 1, 2, 3, 4—23,3%; 1, 2, 4—31,7%; 2, 3, 4—19,9%, 2, 4—23,1%, остальн.—2.2%. Ср. Ф Корш о „Русалке", стр. 645 сл.

(31) По подсчетам Шенгели, одно ударение в прозе приходится в среднем на 2,7 слога, согласно В Чудовскому — на 2,86. Ср. Шенгели, стр. 10.

(32) В качестве двойственных стихов L Abercrombie (118) цитирует современного английского поэта J. Thomson' „O mellow moonlight warm, | Weave round my love a charm!". Стихи эти встречаются в двусложных дактилях (ср. дальше· „Nightly to leave thee, dear..."), но могут быть истолкованы вне контекста, как трехстопные ямбы с мужским (усеченным) окончанием. Немецкий пример приводит R. M. Meyer („Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus", Qu. F. IV, стр. 6): Gib dich so wie du bist, | Weil das die Form doch ist... Стихи эти встречаются в двустопных дактилях, но могли бы получить значение трехстопных ямбов, напр, в сочетании с последующим: Die Gott dir hat gegeben...

(33) К понятиям ритм и метр. Fl. Saran, 146—147, включает в понятие метра только общие, наиболее существенные признаки данной ритмической формы, которые могут быть выражены отвлеченной схемой размера и условной скачдовкой. „Таким образом, метр есть общее понятие (Begriff), совокупность признаков, правда — принадлежащих конкретным, индивидуальным явлениям, но не исчерпывающих их свойств. Метр есть всегда что то абстрактное, служащее необходимостям классификации, не реальное... Метры являются абстрактными ритмическими формами, общими типами ритмов (Allgemeinrhythmen)· A. Heusler („Über germanischen Versbau", 24—25) различает метрическую „рамку" стиха и ее „наполнение" (metrischer Rahmen — Versfullung).

Отвлеченное метрическое построение (das abstrakte metrische Gerüste), лежащее в основе всякой стиховой формы, осуществляет чистый ритм (hat ungemischten Rhythmus) При заполнении метрическои „рамки" словесным содержанием „возникает смешанный ритм конкретных стихов" (22). По мнению Р. Якобсона („О чешском стихе", 35) „для воспринимающего силлабо-тонические стихи" с „фактическим акцентным рядом" сосуществует „заданный ряд", т к. присутствующая в силлаботоническом стихе „периодичность динамического ударения вызывает ожидание его повторности вслед за определенным безударным промежутком". L Abercrombie также указывает на существование идеального ритмического ряда (ideal rhythm), который является „основанием", „базой" (base), как бы „образчиком" (rhythmical pattern) для вариаций реального ритма· восприятие ритмической формы стиха предполагает отнесение действительного акцентного ряда (actual speech-rhythm) к идеальной базе (heard as conforming to the base . referred to the constant scheme of an ideal pattern... actual speech-rhythm heard not only as actual sound, but also as conforming to the ideal blank-verse pattern — the base) (ср. стр 41 сл., 86 сл., 96 сл., 138 сл) Против „логометрической теории" В. Чудовского выступил в свое время уже Б В. Томашевский („ О стихе Песен Западных Славян, стр. 33—35). Для него „тоническая схема"—„не результат осуществленной поэтической речи, а, наоборот, предпосылка такого осуществления" (33). „Ритм так же не вытекает из сказа, как не вытекает он вообще из реальных форм стиха. Наоборот, и сказ, и живые, словесные формы вытекают из ритма, испытывают на себе постоянное влияние ритма" (35). „Не ритм вытекает из словочередования, а слова располагаются в том или ином порядке под давлением ритмоощущения поэта" (33).

(34) Более подробная критика „логаэдических" теорий, ср. у Б. Томашевского. Р. стих., 28—33. Принципом „замены" стоп и „логаэдической" системой пользуются при анализе английских ямбов Mayor и, в особенности, Saintsbury (ср. „Manual of english prosody", теоретические главы, стр. 3—37).

(35) К вопросу о ритме французского стиха ср., в особенности, Becq de Fouquieres, а также Rob de Souza „Le rythme poétique", P. 1892.

(36) Понятие метра, как принципа совместности стихов, выдвигает Б. В. Томашевский, Р. стих., 34. Из старых теоретиков русского стиха сходную мысль высказывал Н. Надеждин („Версификация", 518): „ ..Должно иметь внимание к музыкальному сходству стоп, на котором основывается их совместимость в стихе. Совместимы между собой: ямб с анапестом, хорей с дактилем, дактиль с амфибрахием, амфибрахий с хореем и ямбом. Сверх того пиррихий допускается с ямбами и хореями, а трибрахий с анапестами, дактилями и амфибрахиями. Несовместим: ямб с хореем, анапест с дактилем... Главное правило для сообщения мелодического разнообразия стиху· уметь пользоваться совместимостью стоп, так чтоб их разнообразие не затрудняло движения ритма".

(37) Стих (или полустишие) во французской силлабической системе предлагает рассматривать, как большую стопу, напр., J. Minor, 47—48.

(38) Немецкий силлабический стих Ганса Закса также рассматривается одними, как ямбический (с перестановкои ударений), другими — как чисто-тонический. Ср J Minor, 333—346, H. Paul, 88—89

(39) Б. В Томашевский показал, что в первои редакции „Нового способа" Тредьяковский еще не предлагает принципиально-новой системы стихосложения, основаннои на стопах, а только для „героического" (тринадцатисложного) стиха рекомендует хореическую каденцию, как наиболее благозвучную („Проблемы ритма", 125) Действительно, Тредьяковский включает в понятие каденции „гладкое и приятное слуху через весь Стих стопами прохождение до самого конца" (стр 24, опред. VIII). Стопы в героическом стихе допускаются только двусложные, а именно. спондеи, пиррихии, хореи и ямбы (стр. 25, правило I и корольларий). „Однако. тот Стих всеми числами совершен и лучше, которыи состоит токмо из хореев, или из большей части оных; а тот весьма худ. который весь ямбы составляют, или большая часть оных. Состоящий из спондеев, пиррихеев или большей части оных, есть средней доброты стих". Стихи более короткие, чем героический, Третьяковский, по прежнему, считает возможным слагáть, не требуя определенной последовательности ударéний „Всем сим нашим стихам не надлежит падать стопами. но только слогами" (61) Таким образом Томашевский правильно устанавливает, что в строгом смысле основателем нового стихосложения является не Тредьяковский, а Ломоносов в „Письме" (1739). Во втором издании „Способа", которое на долгое время заслонило первое, Тредьяковский в этом вопросе уже усвоил ломоносовскую систему.

(40) Ослабление малоударных слогов в ямбе, повидимому, значительнее в английском произношении, чем в немецком; по крайней мере, английские ученые говорят в таких случаях о „пиррихиях" (ср. Mayor, Transactions, 1875 — 76, стр. 433) или о „пропуске ударения" (напр., Rob. Bridges, 37—40), там где немецкие теоретики видят слабое ударение (Nebenton) (ср. Schipper, I, 18 — 22). A. Ellis, в большинстве случаев, совпадает в этом вопросе с Mayor'ом (ср. Trans. 1875 — 76, стр. 442 сл.). Иначе, однако, M. Liddell, 232 и P. Verrier, I, 150 — 52, которые оба придают слабым ударениям большое принципиальное значение для теории английского стиха.

(41) В дальнейших английских примерах метрические ударения расставлены независимо от того, приходятся ли они на место сильного или слабого ударения.

(42) Вопросы просодии обсуждают для немецкого стиха J. Minor, стр. 64 — 110; H. Paul, 91 — 93 (специально вопрос об акцентуации односложных слов—стр. 92); Fr. Saran, 49 сл.; для английского стиха— J. Schipper, I, 76 — 162; M. Liddell, 227 — 234; P. Verrier, I, pass. (стр. 49—50—об односложных словах служебного значения).

(43) Об ударении см. Ed. Sievers, „Grundzuge der Phonetik", 1901, 228—254; Jespersen, „Lehrbuch der Phonetik", 1904, 207—240.

(44) Ударение и его факторы рассматривает Fr. Saran, § 12, стр. 93 сл.

(45) Fr. Saran, который, при изучении стиха, ограничивается анализом акустического впечатления (Standpunkt des Horenden), утверждает, что для слушателя, не имеющего возможности непосредственно воспринять силу произношения (Stärke), динамический фактор заменяется своим акустическим коррелатом — громкостью (Lautheit) (94). Ср, однако. указания Landry, 80 — 81 „Ритмическое звучание, в особенности—сопровождаемое мелодией, воспринимается нами, как имеющее отношение к голосу и воспроизводится в процессе внутренней речи (reproduit intérieurement). В самом деле, гортань является в этом смысле органом очень подвижным и чувствительным для самых незначительных внешних возбуждений.. Таким образом ритмическое звучание, напр., в музыке или декламации, воспринимается слушателями не только, как звучание, но, в то же время, бессознательным образом, как моторный ритм, с помощью движений, воспроизводимых их собственным телом“..

(46) См. Л В. Щерба. „Русские гласные“, 1912, стр. 148.

(47) Ed. Sievers „Grundzuge der Phonetik“, стр. 257, 261 сл.

(48) Ср. „Рифма“, прим. 7 и 83

(49) Границы речевых тактов по Сиверсу, см ниже, § 26, также Sievers, „Grundzuge“, стр. 232– 240 Для русского произношения ср. некоторые наблюдения В. Чернышева „Заметки о делении слов в русском произношении“ (Изв. отд. русск. яз слов., 1911, т. XVI, кн. 2)

(50) Ф. Корш формулирует следующий „общий ритмический закон“: „конечное ударение, как бы слабо оно ни было само по себе, приобретает тем более силы, чем больше ему предшествует безударных слогов („О русском народном стихосложении“, стр. 22). „То же наблюдается и обратно, считая от конечного ударного слога к началу слова“ (стр. 23). Для немецкого языка см. выше, § 15 (J. Minor, 79).

(51) К вопросу о фразовых ударениях ср. Л. В. Щерба „Опыт лингвистического толкования стихотворения“ („Русская Речь“, 1923). По наблюдениям Л. В. Щербы нормальное фразовое ударение, если не служит смысловому выделению, ложится в русском языке на конец фразовой группы и тогда нами не особенно замечается (стр. 24)

(51а) Ср. рецензию Р. Якобсона „Брюсовская стихология“, стр. 227—28. Под влиянием этой статьи, В. Брюсов, во втором издании „Науки о стихе“, исключил большинство указанных выше примеров, кроме двух (А без того в а м рай не рай.. Вишь, нелегкая и х носит...).

(52) Соч. Тредьяковского, изд. А Смирдина, т. II, Тилемахида. Предъизъяснение об ироической пиими, стр. LXIX. „В предисловии к „Аргениде“ — полемика с Сумароковым по вопросу об односложных словах: „Однако, сей, толь простой способ приводится в затруднение от некоторого искусного человека. Он утверждает, что односложные наши слова иные—долгие, иные—короткие, а иные- общие, т. е. долгие и короткие“. Тредьяковский в своем возражении указывает, как и в других статьях, что всякое слово, в том числе и односложное, имеет

ударение, а потому односложные слова, по природе своей, всегда бывают „долгими", а „полагаются общими токмо по законной вольности". Кроме того, различение трех категорий односложных представляет большие трудности „По моему мнению, которая система простяе, та и лучше: довольно трудности при стихах и от сыскания мыслей" (LXX сл.)

(53) Митроп. Евгении Болховитинов, противник ломоносовского стопосложения, в письме к Державину (1815) также обвиняет Ломоносова и Тредьяковского в том, что „односложные слова, по натуре у нас долгие, делали они коротгкими". Напр.: „У Ломоносова в числе Ямбов стоит стих: „Он бог, он бог твой был Россия". Но это — Спондеи, а не Ямбы У него же в числе Хореев: „господи, кто обитает " Но это — Дактили, а не Хореи!" („Москвитянин", 1842, I, 173—174).

(54) Ср закон Корша, прим. 50.

(55) Одним из таких редких случаев является стих Тютчева: „В заветную их цитадель. ", где двойственное слово *их*, окруженное, благодаря пропуску ударения на 4 и 6 слоге, группои неударных и с той и с другои стороны, имело бы вне стиха довольно сильное ударение, которое может быть использовано в амфибрахие, но в ямбическом метре должно быть, по возможности, ослаблено (см выше § 12).

(55а) Однако, и в таких случаях, повидимому, возможно примыкание двойственного слова к соседнему ударению, независимо от синтаксическои связи, например. И вообще-их презирал. .

(56) О переакцентуации двусложных союзов ср. Б. Томашевский, „Ритмика четырехстопного ямба", 174, „Русское стихосложение", 69, Г Шенгели, „Трактат", 39 -40 Исторически союз *или* занимает особое положение, так как имеет „в живом русском произношени ударение на первом слоге, в литературно-славянском — на втором" (Р. стих , 69)

(57) Г Шенгели приводит отталкивающий пример (анонимный перевод из Байрона): „Пусть тот, кто разбил м о ю цепь т в о е и шеи..." Брюсов, в своем изложении вопроса об отягчении метрически-неударных слогов в трехдольных размерах дополнительными ударениями („Основы стихосложения", 80—94), сильно осложняет его античнои терминологией, различной для каждого метра, вследствие чего явление, по существу— одинаковое, получает в дактиле, амфибрахии и анапесте различное название. Например, отсутствие односложного слова на первом неударном внутри стиха будет в первом случае—заменой стопы дактиля а н т и б а к х и е м, имеющим „цезуру" (т. е. словораздел) после „арзисов" (⏑ ́ | ⏑ ́ | —); в другом случае — „заменой" стопы амфибрахия б а к х и е м, с „цезурой" после бакхия (— ⏑ ́ | ⏑ ́); наконец, в третьем случае—„заменой" стопы анапеста а м ф и м а к р о м, с „цезурой" после арзиса (.. ⏑ ́ | ⏑ ́ | — ⏑ ́). Некоторое упрощение терминологии вносит Г Шенгели, пользуясь для всех трехдольных размеров анапестической схемой (63—80) Оба автора, однако, не обращают должного внимании на самые существенные вопросы: 1. На различие в силе отягчений

между словами различного смыслового веса (безусловно ударными и двойственными), 2. на направление акцентной и синтаксической связи (проклиза и энклиза). Ср., однако, у Г. Шенгели, по частному поводу, стр. 71

(58) Напр., по мнению О. Брока („Очерк физиологии славянской речи", § 245, стр. 225), слог, непосредственно предшествующий ударению, „выдвигается количественно, но, повидимому, и экспираторно перед прочими неударяемыми слогами.." Мои собственные наблюдения над небрежной и ускоренной разговорной речью в Ленинграде, в особенности—у молодого поколения, натолкнули меня, однако, на мысль, что при анапестическом начале слова (— — ⏑) самым слабым является предударный слог, нередко приближающийся, при ускоренном темпе, к фонетическому нулю или совершенно иррациональному слоговому эквиваленту, тогда как начальный слог, даже при условии редукции, сохраняет некоторую независимость и силу. Ср.· хор(о)шо! [харшо, хършо]; об(я)зательно (абзат'ьл'нъ); нап(и)сать, нап(и)шите! [напсат', нъпсат']; поч(и)таем! [пъчтайм]; что-к(а)сается [чтъксаицъ], [штъксайцъ]. Любопытно отметить, что в словах· о б я з а т е л ь н о, к и п я ч е н н а я, н а п и с а т ь при этом исчезает палатализация соответствующих согласных (*б*, *п*). Эти новейшие явления, конечно, не относятся к старому московскому литературному языку, но, в своей крайней форме, они обнаруживают общую т е н д е н ц и ю в распределении динамических отношений, при которой первый слог, в качественном отношении редуцированный, тем не менее является в отношении динамическом более сильным, чем второй. Для слова „хорошо" ср. наблюдение Тургенева („Вешние воды", XXXV): „Это „хорошо" Марья Николаевна уже с намерением выговаривала совсем по мещанскому — вот так: хершдо".

(59) Ф. Корш, „О русском народном стихосложении", стр. 23.

(60) Г. Шенгели, 31—33 Б. Томашевский, „Проблемы ритма", 129—130; „Русск. стихосл.", 72. Ср. Р. Якобсон, „Стихология Брюсова", 229. Ср. Ф. Корш, „Разбор вопроса о подлинности Русалки", 726—29.

(61) Г. Шенгели об'ясняет особенно низкий коэффициент встречаемости для стихов типа: Тиха украинская ночь.. необходимостью некоторого усилия „для сдвига естественной интенсы на указанное схемой место" (61).

(62) О переакцентуации сложных слов, ср. Р. Якобсон, 229; Б Томашевский, Русск Стих. 69.

(63) Ср. Р. Якобсон, 229.

(64) Обозначение цифрами относительной силы ударений, ср. ниже, § 25 и прим. 82.

(65) Ср. „Рифма", стр. 24 сл.

(66) Тредьяковский, о чередовании окончаний, см. „Рифма", 31.

(67) Как отклонения, рассматривает ж. окончания, напр., Saintsbury, „Historical Manual"; ср. 175· „более сомнительный и опасный прием — употребление лишнего слога в окончании" („the more doubtful and dangerous r e d u n d a n t syllable...").

(68) R. Westphal „Theorie der neuhochdeutschen Metrik", 1870; о четырестопном ямбе—стр. 176 сл.

(69) К вопросу о границе стиха и „паузе", ср. особенно P. Verrier, I, 146, 177, Б. Томашевский, Р. стих, 77.

(70) См. Masqueray „Traité de métrique grecque", стр. 152.

(71) Ср. A. Heusler „Uber germanischen Versbau", 31: „В современных анапестических стихах односложный приступ (Auftakt)) произвольно чередуется с двусложным; между тем о т с у т с т в и е неударного приступа воспринимается, как нарушение установленного размера.." J Minor, 280, употребляет исключительно термин „анапестический стих"; J. Schipper, I, 400 сл, говорит о размере „ямбо-анапестическом". Понятие „амфибрахия", как особого размера, заново вводят в английскую метрику R. Bridges, 97 (под названием — „britannic") и W Skeat (в предисловии к Чоусеру, LXXXIII). Термин „дактили", установившиися в немецкой метрике в применении к трехдольным размерам средневековых поэтов, ср. у H. Paul, 81 — 82, для поэтов XVII века — ib., 95 — 96.

(72) Б. Томашевский, 46 сл. Из иностранных теоретиков анакрузой пользуется, в особенности—P. Verrier, I, 198 сл. Ср. также A. Heusler „Uber germanischen Versbau", 30—32 („freier" и „gebundener" Auftakt).

(73) Б. Томашевский отрицает существование принципиального различия между „восходящими" и „нисходящими" размерами: напр, — в ямбах и в хореях он одинаково усматривает переходы, как от неударного к ударному (восхождение), так от ударного к неударному (нисхождение). Ср. Проблемы ритма, 125; Русск. стих. 45 сл. Между тем, экспериментально-психологические исследования Вундта и Меймана подтверждают, по крайней мере — для отвлеченного ритма, различие в группировке слогов при восходящих и нисходящих размерах; при восходящем ритме мы слышим вслед з а у д а р е н и е м паузу (чередование: неударный, ударный, пауза), при нисходящем — пауза следует за н е у д а р н ы м (ударный, неударный, пауза) Ср. Wundt „Grundzuge der physiologischen Psychologie", 1905, Bd. III, 55 сл.; Meumann, 304. Вундт даже считает возможным говорить, вместе с античными теоретиками о различном „этическом типе" („Ethos") восходящих и нисходящих размеров (ямб — „возбуждающий" метрический тип, хорей — „успокаивающий", ib. 166). Разумеется, в реальном стихе расположение словоразделов может создать ритмическую группировку, не совпадающую с метрической; ср.: Мой дядя | самых | честных | правил...

(74) Б. Томашевский усматривает в хорее двусложную анакрузу, в дактиле—трехсложную (47) При этом он основывается на том, что первое ударение в этих размерах часто отсутствует, а иногда переходит с начального слога на соседний. На самом деле, однако, и для первой стопы хорея и дактиля существует различие между п р и н ц и п и а л ь н о - у д а р н ы м и п р и н ц и п и а л ь н о - н е у д а р н ы м слогом. И здесь всякая перестановка ударения воспринимается, как отклонение от нормы, иными словами — как деформация метрической схемы. Ср. Кольцов: Я сам-друг с тобою, | С л у г а и хозяин... Или, Лермонтов:

Окружи счастием счастья достойную, | Дай ей сопутников, полных внимания... Теория Томашевского основана на смешении понятии метра и ритма Так, в четырехстопном ямбе шестой слог является принципиально-ударным (имеет ударение метрическое), хотя существуют стихотворения, в которых ударение на шестом слоге отсутствует в большинстве отдельных стихов. Напомним также о существовании дактилистических стихотворений, сохраняющих тяжелое ударение на первом слоге (ср. Фет: „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне "). Этот распространенный ритмический тип должен, с точки зрения защищаемой Томашевским теории, быть обособлен в самостоятельную метрическую форму, как дактиль без анакрузы.

(75) В стихотворении Богдановича („Лира", 1773, изд 2-е) Ода имеет подзаголовок: „Дактилистическими стихами". Название это связано с немецкой традицией XVII и начала XVIII века. См. выше, прим. 71.

(76) Вариация анакрузы у Лермонтова, ср. Б. Эихенбаум „Мелодика стиха", 93; „Лермонтов", 1924, стр 37.

(77) См. Tobler, 118 — 19. К вопросу о цезуре и синтаксическом сечении ср. Fr Saran, 214, Б. Томашевский „Четырехстопный ямб", 147 сл. „Русское стихосложение", 20 сл,

(78) Тредьяковский, „Новыи способ" (1735), правило III (стр. 26); „Способ", гл II, § 16 (стр. 138) Сумароков, „Ответ на критику", т. X, стр. 96 — 97.

(79) Пентаметр, как показывает название, первоначально рассматривался, как пятистопный размер, в котором средняя стопа (два долгих) разделена цезурой, по схеме: — ∪ ∪ ⁝ — ‖ — ⁝ ∪ ∪ — ⁝ ∪ ∪ — Ср. Б. Казанский, „Учение об арсисе и тезисе", стр. 369.

(80) Ср. по этому вопросу исследование проф. Д. К. Петрова, к сожалению — до сих пор не напечатанное, посвященное метрическому анализу трагедии Лопе де-Вега „Герцогиня Амальфи" (1618), откуда я имею возможность, благодаря любезности глубокоуважаемого автора, заимствовать следующий пример: Hija, n[o] es mucho | que a tu padr[e] assombres... (ст. 1884) и др. Об эпической цензуре в старо-французском стихе, ср. Tobler, 94; Stengel, 50; в английском стихе — J. Schipper, I, 26, 54.

(81) О границе стиха. см. „Рифма", 49 — 50; о цезурной рифме — ib. 51 сл.

(82) Ср. Ellis, „Remarks" в Trans. philol. Soc. 1875—76, 442 — 46. Еще раньше Ellis высказывался по этому вопросу в „Essentials of Phonetics", 1848, p. 75 сл. и в „Early English Pronunciation", I, 1869, pp. 333 — 35 и 927 — 953. Употребляется также другая нотация, при которой самое сильное ударение обозначается, как 1, более слабое ударение (второй степени)—2, еще более слабое—3 и т. д. Ср. Ed. Sievers „Grundzüge der Phonetik", § 653, стр. 242.

(83) Эти два типа указаны Эд. Сиверсом в „Rhythmisch-melodische Studien", стр. 68, на примере первого монолога „Фауста". Ср.: „O sehst du, voller Mondesschein..." (лирический тон монолога, выравнивание

динамических и мелодических интервалов) и „Weh! Steck ich in dem Kerker noch!..“ (декламационно-патетический тон, резкие, динамические и мелодические скачки). Ср. также В. Жирмунский, „Мелодика стиха. По поводу книги Б. Эйхенбаума“ („Мысль“, № 3, стр. 118).

(84) К вопросу о диподии, Wundt, III, 29 сл. и особенно A. Heusler „Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst“, Breslau, 1891, 1—12.

(85) Ф. Корш, „О русском народном стихосложении“, стр. 3—5, рассматривает былинный стих в терминах античного количественного стихосложения, как „анапестическии диметр с разложением всех долгих слогов, кроме последнего“.

(86) Четырехстопный ямб, как „ямбический диметр“, ср. у Белого („Символизм“, 349, 354, 400 и pass). Еще раньше, напр, Ф. Корш, стр. 5, примеч.

(87) Против диподии в русских ямбах, с точки зрения терминологической, см. Томашевский, Р. ст 32—33.

(88) В этом смысле о диподическом членении говорит, напр., Б. М. Эйхенбаум, „Мелодика стиха“, 95—96.

(89) Клопшток („Vom deutschen Hexameter“ 1779): „В результате употребления искусственных стоп, требуемых правилами, возникают стопы словесные, которые и являются действительными частями стиха, и единственно воспринимаются слушателями, тогда как до искусственных стоп слушателям нет никакого дела“. Из новейших авторов стопы словесные изучает Skeat в предисловии к Чоусеру (speech waves) (ср. Introduction, 84 сл.) J. Minor (154 сл.) рассматривает вопрос о несовпадении между „метрическими“ и „словесными“ стопами (Wortfüsse и Versfüsse). — О стопе, как элементе отвлеченной метрической схемы, говорит, между прочим, Fr Saran (203): „Стопа отнюдь не обозначает реального элемента данного ритма. Стопа есть часть метра, иначе—метрической схемы. Она существует только для того, кто скандирует стих или рассматривает его с точки зрения схемы“. Поэтому неправильно говорить, что реальный стих „состоит из стоп“: такими элементами реального стиха являются „ритмические группы“ (rhythmische Guppen, Glieder), не совпадающие с границами „стоп“.

(90) Ed Sievers, „Grundzüge der Phonetik“, 235, ср. выше, прим. 49 К вопросу о границах слова в стихе ср. Р. Якобсон „О чешском стихе“, 28—29.

(91) Ср. L. Kastner. 340 сл., Edm. Stengel, стр. 8.

(92) Из русских теоретиков первый обратил внимание на расположение словоразделов А Белый, который неудачно называет их „паузами“ („Символизм“, 276). Как предмет специального исследования, вопрос этот выдвинул В. Чудовский (в особенности: „Несколько мыслей“, стр. 84 сл.), ему же принадлежит громоздкий термин „фонофория“. Статистические материалы по этому вопросу, кроме работ Б. В. Томашевского, в „Трактате“ Г Шенгели.

(93) К термину—„ритмико-синтаксические фигуры“ ср. „Композиция лирических стихотворений“, стр. 3.

(94) О ритмико-синтаксическом параллелизме, как приеме композиции ср. „Композиция лирических стихотворений", стр. 3.

(95) См. В Чудовский, „Несколько утверждений" („Аполлон", 1917, № 4—5, стр. 67).

(96) Ср Тредьяковский, „Новый способ", правило III, 26—27. Ср. Tobler, 114—15.

(97) Так. Minor, 205—06, H. Paul, 136; P. Verrier. I, 181.

(98) В новейшей поэзии, как наиболее резкий прием нарушения равновесия ритмической и синтаксической композиции, получил распространение прием „переноса" на несамостоятельных (служебных) частях речи. Ср. у Верлэна:

.Deçà. delà
Pareil à la |
Feuille morte...

У русских поэтов, напр., у Мандельштама:

..И совсем не вернется—и л и
Он вернется совсем другой...

Сходные примеры встречались и раньше, в особенности в белом стихе. Так, у Шекспира: The king, your father, was reputed for | A prince most prudent .. Ср у немецких поэтов (Minor, 205).. Schwärzer, a l s | Die Nacht.. или: um | Dich zu veredeln... или. zu schätzen u n d | Zu schirmen .

К категории enjambement могут быть отнесены также те случаи, когда с менее значительным метрическим разделом совпадает более значительная синтаксическая пауза, напр —когда в цезуре стоит более сильная синтаксическая пауза, чем в начале или в конце соответствующего стиха. Ср. у Пушкина:

..Ведь это, наконец, и жителю берлоги,
Медведю надоест. | Нельзя же целыи век
Кататься нам в санях с Армидами младыми...

В классической поэтике перенос, оканчивающийся цезурой. считался менее предосудительным. Ср. Остолопов, „Словарь", II., 364.

(99) Сторонники теории пауз усматривают в таких стихах паузу (или „лейму") на месте ударного слога; напр.: Петербургская ⋀ ⋀ весна.. (первая пауза заменяет ударный слог) Такая конструкция совершенно фиктивна и разрушает основной принцип чисто-тонического стиха—счет по ударениям.

(100) „Символизм", стр. 557, примеры из З. Гиппиус, В. Брюсова, А. Блока. Любопытное указание. „Еще 5—6 лет тому назад употребление пауз русская критика встретила, как недопустимое новшество, как неумение писать стихи".

(101) Об изменении длительности ударного слога ср. P. Verrier, I, 79 сл., 164 сл.; Б. Томашевский, Р. ст. 38. J. Minor, 14, 29, 59—60,

считает, что временное выравнивание междударных промежутков свойственно стихам с различным числом неударных между ударениями, в противоположность обычным ямбам и хореям: в этом он усматривает различие между количественной (quantitierend) и силлабической (silbenzahlend) системами.

(102) Вместо „паузы" Г. Шенгели употребляет термин „лейма", для обозначения „выпадения" одного или нескольких слогов (81)

(103) Иначе Р. Якобсон, „Чешский стих", 102, который силится доказать принципиальное различие между стихами А Блока и Маяковского. По мнению Р. Якобсона, „дольники" А. Блока „в задании силлабичны", и отклонения от силлабизма фактически „остаются в меньшинстве" (?).

(104) Об „элизии" ср. особенно R. Bridges, стр 9—37; критика теории R. Bridges см. G Saintsbury „A history of english prosody" vl II, 258—72. Термин „элизия" покрывает в английском стихе разные явления. 1. Исторические изменения в счете слогов: а) гласный находится в процессе исчезновения или уже исчез в настоящее время, например, в словах: champ*i*on, obed*i*ence; или: cons*c*ience, vis*i*on, или welt*e*ring, suff*e*ring, pop*u*lar, cred*u*lous, lum*i*nous, threat*e*ning, в) новый гласный находится в процессе образования или уже образовался, напр.: fire, fire [— aiə(r)] или. power, flower [— auə (ı)] По отношению к таким слабым гласным поэт может пользоваться формои архаическои, или современной, или обеими одновременно. 2. Столкновение гласных, при котором первый гласныи в метрическом отношении не образует отдельного слога, как в стихе античном, французском, итальянском, ср у Мильтона. H*e e*ffected. in glor*y a*bove his peers... t*o o*ur native heaven. for God is als*o i*n sleep... and rapture s*o o*ft beheld... b*e i*t so, for I submit. Th*e a*lmighty.. Th*e A*onian Mount... и др. На одинаковом положении с гласным находятся слоговые *r, l, m, n* на конце слова; в разговорной речи это явление, вероятно, установилось первоначально при слитном произношении соседних слов: сонорные согласные, в положении перед гласными, по общим фонетическим условиям теряют слоговую функцию; ср. the temple [tɛmpl]—the temple-of God [tɛmplɔv—]; однако, современное литературное произношение поддерживает сохранение самостоятельного заударного слога во всех положениях. Тем не менее в стихах допускается элизия; примеры из Мильтона:.. a pill*ar o*f fire... sav*our* of death... purp*le a*nd gold.. Abomin*able. i*nutter*able, a*nd worse... Jr*on o*r solid rock... gard*en o*f God... и др. Однако, в английском стихе, в противоположность французскому и итальянскому, элизия не обязательна, а только факультативна (optional elision; ср. R. Bridges, 34). Ср. у Мильтона: The image of a brute... (два первых слога сохраняют самостоятельность); однако, в то же время: Th*e i*mage of God in man.. (элизия). С другой стороны, в произношении, как и в итальянском стихе, элидируемый гласный не исчезает, а только об'единяется с соседним (Verschleifung, synaloephe), при чем в степени этого об'единения наблюдаются очень значительные индивидуальные отличия. Отсюда понятно, что распространение такой метрической традиции колеблет самый принцип счета слогов.

([105]) Ed Sievers, „Altgermanische Verslehre", 189. В критике A. Heusler'a („Über germanischen Versbau", 75) существенно указание, что „пять типов" обозначают только возможные ритмические вариации основной метрической схемы (als Regelungen der Versfullung), а не самостоятельные метры.

([106]) О двухударном окончании, ср. „Рифма", стр. 240, 266.

([107]) О „дактилях" см. H. Paul, 95 сл. и прим. 71.

([108]) Ср. Lohre, „Von Percy zum Wunderhorn", 1902 (Palaestra, XXII), стр. 13 сл.

([109]) К истории „Knittelvers", ср J Minor, 354—68. Flohr, „Geschichte des Knittelverses vom 17 Jahrhundert bis zur Jugend Goethes", Berl. 1893. Название происходит от слова Knittel (Knüttel)—дубина и первоначально употреблялось в значении versus rhopalicus. Поэтому непонятен перевод В. Брюсова—„рыцарский стих" (ср. „Основы стиховедения", 122).

([110]) Ср. Max Morris „Goethe-Studien", 1902[2]; Bd. I. „Die Form des Urfaust", стр. 1—13.

([111]) Ср. J Minor, 332: „Если содержание вынуждает патетическую декламацию, мы получаем стихи, которые почти не отличаются от музыки, если содержание препятствует мерному произнесению (taktierender Vortrag), тогда стихи нередко приближаются к прозе". См. также В. Жирмунский „Мелодика стиха" („Мысль", № 3, 123—24).

([112]) Роль Клопштока, ср H. Paul, 98 сл; Fr. Saran, 324 сл.

([113]) Об английских теоретиках эпохи Возрождения, J Schipper, Bd. I, §§ 3—7; Ed. Saintsbury „History of english prosody", vl. 1, 167 сл.

([114]) Ср. также письмо митроп. Евгения Болховитинова Державину, „Москвитянин", 1842, 1, 171—75; ср прим 53. Между прочим, он находит, что ямбами и хореями по-русски писать „гораздо труднее, нежели Дактилями и Анапестами, которые сходнее нашему языку, как и прадедовские наши простолюдиные стихотворцы заметили" (174). Интересно отметить аналогичные суждения более поздних теоретиков о русском народном тоническом стихе и исторической роли реформы Тредьяковского и Ломоносова. Ср. А. Потебня, „Об'яснения малорусских и сродных народных песен", 1887, II, стр. 17 сл.: „Теория Тредьяковского держится доныне, хотя она с самого начала добросовестно заявила, что она есть плохая, сама себя подрывающая теория, ибо не может стоять без двух „вольностей", т. е. произвольных выдумок: одной, что неударяемый слог принимается за ударяемый, например: тонический пиррихий—за хорей и ямб; с другой—что, наоборот, ударяемый слог принимается за неударяемый, благодаря чему-де два ударяемые слога могут стоять рядом.. „Реформа" только стеснила русское книжное стихосложение относительно обязательности для стиха числа слогов и относительно распределения этимологических ударений; но это стеснение, действующее и доныне,—лишь временное; оно бессильно изменить свойства языка: представляемую им возможность не только в пении, но и в произношении уравнивать по времени неравносложные синтаксические стопы. Этим свойством языка пользовался уже

Пушкин в конце своей деятельности, напр.—в произведениях, связанных между собою содержанием и характером творчества: „Яныш Королевич", „Русалка", „Сказка о рыбаке и рыбке" (1832—33 гг.)".

(115) „Дольники" у Фета в переводах из Гейне: „Во сне я милую видел", „Они любили друг друга", „Я плакал во сне...", „Два гренадера" из Гёте: „Лесной царь". Из Мура „Прощаи, Тереза." У Ап. Григорьева, из Гейне: „Они меня истерзали", „Пригрезился снова мне сон былой", „Жил был старый король", из Гете: „Лесной царь"

(116) Б. Томашевский пытается истолковать это стихотворение, как четырехстопный ямб с вариациями окончаний на местах цезурообразных синтаксических сечений (Р стих. 60—61).—Интересно отметить существование отвергнутых редакции, заключающих отступления от силлабо-тонической схемы, у других поэтов романтической школы Так, у Фета (пользуюсь любезным указанием моей ученицы Н. П. Колпаковой) в изд. 1850 г. „Эолова арфа" ст. 18: „Слышу я беззвучную дрожь ." в более поздних изданиях: „Слышу я *и* беззвучную дрожь...", „Тихая звездная ночь" в изд. 1850. „Дева, радость любви! Звезды, что очи твои.. (ст 5—6); в более поздних изданиях заменено: „Друг мой, в сияньи ночном, как мне печаль превозмочь?." С. И. Бернштейн обратил мое внимание на рукописныи вариант „Колокольчиков" А. Толстого (А. Кондратьев „Граф А. К Толстой Материалы для истории жизни и творчества", 1912, стр 91—92); строфы IX—X.

Я прислушаюсь к вам,
Цветики степные,
Русским людям передам
Я дела былые!
Гой ты, ветер, не шуми
В зеленой раките.
Колокольчики мои,
Звените, звените!

Припев с перестановкой ударения (Звените, звените!.) повторяется еще два раза —Таким образом Тютчев, Фет, Ал. Толстои одинаково искали бессознательно новых метрических форм, и в то же время сознательно уступали господствующей традиции.

(117) Опыты в количественнои метрике, ср. у немцев—H. Paul, 89, у англичан— J. Schipper, I, 8; R. Bridges, 106. В России количественную систему на чисто орфографическом принципе пытался обосновать Мелетий Смотрицкий (1619). См. В. Перетц „Историко-литературные исследования" 1900, т I, гл. I—II.

(118) О предшественниках Клопштока в усвоении античных размеров ср. H. Paul, 97 сл Уже Gottsched (Critische Dichtkunst, XII, § 13, 14) дает пробы тонического гекзаметра. Историческое значение имели для XVIII века опыты Клейста („Der Frühling", 1746—49), который употребляет гекзаметр с односложной анакрузои (шестистопный амфибрахий). Эта архаическая форма, вытесненная в Германии „Мессиадой" Клопштока, отразилась в России в опытах Воейкова („Ве-

стник Европы", 1815, кр. VI, перевод из „Георгик" Виргилия) и несколько раньше — Мерзлякова (в смешении с пятистопными амфибрахиями—ср „Вестн Европы", 1808, кн. VII, из „Одиссеи"). Ср. Востоков, „Опыт", стр. 38 сл.

(119) Статьи Клопштока о гекзаметре и античных размерах: „Von der Nachahmung des griechischen Silbenmasses" (1756); „Vom deutschen Hexameter" (1769), „Vom gleichen Verse" (1773). „Fragmente uber Sprache und Dichtkunst" (1779); „Vom Sylbenmasse" (aus der Schrift. „Merkwurdigkeiten der Literatur", 1770) и др. Также „Briefwechsel zwischen J G. Voss und Klopstock" (в книге: J. G. Voss. „Zeitmessung der deutschen Sprache", 1831², стр 200 сл.). См Fr. Muncker „Klopstock", 1900².

(120) Ломоносов дал в своем „Письме" примеры дактило-хореического стиха. Среди метрических опытов Сумарокова, опубликованных в посмертном издании Новиковым, имеется отрывок перевода „Телемаха" гекзаметрами (т I, стр. 313).

(121) История русского гекзаметра подробно изложена Востоковым во втором издании „Опыта" (1817), стр 51 сл. К спору о гекзаметре в русском стихе ср.: „Чтение в Беседе Любителей Русского Слова", ч XIII, 1813, С. Уваров, „Письмо к Н. И. Гнедичу о греческом экзаметре Там же, стр 69 сл. Ответ г-на Гнедича.—„Чтение в Беседе", ч. XVII, 1815. „Письмо В. В. Капниста к С. С. Уварову о экзаметрах".—Там же, стр. 47 сл. С. С. Уваров, „Ответ В. В. Капнисту на письмо его об экзаметре". — Дор Самсонов, „Краткое рассуждение о русском стихосложении" („Вестн. Евр.", т. XCIV, 1817, 219 сл.) — А. Востоков „Опыт о русском стихосложении", 1817, изд. 2-е (глава о гекзаметре в новом отделе: Критическое обозрение стопосложных размеров .., стр 34—65).—Н. Гнедич, „Замечания на Опыт о русском стихосложении г-на Востокова, и нечто о Прозодии древних" („Вестн. Евр ", 1818, ч XCIX, стр 98 и 187 сл.) — Д. Самсонов, „Нечто о долгих и коротких слогах, о русских гекзаметрах и ямбах" („В. Евр.", 1818, ч. С, стр. 260 сл. — Ответ на статью Гнедича) — Н. Остолопов, „Словарь древней и новой поэзии", 1821, т. I, стр. 306 — 335, статья „Екзаметр" (приводит „выписку из рассуждения А. Ф Воейкова". „Об Екзаметрах", стр. 321—333). Из новых авторов, писавших о подражении античным размерам, ср.: проф. Ф. Ф. Зелинский, „Русскии элегический дистих" (Овидий, „Героини", пер. Ф Ф. Зелинского, 1913, Комментарий, стр. 201—204); Б. И. Ярхо, предисловие к книге: Петроний Арбитр, „Сатирикон", изд. „Всем. Литер ", 1924, стр. 32 сл.

(122) Ср. „Тилемахида", Предъизъяснение об ироической пиимe (Сочин , т. II): „Эпопия всеконечно требует дактило спондиаческого, или, по нашему тоническому количеству, дактило-трохаического шествия..." (стр. IX сл.) „За двусложные стопы хория и также иамба употребляем мы, по необходимой нужде, стопу пиррихия, без чего превесьма часто целого стиха составить невозможно. Посему за хория и здесь пиррихий оный употреблен есть мною, где требовала надобность. И как стих ироический мой не одним хорием продолжает свой ход, да наипаче и первенственнее дактилем, трисложною стопою: того ради,

по равному праву и нужде, помещал я иногда, за дактиля, и триврахия, трисложную ж стопу" (LXX). Об употреблении античных размеров ср. также предисловие к „Аргениде", LXXI сл.

(123) К строго античному направлению принадлежали в Германии И. Г. Фосс, К. Ф Моритц, Вильг Гумбольдт, Авг Шлегель, Платен. Ср. особенно K. Ph. Moritz, „Versuch einer deutschen Prosodie", 1786, 201 сл, J G. Voss „Zeitmessung der deutschen Sprache", 1831[2] (стр. 183 сл. „Uber den deutschen Hexameter", стр 200 сл. „Briefwechsel zwischen J. G. Voss und Klopstock"); A. W Schlegel, Werke, VII, „Betrachtungen uber Metrik. An Fr. Schlegel", особенно 187 сл Библиографию см. J Minor, 526—27.

(124) Ср. A. Heusler „Deutscher und antiker Vers", 1917 (Qu. F 123), специально о Гете и его „учителях" 116 сл.

(125) Ритмическая структура русского гекзаметра у различных поэтов представляет существенные индивидуальные особенности. Жуковский, первоначально охотно употреблявший хореические стопы, впоследствии избегает этого приема. Ср. „Цеикс и Гальциона" (1819), ст. 1 -50,— 24 случая, из них 4 ст имеют хорей в двух стопах; „Одиссея" (1842—49), песнь I, ст. 1—100—всего 7 случаев (из них 6—на первои стопе, 1—в цезуре); п. XXII, ст. 1—100—ни одного примера. В „Илиаде" Н. Гнедича—п. I, ст 1—50 имеется 21 случай (из них 5 стихов—в двух стопах). напротив, у Минского, п. I, ст. 1—100—всего 2 случая (1—на первой стопе, 1—в цезуре) Жуковский допускает облегчение ударения только при сложных словах, напр.: волнооб'ятом, богоподобных.. и т. д; в редких случаях в начале стиха на односложных союзах. Гораздо свободнее в этом отношении Фет, ср. „Герман и Доротея", песнь 1: Город—шаром покати, будто вымороч*ный*: и полсотни... Если понадоби*тся*. Только нынче с такою охотой.. К *об*новленному дому, сосед через площадь. Богатый .. С зеленоватыми рюмками—истым бокалом рейнвеина... Ср. также у Минского, п. 1,99 · Даром без выкупа *и* не пошлем гекатомбу святую... Отягчение метрически-неударных слогов почти не встречается в „Одиссее" Жуковского, но очень обильны в „Илиаде" Минского; ср. п I, 29 : Деве свободы не дам; раньше пусть ее старость настигнет; ст. 94. Но за жреца своего, кого- царь оскорбил Агамемнон. .

(126) Ср. предисловие к „Аргениде", стр. LXXI: „Он не хотел чтоб и в тех стихах, кои по образцу греческих и римских могут у нас быть сочиняемы, полагаема была стопа пиррихий по вольности вместо хорея и ямба. Но я не вижу, на что здесь сия жестокость, когда в чистых хореических и в чистых иамбических сие не запрещается".

(127) Из работ по русскому народному стиху ср. А. Востоков „Опыт о русском стихосложении" (1812—17).—Д. Дубянский „Опыт о народном русском стихосложении", М. 1828.—И. И Срезневский „Несколько замечаний об эпическом размере славянских народных песен" (Изв. Ак. Наук, по отд. р. яз слов, т. IX, 1860—61, 345 сл.; ср. И. Срезневский „Мысли об истории русского языка", 1850,

стр. 105—06). — А. Ф. Гильфердинг „Онежские былины", 1873 (цитир. изд. 2-ое. 1894, Сборн. отд. р яз. слов, т. 59, предисловие, стр. 41 сл.).—Р. Вестфаль „О русской народной песне" (Р. В. 1879, т. 143, стр. 111 сл.).—С. Шафранов „О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами", Пбг. 1879.— А. С. Фаминцын „О сочинении г. Шафранова „О складе народно-русской песенной речи" (Записки Ак. Наук, т. 39, 1881, приложен. № 8: Отчет о 23-ем присуждении наград гр. Уварову, стр. 11—197)—П. Голохвастов „Законы стиха русского народного и нащего литературного" (Р. В. 1881, т. 156).—А. Потебня „Об'яснения малорусских и сродных народных песен", 1887, II, стр. 5 сл. и 17 сл.—П Сокальский „Русская народная музыка", Харьков, 1888—М. Халанский „Южно-славянское сказание о Кралевиче Марке", 1895, т. III, гл. XX, 9. Былинный стих.— Ф Корш „О русском народном стихосложении" (Изв отд. р. яз. слов. 1896, т. I. кн. 1); его же „Введение в науку о славянском стихосложении" („Статьи по славяноведению", т. II, 1906, стр. 300—78).—В. Брюсов „О русском стихосложении (в книге А. Добролюбова „Собрание стихов", 1900, Предисловие, 8—19).—А. Маслов, „Музыкально-этнографические очерки. II. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад", 1910 — В Жирмунский „Рифма, ее история и теория", 1923, стр 265 сл.— Если признать, вместе с Ф. Коршем, что былинный стих имеет диподическое членение, так что в каждом полустишии одно ударение (первое) главенствует, мы сумеем распределить работы, посвященные русскому стиху, на следующие основные группы 1. Востоков, А. Маслов, Голохвастов, не учитывая метрического отягчения на конечном слоге, признают в былинном стихе три ударения (при дактилическом окончании), при этом Голохвастов считает наиболее обычным ударение на третьем слоге (анапестическое начало), седьмом и одиннадцатом (дактилическое окончание) при нормальном размере в 13 слогов. 2. И. Срезневский, Потебня, П. Сокальский, М. Халанский говорят о двух главных ударениях, по одному—в каждом полустишии, при этом Халанский определяет, как обычное место этих ударений, третий слог с начала (анапестический приступ) и третий с конца (дактилическое окончание) (стр. 785). И. Срезневский и особенно А. Потебня придают особенное значение синтаксическому единству полустишия и стиха („синтаксическая стопа", по терминологии Потебни). П. Сокальский подчеркивает „неравенство числа слогов в полустишии, имеющих каждое по одному главному ударению": „от этого происходит как бы балансирование акцентов двух близких, но не вполне равных групп слов..." (264). 3 Шафранов и В. Брюсов отказываются от установления в народном стихе определенной закономерности в расположении ударений и выдвигают элементы стилистические (параллелизм, счет „значащих слов", „образов"). Впрочем, те „значащие выражения" или „цельные понятия", о которых говорит В. Брюсов („океан-море", „тугой лук" и т. п.) фактически совпадают с акцентными группами. 4. Гильфердинг определяет основные ритмические типы былинного

стиха с помощью традиционных силлабо-тонических схем (ср. также Дубенский, стр. 54 сл.); „отступления" он рассматривает, как результат падения песенной традиции. 5. Ф. Корш и, в особенности, Р. Вестфаль пытаются рассматривать строение стиха в связи с ритмической структурой его мелодии, устанавливая отношения временной длительности слогов, отчасти в терминах античной количественной ритмики.

(128) Переводы сербских песен А. Востокова см. „Сев Цветы", 1825, 331 сл.; 1826, 43 сл., 1827, 269 сл.; „Соревнователь Просвещения", 1825, 169 сл. Ср. примечание самого Востокова („Сев. Цв." 1825, 337): „В Сербском подлиннике—размер хореический пятистопный, с пресечением на второй стопе... Чтоб сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас, и для русского слуха, может быть, несколько утомительному. Он предпочел русскии размер о трех ударениях с хореическим окончанием". Ср. также Сев. Цв 1827, стр. 277, в переводе „Жалобной песни благородной Асан-Агиницы" (ср. „Песни Западн. Славян", № 17) : „Мы употребляем здесь русский сказочный размер, с дактилическим окончанием.. " (т. е.—былинный стих). О возможности влияния Востокова на Пушкина в области метрики не говорит и А. Яцимирский (Пушкин, изд С. А. Венгерова, т. III, 375 сл.). Ф. Корш рассматривает размер „Песен" и „Сказки о рыбаке и рыбке" в статье „Разбор вопроса о подлинности окончания Русалки" (Изв. отд. р. яз. слов 1896, т. III, кн. I, стр. 737 сл.) Ср. также „О русском народном стихосложении", стр. 32 сл., прим. 25; С. Бобров, „Новое о стихосложении Пушкина", стр. 9 сл. и 32. Первый опыт Пушкина в этом размере (отрывок: „Кормом, стойлами, надзором...") относится к 1827 г.

(129) См. С. Бобров, ib. 30—31, где собраны соответствующие примеры.

(130) Такое же разрушение внешнего равновесия мы находим, напр, в французском стихе, который не имеет постоянных ударений, и, вместе с тем, в произношении, благодаря замолканию немого „*e*", во многих случаях даже не сохраняет свойственного „силлабической системе" постоянного числа слогов. Ср. Landry, 273. То же—в английских „пятистопных ямбах", где возможны не только „пропуски" и „перемещения" ударений (приближение к романской „силлабическои" системе), но также колебания в размерах междударных промежутков и, следовательно, в общем числе слогов в стихе (нарушение слогового принципа).

(131) Ср. Ed Sievers, „Grundzuge der Phonetik", § 721 (стр. 266) говорит о „наклонности к ритмизации прозаической речи", которая проявляется в стремлении „разложить речь на отрезки, приблизительно одинаковые по своей временной длительности". Landry, 77—78—об „иллюзии" изохронизма, ср. прим. 12.

(132) Роль синтаксической группировки в „свободных стихах", см. „Композиция лирических стихотворений", 87 сл. По тому же вопросу ср. особенно M. Liddell, 155 сл. по поводу Уитмана); отчасти также А. Потебня „Об'яснения малорусских и сродных народных песен", II, 1887, стр. 5 и 17 сл. (о „синтаксической стопе").

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие 5

Глава I. Основные понятия 9

§ 1. Задачи метрики 9

§ 2. Метр и ритм 13

§ 3. Стих и музыка 18

§ 4. Системы стихосложения 22

Глава II. Силлабо-тоническое стихосложение 30

§ 5. Русские теоретики XVIII в. 30

§ 6. Теория А. Белого 33

§ 7. Графический метод 36

§ 8. Критика системы А Белого 40

§ 9. Ритм и метр в двудольных размерах 45

§ 10. Трехдольные размеры 53

§ 11. Борьба против метра 58

§ 12. Теория русского силлабо-тонического стиха 63

§ 13. Терминология 72

§ 14. Т. н. „силлабический стих“ 74

§ 15. Русский стих по сравнению с германским и романским . 80

Глава III. Из области русской просодии 90

§ 16. Понятие ударения 90

§ 17. Спорные вопросы русской акцентологии 95

§ 18. Односложные двойственные слова 102

§ 19. Двусложные двойственные слова 116

§ 20. Теория интенс. Сложные слова 120

§ 21. Просодия и метрика 126

Глава IV. Определители стиха 131

§ 22. Метрические определители. Окончание 131

§ 23. Анакруза 138

§ 24. Цезура 145
§ 25. Ритмические определители. Относительная сила ударений 160
§ 26. Словоразделы 167
§ 27. Ритмико-синтаксические фигуры. Enjambement . . . 170
Глава V. Чисто-тоническое стихосложение 184
§ 28. Теория чисто-тонического стихосложения 184
§ 29. Немецкий тонический стих 195
§ 30. Английский тонический стих 208
§ 31. Русские дольники. Символисты. Маяковский 212
§ 32. Подражение античным размерам. дактило-хореический гекзаметр 225
§ 33. Логаэдические размеры 236
§ 34. Русский народный стих 242
§ 35. Подражания народному стиху 249
Заключение 257
§ 36. Общие выводы 257
Примечания 262

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „ACADEMIA“

РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ.

Ленинград, пр. Володарского, 40.
Телефон 138-98.

Москва, Тверская, 29.
Телефон 64-38

История и теория литературы.

	ЦЕНА.
В. Н. Перетц.—Краткий очерк методологии ист. русск. литературы (распродано)	1 р 50 к
Ф. Ф. Зелинский.—Возрожденцы. Вып. I	— „ 60 „
Ф. Ф. Зелинский.—Возрожденцы. Вып. II	— „ 80 „
Б. М Энгельгардт.—Гончаров и Тургенев по неизданным материалам Пушкинского Дома	1 „ „
Оскар Вальцель.—Проблема формы в поэзии (распродано)	— „ 40 „
Оскар Вальцель —Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920)	— „ 40 „
В. М. Жирмунский.—Баирон и Пушкин	2 „ 80 „

Вопросы поэтики.

Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств.

Вып. I. **А Слонимский.**—Техника комического у Гоголя	— р. 50 к.
„ II. **В. Б. Томашевский.**—Русское стихосложение. Метрика	1 „ — „
„ III. **В. М. Жирмунский** — Рифма, ее история и теория	1 „ 80 „
„ VI. **Б. М. Эйхенбаум.**—Сквозь литературу. Сборн. статей	1 „ 60 „
„ V. **Ю. Тынянов.**—Проблема стихотворного языка .	— „ 90 „
„ VI. **В. М. Жирмунский.**—Введение в метрику . .	— „ — „
„ VII. **В. Виноградов**—Этюды о стиле Гоголя . . .	— „ — „

Художественная литература.

Иннокен. Анненский.—Тихие песни. Стихи (распродано)	1 р. — к.
М. А. Кузмин.—Новый Гуль. Стихи	— „ 60 „

Анат. Наль.—Элегии и стансы. Стихи . . . . . — „ 60 „

Н. Н. Евреинов.—Пьесы. (Репертуар „Кривого Зеркала“) 1 „ 30 „

А. И. Пиотровский.—Падение Елены Лей. Пьеса в 5-ти актах. Иллюстрации костюмов и постановки художника М. Левина . . . . . 1 „ — „

Анри де Ренье.—Собр. соч в 17 том., пер. с франц. под общ. ред. М. А. Кузмина, А. А. Смирнова и Фед. Сологуба.

Том II. Дважды любимая (распродано) . . . . . 2 „ 20 „

„ **VI.** Каникулы скромного молодого человека (распродано) . . . . . 1 „ — „

„ **VII.** Встречи г-на де Брео (распродано) . . . 1 „ 50 „

„ **X.** Оттенки времени (распродано) . . . . . 1 „ 60 „

„ **VIII.** Живое прошлое . . . . . 1 „ 60 „

„ **XI.** Первая страсть . . . . . 1 „ 60 „

„ **XVI.** Загадочные истории . . . . . 1 „ 30 „

„ **III.** Необыкновенные любовники . . . . . 1 „ — „

Цена каждого тома Ренье в переплете на 15 коп. дороже.

Жюль Ромэн.—Собр соч., пер. с франц под общ. ред. М. Лозинского, А. Смирнова, и А. Франковского.

Том IV. Люсьена . . . . . — р. — к.

„ **II.** Чья то смерть . . . . . — „ — „

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Магазины „ACADEMIA“

ЛЕНИНГРАД, пр. Володарского, 40. Тел. 138-98.

МОСКВА, 1) Тверская, 29. Тел. 64-38. 2) Моховая, 26.

Цена 2 р. 80 к.

4815

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Магазины «ACADEMIA»

Ленинград, пр. Володарского, 40. Тел. 138-98.
Москва, 1) Тверская, 29, тел. 64-38. 2) Моховая, 26.