

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ О СТИХЕ

*Учебное пособие
для студентов филологических факультетов
высших учебных заведений*

Москва



2008

С.-Петербург



УДК 801.6(075.8)

ББК 83я73

T562

Серия «Классическая учебная книга»

Рецензенты:

член-корреспондент Института лингвистических исследований РАН

Н. Н. Казанский;

доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

С. А. Гончаров

Томашевский Б. В.

T562 Избранные работы о стихе : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Б. В. Томашевский; вступ. ст. Е. В. Хворостьяновой ; комментарии С. И. Монахова, К. Ю. Тверьянович, Е. В. Хворостьяновой. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 448 с.

ISBN 978-5-8465-0653-4 (Филол. фак. СПбГУ)

ISBN 978-5-7695-4460-6 (Изд. центр «Академия»)

Учебное пособие представляет собой сборник избранных работ Бориса Викторовича Томашевского (1890—1957) — пушкиниста, текстолога, историка литературы, одного из основоположников современного стиховедения. В книгу включена монография «О стихе» (1929), ставшая классикой филологической науки, а также отдельные статьи и рецензии 1918—1957 гг.

Для студентов, аспирантов, преподавателей филологических факультетов университетов, учителей школ и гимназий.

УДК 801.6(075.8)

ББК 83я73

ISBN 978-5-8465-0653-4

ISBN 978-5-7695-4460-6

© Томашевская З. Б., 2007

© Хворостьянова Е. В., сост., вступ. ст., 2008

© Филологический факультет СПбГУ, 2008

© Издательский центр «Академия», 2008

© Лебединский С. В., оформление, 2008

СТИХОВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО

В истории филологической науки XX века имя Бориса Викторовича Томашевского (1890—1957) занимает особое место. Отечественная пушкинистика, текстология, литературная компаративистика, история литературы, стилистика, стиховедение своими достижениями в значительной мере обязаны его трудам, ставшими классикой литературоведения. Разностороннюю одаренность и широту исследовательских интересов Томашевского не раз отмечали авторы очерков, посвященных его научной деятельности. Своеобразие творческой индивидуальности ученого обычно связывали с тем, что «в нем соединились филолог и математик. У него не было филологического диплома (степень доктора филологических наук он получил по совокупности работ только в 1941 году), но именно филология стала его основной специальностью. При этом математика помогла ему выработать метод исследования русского стиха, она же была его увлечением»¹. Действительно, интерес к литературе и математике, театру, музыке, истории во многом определил энциклопедический характер трудов ученого. Между тем гораздо важнее для понимания специфики его творческого дарования другая сторона — цельность личности, которую бесконечно высоко ценили Андрей Белый, Анна Андреевна Ахматова, Роман Осипович Якобсон, Юрий Николаевич Тынянов и многие другие. Это качество позволяло не только органично сочетать лингвистические исследования с историко-литературными, стиховедческие — с текстологическими, но и определило комплексный подход к изучению стиха, очевидный даже с учетом того

¹ Левкович Я. Борис Викторович Томашевский // Вопросы литературы. — 1979. — № 11. — С. 202.

обстоятельства, что монографию, объединившую и синтезирующую отдельные исследования о стихе ученый так и не успел создать. По самым приблизительным подсчетам его статьи, рецензии, разделы монографий и комментариев, посвященные разным аспектам изучения стиха, составляют около пяти томов. Значительная часть стиховедческого наследия Томашевского — это работы, ставшие уже библиографической редкостью; монографии и сборники, в которых впервые были опубликованы его исследования, изымались из университетских библиотек в периоды борьбы с формализмом и развернутой государственной кампании против космополитизма. Ни одна из стиховедческих работ ученого с 1930-х годов не переиздавалась. Исключение составляет появившееся спустя 65 лет переиздание «Сравнительной метрики», составляющей главу одного из лучших учебников Томашевского «Теория литературы. Поэтика»²; наиболее значительные статьи лишь во фрагментах включались в хрестоматию³. В то же время ни одно серьезное современное исследование о стихе не обходится без ссылок на труды ученого, поставившего проблемы, перспективность ряда из которых была осознана филологической наукой лишь в конце XX века. В этом смысле научные работы Томашевского обретают особую пропедевтическую ценность, поскольку не только являются классикой филологической науки, но и остаются ее живым, актуальным фактом.

Стиховедческая концепция Томашевского являет собой редкий пример целостности и последовательности, органичной внутренней связи исследований, посвященных ритму прозы и семантике строфических форм, генезису стихотворных размеров и ритмико-синтаксической организации текста, национальным формам стиха и методологическим проблемам статистического описания ритмических структур. Ее основы были заложены уже на раннем, «подготовительном»⁴ этапе стиховедческой деятельности ученого. В научных биографиях Томашевского начало этого этапа датировали 1913 годом — годом его возвращения из Бельгии в Россию⁵ и 1909 годом — годом начала

² *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. — М., 1996.

³ См., напр.: Стиховедение: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. — М., 1998.

⁴ *Ивлев Д. Д.* Б. В. Томашевский как исследователь пушкинского стиха // Пушкинский сб. Вып. 2 / Уч. зап. Латвийск. гос. ун-та. — Рига, 1974. — Т. 215. — С. 61.

⁵ См.: *Измайлов Н. В.* Б. В. Томашевский как исследователь Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — М.; Л., 1960. — Т. III. — С. 5.

работы над статьей «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом “Евгения Онегина”»⁶. Первая датировка основана на том, что первые печатные работы Томашевского (статьи и рецензии) появляются с 1915 года и исходит из предположения, что знакомство с современными исследованиями по русскому стиху происходит лишь по возвращении в Россию; тогда же формируется у будущего ученого и интерес к стиховедческой проблематике. Вторая опирается на авторскую датировку статьи («1909–1915»), появившуюся, однако, лишь в сборнике «О стихе» (1929) и отсутствовавшую в первой публикации 1918 года. Думается, обе даты не вполне корректны.

Интерес к поэзии у Томашевского складывается еще до отъезда за границу; математика и литература — два главных увлечения, которые в пределах своих скромных финансовых возможностей он старается реализовать, получая инженерное образование в Льежском университете и слушая лекции по французской литературе в Сорбонне. Письмо, написанное В. Я. Брюсову из Бельгии в конце 1910 года⁷, свидетельствует о том, что информация о публикации статей А. Белого, посвященных описанию ритмики русского четырехстопного ямба, и его выступлениях по материалам этих работ в первой половине 1910 года была известна Томашевскому⁸, хотя об их содержании он мог судить лишь по отрывочным сведениям и критической статье Брюсова⁹. Именно к этому времени, вероятно, следует отнести первые статистические подсчеты Томашевского по ритмике лермонтовского «Демона» и начало описания ритмики «Евгения Онегина», завершенное лишь весной 1911 года¹⁰. В конце 1910 года общее представление о содержании работ Белого, которые Томашевский прочел позднее, уже сложилось, поскольку все основные пункты предварительного варианта концепции, изложенной в первом письме к Брюсову и существенно уточненной во втором, связаны с прин-

⁶ См.: От редакции // Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. / Отв. ред. В. Я. Пропп. — Л., 1959. — С. 3; *Ивлев Д. Д.* Указ. соч. — С. 59.

⁷ См.: Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову / Публ. Л. С. Флейшмана // Труды по знаковым системам. V / Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. — Вып. 284. — Тарту, 1971. — С. 532–544.

⁸ По предположению Р. Д. Тименчика, от А. А. Попова (см.: Там же. — С. 532).

⁹ *Брюсов, Валерий.* Об одном вопросе ритма (по поводу книги Андрея Белого «Символизм») // Аполлон. — 1910. — № 11. — С. 52–60.

¹⁰ Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову. — С. 538.

ципами статистического анализа и интерпретации ритмических форм, предложенных в статьях «Символизма». Даты работы над статьёй о ритмике четырехстопного ямба «Евгения Онегина», приведенные Томашевским в сборнике 1929 года, имели, вероятно, «знаковый» характер, не столько отмечая реальное начало работы над ней, сколько указывая на самостоятельный, независимый от штудий Белого, подход к описанию ритмической системы стиха. Таким образом, начало первого этапа стиховедческих исследований Томашевского следует датировать второй половиной 1910 года; а его неоднократные упоминания о том, что именно Белый создал «статистическую теорию русского стиха»¹¹, появляющиеся в более поздних работах, нужно рассматривать не просто как дань уважения своему непосредственному предшественнику. Главное значение трудов Белого — начало систематического исследования ритмики русского стиха, которое дало импульс формированию новой стиховедческой парадигмы.

Что же касается самой теории А. Белого, то она вызвала возражения Томашевского в трех основных пунктах. Прежде всего, это описание ритма, учитывающее единственный из ритмических параметров — пропуски метрических ударений (пиррихии) и пренебрежение другими — словоразделами, сверхсхемными ударениями, о ритмообразующем значении которых сам Белый упоминал в отдельных статьях «Символизма». Вторым пунктом полемики стал графический метод Белого, чересчур громоздкий и статистически ненадежный, поскольку выборка материала по каждому из поэтов была невелика и — что более существенно — проводилась Белым без учета ритмической целостности произведения. Наконец, последнее и главное возражение Томашевского касалось принципов интерпретации статистических данных и импрессионистической оценки «богатства» стихотворного ритма, на которой было построено предположение Белого о непосредственной связи между распределением метрических ударений в произведении или его фрагменте с их содержанием. По мнению Томашевского, ритмическое «богатство» или «бедность» могут быть квалифицированы только по отношению к ритмической «норме» русского четырехстопного ямба, а именно она и является главным неизвестным. Моделирование ритмической «нормы» может быть осуществлено с помощью теории вероятности, расчета вероятных пропорций ритмических форм,

¹¹ *Томашевский Б. В.* О стихе. Статьи. — Л., 1929. — С. 324.

которые диктуются языком. Сравнение ритма реального стиха с «возможным» позволит судить о степени «ритмического усилия», предпринятого поэтом при работе с языковым материалом.

Мысль о связи языка и стихотворного ритма, сформулированная Томашевским еще в 1910 году, позднее получит свое развитие в большей части его стиховедческих работ и наиболее полное, аргументированное обоснование в статье «Стих и язык» (1958). Впервые применив теорию вероятности к описанию стиха, формулируя новые принципы его интерпретации, призванные дать объективные параметры для «взвешивания» ритмической тенденции, Томашевский колеблется в решении вопроса о том, что должно стать «точкой отсчета» в выявлении «ритмического усилия» — ритмическое богатство языка или ритмическое богатство изучаемого произведения. В первой статье такой точкой отсчета становится язык самого произведения, его ритмический словарь. В 1960-е годы эта «норма» была признана ошибочной и, опираясь на выводы академика А. Н. Колмогорова, стиховеды рассматривают именно ритм прозы как наиболее адекватный материал для выявления вероятностных норм русского стиха. Однако, справедливости ради, нужно отметить, что еще в 1911 году сам Томашевский писал о недостатках использованного им метода: «На ритмику я смотрел как на уклонение поэта, вызванное инстинктом выбора, от естественной ритмики, определяемой ритмическим богатством языка. Но — вот здесь-то и заключается недостаток моего метода — откуда мы узнаем о ритмическом богатстве языка? Естественным было мое первое заключение: брать за таковое — ритмическое богатство разбираемого произведения. (...) Но чисто математический анализ привел меня к заключению, что ритмическое богатство языка механически деформируется одним тем, что этот язык воплощается в рамки данного метра»¹². Возможно, на выбор в качестве ритмической нормы словаря произведения повлияло то обстоятельство, что привлеченный Томашевским сравнительный материал (стих Ломоносова и Лермонтова) не демонстрировал ощутимых различий в самом ритмическом словаре, но тем показательнее на этом фоне становились индивидуальные различия ритмики поэтов, с одной стороны, и общие ритмические особенности русского четырехстопного ямба — с другой.

¹² Там же. — С. 538.

Статистика ударных и словораздельных вариаций «Евгения Онегина» убедительно продемонстрировала, что ритмическая симметрия пушкинского стиха не является следствием диподийности четырехстопного ямба, как полагал А. Белый. Напротив, Пушкин избегает пресечений на второй стопе, и в этом, как позднее доказал К. Ф. Тарановский, проявляются общие ритмические тенденции русских двусложных размеров¹³.

Критика диподий в первой статье Томашевского тесно связана с проблемой, которая наряду с методом исследования станет одной из ключевых в его стиховедческих работах 1910–1920-х годов, — проблемой терминологии. Основной пафос этих выступлений будет направлен на борьбу с «терминологическими фикциями», не только «вербально усложняющими предмет», но и препятствующими его научному изучению. Наряду с диподиями такими фикциями Томашевский назовет брюсовские «ипостасы», «леймы» и значительную часть терминов античной метрики, перенесенных на русский стих, но не находящихся в последнем ритмических аналогий. В то же время едва ли не в каждой новой работе о стихе, включая последние, опубликованные уже после смерти ученого, предлагались и постоянно уточнялись определения понятий, прочно вошедших в стиховедческую практику. Так, например, представление о метре как принципе эквивалентности стихов, своего рода ритмическом инварианте, остается для Томашевского неизменным на всем протяжении научной деятельности, однако формулируется им по-разному. В «Русском стихосложении» (1923) метр — это «принцип совместности стихов»¹⁴; в статье «Стих и ритм» (1928) — «критерий, по которому словосочетание расценивается как приемлемое или неприемлемое в избранной стиховой форме»¹⁵; в работе «Стих и язык» (1958) метром назван «минимум условий, необходимых для стиха данного вида»¹⁶. Столь же существенны различия в определении понятий «стих», «стопа», «ритм», каждое из которых неоднократно уточняется, получая все более четкое содержательное наполнение, призванное исключить его приблизительные и метафорические употребления в научном описании стиха.

¹³ См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. — I–II. — Београд, 1953.

¹⁴ Томашевский Б. Русское стихосложение. Метрика. — Пб., 1923. — С. 44.

¹⁵ Томашевский Б. В. О стихе. — С. 47.

¹⁶ Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. — М.; Л., 1959. — С. 29.

Статья о ритмике четырехстопного ямба «Евгения Онегина» была первым исследованием Томашевского, но вышла она лишь в 1918 году, когда работа по изучению стиха приобрела для ученого «комплексный» характер. Насколько стремительно происходит расширение стиховедческой проблематики в 1910-е годы, демонстрирует первая опубликованная статья «О стихе “Песен западных славян”» (1916). Здесь тесно сопряжены проблема квалификации стихотворного метра, его генезиса и контекста, в котором он функционирует. Пересечение этих проблем заставляет Томашевского осознать взаимозависимость результатов стиховедческих, историко-литературных, текстологических и лингвистических изучений текста. Так, критика поэтического текста, научно аргументированная публикация, становится необходимым условием описания его стиховой организации. С этого времени текстология станет для Томашевского одним из основных направлений деятельности¹⁷, работой, обеспечивающей корректность историко-литературной интерпретации текста, изучения его композиционного, стилистического и ритмического строя. Но и сама критика текста должна опираться на факты истории языка и литературы, на результаты стиховедческих исследований, выявляющих закономерности ритмической организации художественных произведений. Поэтому область стиховедческих интересов Томашевского расширяется; он начинает заниматься сравнительной метрикой, интонацией, строфикой, рифмой, продолжая начатое еще в Льеже описание ритмики русских классических размеров.

Внешним поводом обращения ученого к неклассическому стиху Пушкина стала книга С. П. Боброва «Новое о стихосложении А. С. Пушкина» (1915), в которой была предложена новая интерпретация «народного склада» «Песен западных славян» — «трехстопный трехдольный паузник» на основе анапеста. Однако сам интерес к литературным имитациям народного стиха в значительной степени был обусловлен современным литературным контекстом, активным освоением дольника, тактовика, акцентного и свободного стиха русской поэзией начала XX века. Отчетливая ритмическая организация этих форм с трудом поддавалась описанию, поскольку неясны были лежащие в их основе метрические нормы. Проблему квалификации метра неклассических размеров Томашевский формулирует как проблему «метрического уда-

¹⁷ См. об этом: Измайлов Н. В. Указ. соч.; Левкович Я. Указ. соч.

рения». Обращая внимание на наиболее частотный хореический ритм «Песен» и объясняя отступления от тонического принципа «перебоями» (сдвигами метрических ударений), а отклонения от силлабического равенства стихов синересами (слитием, «стяжением» двух гласных), Томашевский предложил считать метрической основой текстов пятистопный хорей. Эта гипотеза не нашла поддержки в более поздних исследованиях Боброва, Жирмунского, Колмогорова, Гаспарова; в современном стиховедении размер «Песен западных славян» определяют как трехиктный тактовик. «Практика русского стиха XX в., — пишет М. Л. Гаспаров, — убедительно показала: стих с неравносложными междуиктовыми интервалами воспринимается “на фоне” не двусложных, а трехсложных размеров, так как и здесь, и там основой метра являются обязательно-ударные слоги, тогда как в двухсложных размерах — обязательно-безударные»¹⁸. Между тем нельзя не признать, что вопрос о метрических ударениях в неклассических размерах до сих пор окончательно не решен, а ошибочная гипотеза Томашевского выявила две важнейшие закономерности русского стиха: различное соотношение доминант и тенденций в двусложных и трехсложных размерах, а также связь метрико-ритмического и рифменного строя стиха с декламацией.

Объясняя, почему среди двух наиболее частотных ритмических вариантов стихов — пятистопным хореем и трехстопным анапестом — определяющую, метрообразующую роль играет первый, Томашевский пишет: «Необходимо учесть, что стойкость ударений анапеста, как трехсложного размера, не допускает таких вариаций, которые могли бы позволить осознать отдельные формы стиха “Песен западных славян” как его частные видоизменения. Наоборот — силлабическая свобода ритмических конфигураций хореического типа (двусложного), особенно с уклоном к пользованию „народным складом“, дает возможность интерпретации почти всех частных форм»¹⁹. Более отчетливую формулировку эта мысль получит в статье «Стих и ритм»: «Ритмические явления не есть результат несовершенного воплощения в слове абсолютных норм отвлеченного ритма, — они представляют собою свойства самого речевого ритма.

¹⁸ Гаспаров М. Л. Русский народный стих в литературных имитациях // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. — XIX. — 1975. — P. 20.

¹⁹ Томашевский Б. В. О стихе. — С. 69.

Так, свойствами ритма двусложного и трехсложного должно объяснить, почему двусложная группа (стопа) может быть безударна, т. е. объективный акцент не является *необходимой* приметой единства группы, в то время как трехсложная группа требует объективного акцента, без которого ее единство не воспринимается отчетливо. Вот почему никак не обойти того факта, что двусложные стихи (ямб и хорей) возможны без возвращающейся ударности <...>. Признаком же трехсложного размера (дактиль, амфибрахий, анапест) является *ударение* твердо фиксированное и периодически возвращающееся»²⁰. Позднее идею разного соотношения силлабических и тонических признаков в двусложниках и трехсложниках будут развивать Н. С. Трубецкой и Р. О. Якобсон²¹.

Предполагая возможность несовпадения произношения с орфографией в стихах, имитирующих «народный склад», Томашевский впервые ставит вопрос о связи метра и стиля. В работах 1940—1950-х годов он проследит влияние произносительных норм стиха на метрическую и рифменную организацию стихотворных текстов, отмечая, что «разные размеры соответствуют разным стилям произношения»; с другой стороны, сам «стихотворный размер содействует типизации стиля произношения»²². Иными словами, историческая эволюция стиховых форм определяется не только чисто языковыми изменениями, но и динамикой литературных стилей.

Если «ритмическое усилие» может быть оценено лишь на фоне ритмической «нормы», заданной языковым материалом, то выявление «ритмического задания», по мнению Томашевского, требует привлечения контекста, в котором формировался и функционировал стихотворный текст. Вопрос генезиса метрико-ритмической структуры, затронутый в статье «О стихе “Песен западных славян”», получил новое преломление в следующих работах — «Генезис “Песен западных славян”» и «Пятистопный ямб Пушкина».

Первая из них прослеживает зарождение и развитие замысла Песен от первых набросков, где фольклорные темы решены в размере,

²⁰ Там же. — С. 51–52.

²¹ См.: Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина // Трубецкой Н. С. Избр. труды по филологии. — М., 1987; Якобсон Р. О. Об односложных словах в русском стихе // Slavic Poetics: Essay in honor of Kiril Taranovsky. — The Hague; Paris, 1973.

²² Томашевский Б. В. Стих и язык. — С. 66, 67.

предложенном Востоковым, до развернутых эпических и лирических опытов конца 1820-х годов, чей ритмический строй все дальше отходит от правильного хорей и демонстрирует разработку «востоковской формулы». В другой статье тексты Пушкина рассматриваются в контексте русской и западноевропейской традиции размера. Поставив своей задачей описать ритмические особенности пушкинского пятистопного ямба и понять его генезис, Томашевский обращается к сравнительной метрике, сопоставляя ритм французского 10-сложника, итальянского 11-сложника, немецкого и английского пятистопного ямба с ранними русскими образцами размера, представленными у предшественников Пушкина. Как показывает анализ, «в России пятистопный ямба с первых же шагов приобретает оригинальный ритмический характер»²³. С другой стороны, его словораздельный ритм ориентирован на французскую традицию, которая отчетливо проявляется и в ранних стихотворениях Пушкина. Индивидуальность ритмического строя пушкинского ямба становится особенно очевидной на фоне ритмов Языкова, Катенина, Баратынского, а в бесцезурном варианте — на фоне Жуковского, Кюхельбекера, Жандра, Дельвига. И в то же время он претерпевает в творчестве поэта серьезную эволюцию. Впервые в русском стиховедении Томашевский предпринимает попытку проследить основные этапы этой эволюции и объяснить ее внутреннюю логику, учитывая не только возможные влияния, но также жанровые, стилевые и композиционные особенности текстов, написанных в этом размере. В самом общем виде эволюция пушкинского пятистопного ямба выглядит следующим образом: до 1830 года своей ритмической манеры поэт почти не менял, развитие ее при этом шло неравномерно, поступательно; наиболее зрелым выражением цезурного пятистопного ямба становится «Борис Годунов», после которого, не обнаружив новых возможностей размера, поэт обращается к бесцезурному ямбу. Стихотворения 1830-х годов, написанные цезурованным ямбом, демонстрируют, что «Пушкин уже не вернулся к ритму стихов до 30 года. Опыт бесцезурного ямба оставил свой след»²⁴. Столь детальный анализ, позволяющий установить не только индивидуальный характер ритмики поэта, но и ее развитие, открыл возможности своего применения в решении текстологических проблем. Подсчеты Томашевско-

²³ Томашевский Б. О стихе. — С. 231.

²⁴ Там же. — С. 249.

го подтвердили авторство «Гавриилиады», впервые аргументированно доказали невозможность принадлежности пушкинскому перу скандально известной мистификации — окончания «Русалки», сочиненного Д. П. Зуевым.

Статьи, написанные в 1916—1918 годы, были опубликованы спустя несколько лет. Вторая из них появляется в печати одновременно с новой книгой Томашевского «Русское стихосложение. Метрика» (1923). Новаторский характер этой работы сейчас не вполне очевиден. Сам Томашевский давал ей скромную оценку, называя «популярно-учебным изложением фактов, установленных в “Пятистопном ямбе”»²⁵. Однако Г. О. Винокур, выступивший с резкой критикой статьи, высоко оценил «Русское стихосложение». Другой оппонент Томашевского — С. П. Бобров, не согласившись с отдельными положениями книги, все же завершил свою рецензию словами: «...как бы там ни было, книжка Томашевского — маленький подвиг и вещь, несомненно, очень полезная»²⁶. Вопрос о том, когда появляются в России собственно научные работы, посвященные строению стиха, еще долго будет оставаться дискуссионным, но к началу 1920-х годов стиховедение уже осознает себя самостоятельной наукой, имеющей свой предмет, задачи и методы исследования. В то же время учебная литература, в которой излагаются основы науки, по существу представляет собой практически «руководства к стихосложению». Не избежал этого недостатка и учебник В. Брюсова «Краткий курс науки о стихе» (1919); он стал для Томашевского примером того, каким «не должен быть» учебник. В докладе, сделанном на одном из заседаний Московского лингвистического кружка, Томашевский подробно останавливается на «двойственности задачи» брюсовской «Науки о стихе»: «Наука это или технология? Задача науки — познать. Задача технологии — создать. Научное и техническое — две различные стихии. Никто не смешивает зоологию со скотоводством. Валерий Брюсов пишет “Науку о стихе”, а сам неустанно говорит о технологии стиха — не стиховедении, а о “Стиховодстве”» (...). И когда Брюсов говорит: “Не явно ли, что должна существовать наука о стихе, которая исследовала бы его свойства и устанавливала бы его общие законы”, то мы не знаем, как понимать слово “устанавливать”. Значит ли это констатировать путем наблюде-

²⁵ Там же. — С. 276.

²⁶ Бобров, Сергей. [Рец.] // Печать и революция. — 1924. — Кн. 4. — С. 267.

ния и анализа, или “предписывать”, вырабатывать Мейстерзингеровскую табулатуру или суррогат классической аристотелевой пиитики. Брюсов явно склоняется к Мейстерзингерству и, мечтая об Академии Поэтов, предвкусывает, что туда так же будут отдавать детей в науку, как их отдавали в науку сапожнику или парикмахеру.

Несчастье русской науки о стихе в том, что не теория явилась в результате наблюдения над естественно развивавшейся системой стиха, а наоборот — современный стих происходит от теории, заявленной Ломоносовым и Тредьяковским. Этот учебно-декретный характер теории отразился на всей русской литературе, посвященной стиховедению²⁷. Книга Томашевского предлагала читателям определения основных понятий стиховедения и описание метрико-ритмических форм русского стиха, лишённое оценочных и рекомендательных комментариев. Вместо них здесь появляются непривычные для традиционного учебника формулировки важнейших проблем науки о стихе, а также систематическое изложение различных точек зрения на эти проблемы в современном стиховедении. Новый тип «комментария» к учебному изложению предмета будет положен Томашевским в основу пропедевтики особого типа, полемически противопоставленной «дидактическим» и «мировоззренческим» пропедевтикам. Развитию этих идей в немалой степени способствует начало преподавательской деятельности в Государственном институте истории искусств и в Ленинградском университете.

В начале 1920-х годов Томашевский планомерно занимается текстологией и историей литературы, однако его первый учебник вполне закономерно посвящен именно русскому стихосложению. Этот период стиховедческих изысканий ученого связан со своеобразным подведением итогов десятилетней работы по описанию ритмической организации стиха, позволяющих не только систематизировать полученные результаты, но и сформулировать ближайшие задачи, стоящие перед исследователями стихотворного ритма. Они излагаются в учебнике, адресованном тем, кто только начинает освоение предмета; им посвящена статья «Проблема стихотворного ритма» (1923), обращенная к литературоведам. «В науке о русском стихосложении, — пишет Томашевский, — еще не пройден первый шаг к познанию, заключающийся

²⁷ Томашевский, Борис. «Наукообразные» / Публ. Л. С. Сидякова // Труды по знаковым системам. IX / Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — Вып. 422. — Тарту, 1977. — С. 116.

в регистрации и описании подлежащего изучению материала. Приступая к регистрации и описанию, мы должны твердо установить, что именно мы будем регистрировать и описывать; необходимо решить вопрос о материале и методе описания»²⁸. Если исторически меняющиеся метрические нормы основаны на конвенции, одинаково «заданы» поэту и слушателю, то ритм представляет собой сложную систему неканонизированных звуковых элементов стихотворной речи. С этим связана основная трудность описания материала, т. е. явлений, подлежащих изучению, поскольку далеко не все особенности звукового строя стиха выполняют в нем ритмообразующую функцию. Сущность «ритмичности», по мнению Томашевского, состоит в расчленении и интеграции художественной формы. Стихотворный ритм осуществляет связь между речевыми рядами, поддерживая периодичность, заданную членением на стихи. Выделяя ритм словесно-ударный, интонационно-фразовый и грамматический, Томашевский дифференцирует ритмические явления, устанавливает «единицы наблюдения». Вопрос о методах наблюдения определяет специфика стиха как эстетической формы. Поэтому абсолютизация лингвистических методов приводит, по мысли исследователя, к тому, что фиксируются как значимые, так и незначимые с эстетической точки зрения явления. Неизбежным результатом такого наблюдения становится «неопределенность» самого предмета изучения. Томашевский принципиально разводит вопросы о методах наблюдения и методах сводки наблюдений, их обобщении. Возможности использования статистического метода в качестве наиболее приемлемого для обобщения подробно рассматриваются в следующей статье — «Стих и ритм. Методологические замечания» (1928). В «Проблеме стихотворного ритма» он лишь обозначает границы применимости метода, подчеркивая необходимость осторожности при интерпретации полученных данных.

Начатая на материале стиха работа по систематизации результатов научных исследований, уточнению терминологического аппарата и формулировке задач, стоящих перед современной филологической наукой, привела к созданию нового учебника «Теория литературы. Поэтика» (1925). Дискуссии вокруг этой книги, возникшие в рецензиях 1920-х годов и продолженные в историографических работах, как правило, сводятся к обсуждению вопроса о том, насколько она «фор-

²⁸ Томашевский Б. О стихе. — С. 9.

малистична». В книге усматривали и «правоверный формализм», и «формализм половинчатый», и «отход от формальных принципов». Сам автор писал, что его «Теория литературы» «вне формального метода, вне научной работы, вне очередных проблем»²⁹. Между тем появление такого учебника было подготовлено в первую очередь деятельностью формальной школы, поставившей своей главной целью создание новой научной парадигмы. Б. М. Эйхенбаум называл работы формалистов «борьбой за построение науки». В статье «Формальный метод», написанной в том же 1925 году, Томашевский указывал: «Да, формализм выдвигал проблему методологии, но в форме конкретного испытания историко-литературных методов в работе, а не в форме той методологии, которой прикрываются по существу праздные разговоры о том, что такое литература, в каком отношении находится она к общим вопросам духа, гносеологии и метафизики. Нас обвиняли в том, что мы уклоняемся от обсуждения, что такое литература, и не освещаем “литературу — мирозерцанием”. Отвечу сравнением. Можно не знать, что такое электричество, и изучать его. Да и что значит этот вопрос: “что такое электричество?” Я бы ответил: это такое, что если вернуть электрическую лампочку, то она загорится. При изучении явлений вовсе не нужно априорное определение сущностей. Важно различать его проявления и сознавать их связи. Такому изучению литературы посвящают свои труды формалисты. Именно как науку, изучающую явления литературы, а не ее “сущность”, мыслят они поэтику»³⁰. Утверждая, что поэтики еще не существует, ее только предстоит создать, формалисты тем самым как бы смоделировали ситуацию допарадигмальной стадии науки.

Пропедевтические принципы учебника, отражающие сам процесс построения научной парадигмы, гораздо легче выявить на примере «Краткого курса поэтики» (1928), созданного на основе «Теории литературы», но адресованного учащимся гимназий. Исследователи не раз отмечали у Томашевского неясность определения центральных понятий, предлагая то или иное их прочтение. Знаменательно, что все они извлекались из «Теории литературы», в то время как определения ста-

²⁹ Б.В. Томашевский в полемике вокруг «формального метода» / Публ. Л. Флейшмана // *Slavica Hierosolymitana*. — 1978. — Vol. III. — P. 385–386.

³⁰ *Томашевский Б.* Формальный метод (Вместо некролога) // Современная литература: Сб. статей. — М., 1925. — С. 148.

тей, написанных в тот же период, подобных разночтений не вызывали. Необязательность и приблизительность определений в пропедевтике, где описание сути явления, механизма его порождения заменяется описанием данности, имеет непосредственной целью направить мыслительную работу ученика к узнаванию самого явления, к нахождению черт сходства и различия в демонстрируемых явлениях. Тем самым на элементарном уровне моделируется как бы сам процесс отбора и самостоятельной систематизации материала по законам, являющимся внешними по отношению к этому материалу. Таким путем вырабатывается специфическое именно для научного знания аналитическое умение идти в постижении предмета от наблюдения к обобщению, находить различия в подобном и подобное в различном. В предисловии к «Краткому курсу» Томашевский отмечал: «...форма определений вряд ли является наиболее желательным способом изложения. Мне кажется, что в педагогических интересах заучивание определений следовало бы заменить развитием в учащихся способности к аналитическому распознаванию явлений»³¹. По мысли Томашевского, оперирование понятиями высокой степени абстракции уже предполагает способность к специфическому научному обобщению. В случае же отсутствия этой способности она должна быть постепенно выработана на таком материале, который допускает на этой первой стадии возможность проверки полученных результатов. Наличие определений в пропедевтическом курсе противоречило бы логике построения научной парадигмы в историческом плане. Томашевский писал об этом вполне определенно: «...в пределах первоначального ознакомления с предметом, при необходимости предварить генетическое изучение функциональным, второе естественно преобладает над первым. При обратном соотношении утрачивается логическая последовательность в усвоении предмета, что влечет за собой часто нежелательные результаты: учащиеся, особенно при недостаточно четких указаниях преподавателя, привыкают оперировать предметами, природа которых для них не ясна, и довольствуются некритическим применением шаблона ко всем частным случаям»³².

В пропедевтиках традиционного типа особая роль отводится приему. Они должны быть показательными, число их ограничено.

³¹ *Томашевский Б. В.* Краткий курс поэтики. 3-е изд. — М.; Л., 1929. — С. 16.

³² Там же.

«Краткий курс» отличается явной избыточностью примеров. Подчеркивая роль самостоятельной практической работы в освоении предмета, Томашевский заключает каждый параграф упражнениями. Приведем лишь несколько из тех, которые предлагаются в разделе стихосложения: «Ознакомиться с размером “Сказки о попе” Пушкина»³³; «Разобрать рифмы Маяковского. Определить, какие из этих рифм были возможны в XIX веке и какие являются особенностями новой поэзии. Выработать возможно более полную классификацию новой рифмы»³⁴; «Разобрать синтаксис стиха “Бориса Годунова”. Найти в нем цезуру. Обратить внимание на распределение знаков препинания. Отметить, где голос естественно повышается и где понижается. Где требуется остановка (пауза)? То же для “Медного всадника”»³⁵. Эти задания обращают на себя внимание не только неожиданно большим объемом, но прежде всего тем, что выполнение любого из них приводит к постановке научной проблемы. Проблемы эти не формулируются в параграфах «Краткого курса», но естественным образом возникают в процессе выполнения практической работы. Данный принцип, столь последовательно проведенный в гимназическом учебнике, обусловлен общей задачей не освоения парадигмы, а стимуляцией ее самостоятельного построения.

Последней стиховедческой статьей, написанной в 1920-е годы, станет «Ритм прозы (“Пиковая дама”)». Интерес к ритмической организации прозы возник у Томашевского еще в 1910-е годы, в связи с анализом ритмики стиха. Отдельные данные по «Пиковой даме» приводятся уже в «Пятистопном ямбе Пушкина»; здесь они демонстрируют характерные ограничения, которые накладывает стих на словарь поэта. С докладом, положенным в основу статьи о ритме прозы, Томашевский выступал дважды (в 1920 и 1921 годы), однако окончательный ее текст сложился не ранее 1928 года. Специальная проблема рассматривается здесь как важнейшая составляющая общей стиховедческой проблематики. Не случайно именно в этой работе впервые появляется определение стихотворной речи, ставшее общепринятым в науке о стихе³⁶.

³³ Томашевский Б. В. Краткий курс поэтики. — С. 92.

³⁴ Там же. — С. 83.

³⁵ Там же. — С. 89.

³⁶ Попытка уточнения этого определения была предпринята М. И. Шапиром (см.: Шапир М. И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков.* — М., 2000. — С. 36–75.

Дифференцирующим признаком стиха Томашевский считает «двойное измерение»; движение в стихотворном тексте осуществляется одновременно в двух направлениях: «горизонтальном», «от слова к слову», и «вертикальном», «от одной ритмико-синтаксической части стиха к аналогичной части следующего стиха»³⁷. В итоговой статье «Стих и язык» мысль о различном механизме членения стиха и прозы будет изложена более детально и аргументированно, однако именно в «Ритме прозы» концепция ученого складывается окончательно. В дальнейшем она не претерпевает существенных изменений, на что указывал сам Томашевский, отсылая читателей «Стиха и языка» к своим ранним статьям³⁸. Книга «О стихе» (1929), объединившая эти статьи, по существу стала цельным монографическим исследованием, несмотря на то, что самую раннюю и самую позднюю публикацию ее частей разделяет 13 лет. Концептуальный характер монографии отчетливо выражен в ее композиции. Томашевский начинает изложение с обозначения основных стиховедческих проблем, затем рассматривает принципы научного описания предмета и переходит к их практическому применению, предлагая пять относительно самостоятельных исследований ритмического строя пушкинских произведений. Этот цикл из пяти статей до настоящего времени является самым фундаментальным трудом, посвященным стиху Пушкина. Завершает монографию доклад, прочитанный 1 декабря 1924 года на заседании памяти В. Брюсова. Заключение, в котором Томашевский отдает должное заслугам Брюсова в изучении стиха, и прежде всего пушкинского стиха, связано с другими статьями монографии не только темой. Брюсов был первым, кто в 1910 году поддержал тогда еще студента Томашевского, начинающего заниматься исследованием ритмики. Текстологические, стиховедческие работы, а также поэтические эксперименты Брюсова активно стимулировали научную мысль Томашевского. Включение в книгу доклада «Валерий Брюсов как стиховед» стало данью уважения и признательности учителю, коллеге, оппоненту.

Следующее десятилетие в научной судьбе Томашевского связано исключительно с текстологическими, лингвистическими и историко-литературными изысканиями. «Работа Пушкина над стихом» (1930) стала последней статьей, посвященной проблемам стихосложения.

³⁷ Томашевский Б. О стихе. — С. 316–317.

³⁸ Томашевский Б. В. Стих и язык. — С. 16.

Невозможность публикаций исследований по поэтике, увольнение из университета и Пушкинского Дома — более чем весомые, но все же внешние причины перерыва стиховедческой деятельности ученого. Атмосфера политических репрессий вызывает особый интерес к истории, в том числе и истории культуры. Такая закономерность, вероятно, имеет объективные основания и связана с онтологической проблемой выживания мыслящего человека, личности в экстремальных условиях социальных потрясений. Вместе с тем, в заключительной статье книги «О стихе» Томашевский наметил важнейшую проблему, стоящую перед стиховедами, — необходимость создания научной истории русского стиха.

В работах 1940–1950-х годов от частных вопросов генезиса отдельных стиховых форм Томашевский переходит к изучению стихотворного текста как художественного целого, в котором стих, язык, композиционный строй являются выражением внутреннего единства, обозначаемого термином «стиль». Такой подход неизбежно вызывал особый интерес к семантическому аспекту стихотворной организации текста.

Статья «Стих “Горя от ума”» (1947) посвящена стиховому новаторству Грибоедова в развитии вольного ямба. В ней, как и в самых ранних работах ученого, историко-литературные, текстологические и стиховедческие проблемы связаны самым тесным образом. Томашевский выделяет три основных класса вольных ямбов, каждый из которых связан с определенной жанрово-тематической и стилевой традицией. Тем самым устанавливается фон, на котором необходимо рассматривать стих комедии. Отмечая необычный для драматического стиха разброс стопности и нарушение симметрии в шестистопных и пятистопных стихах, Томашевский показывает, как меняется вольный ямб комедии, воспроизводя разговорную речь и старомосковское произношение. Конфликт ритма и синтаксиса, возникающий на границах стихов и полустихий, формирует у Грибоедова логические ударения, аналогичные тем, которые в разговорной речи передаются только с помощью интонации. Таким образом, ритмическое строение текста рассматривается как строение в первую очередь смысловое. Стиль комедии диктует фонетические особенности рифмы. Роль последней при этом не сводится к метрической функции построения стиховой вертикали; рифма связывает реплики персонажей, реализует богатый репертуар каденций, не знакомых драматическому стиху трагедии классицизма.

В следующей статье Томашевский предпринимает попытку хотя бы отчасти реализовать замысел построения научной истории стиха. Работа «К истории русской рифмы» (1948) в основной своей части обобщает результаты лучших исследований на эту тему, но сам подход к описанию рифмы оказывается вполне оригинальным. Только таким и могло быть новое обращение к историческому описанию русской рифмы после фундаментального исследования В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (1923). В третьей главе книги Жирмунский предлагает типологическое описание звукового аспекта рифмы и прослеживает историческое бытование разных видов точных и неточных рифм в литературном стихе XVIII — начала XX века. Томашевский строит свою работу иначе. Он с самого начала ставит под сомнение возможность построения универсальной типологии русской рифмы с опорой на произносительные нормы. Система рифменных соответствий «меняется не только от эпохи к эпохе, но и от школы к школе и от одного поэта к другому. Один и тот же языковой материал, одно и то же произношение может дать основание к разным условиям рифмового созвучия»³⁹. Квалификация рифмы, по мнению Томашевского, должна учитывать «не общие нормы произношения, а способ произношения стихов»⁴⁰. Стиль стихотворного текста связан в первую очередь с манерой декламации, которая определяет общий строй стихотворной речи, в том числе и особенности рифмы. Жирмунский описал историю русской рифмы как постепенный, но неуклонный процесс деканонизации точной рифмы, «расшатывания» рифменного созвучия. В полемике с ним Томашевский показывает, что эволюция рифмы не шла прямолинейно; на каждом этапе развития стиха прослеживается сложное взаимодействие различных тенденций. Подчеркивая одинаковую заинтересованность лингвистов и литературоведов в создании корректной истории рифмы, он сетует на отсутствие «элементарных пособий», которые необходимы в качестве научной базы исследования. Применительно к рифме — это «римарии» (словари рифм).

О необходимости разного рода справочных пособий Томашевский в 1950-е годы говорит неоднократно. Одна из последних его статей — «Строфика Пушкина» (1958), — опубликованная только после смерти ученого, является одновременно и строфическим справочником,

³⁹ Томашевский Б. Стих и язык. — С. 72–73.

⁴⁰ Там же. — С. 79.

основные принципы которого будут использованы стиховедами в метрико-строфических справочниках поэтов XVIII–XX веков. К строфической организации пушкинского стиха ученый обращался и ранее, но эпизодически, прослеживая, например, возможные связи между расположением ритмических форм и строфоподобными группами стихов в «Пятистопном ямбе Пушкина». О важности изучения иерархии стихового членения он писал в статьях 1920-х годов. «Строфика Пушкина» стала единственной работой, специально посвященной этой проблеме. Томашевский предложил не только описание основных видов строф, но также проследил генезис некоторых из них, выявил возможные источники, на которые ориентировался Пушкин. В анализе этих источников основное внимание уделяется тому семантическому ядру, которое исторически сформировалось и закрепилось за строфической формой, определив тем самым выбор поэта. Завершает статью развернутое исследование онегинской строфы, ставшее классическим образцом литературоведческого анализа текста. Творчеством Пушкина Томашевский занимался на протяжении всей жизни как текстолог и историк литературы; с пушкинским романом оказались связаны его первая и последняя стиховедческие статьи.

* * *

Значение трудов Томашевского, посвященных проблемам изучения стиха, трудно переоценить. Давно нуждаются в переиздании сборник статей «Стих и язык» (1959), лекционный курс «Стилистика и стихосложение» (1959). Для учителей особый методический интерес представляет материал «Краткого курса поэтики». Много важных наблюдений над структурой стиха, замечаний, касающихся методики изучения, принципов научной классификации, остается в рецензиях и комментариях ученого. Далеко не все из них были развиты в статьях и лекционном курсе.

Настоящий сборник избранных работ Томашевского включает раннюю книгу «О стихе», наиболее часто цитируемую в стиховедческой литературе, а также отдельные статьи и рецензии 1918–1957 годов. Формируя состав второй части сборника, мы преследовали две основные цели. Во-первых, дать более развернутое представление о работе Томашевского над стихом; во-вторых, выявить концептуальное единство его научной позиции, не всегда очевидное в тех случаях, когда он спорит с другими исследователями по частным вопросам.

Комментарии к предлагаемому сборнику⁴¹ рассчитаны не на узкий круг специалистов, а в первую очередь на студентов, аспирантов и преподавателей, которые сталкиваются с объективными трудностями, обращаясь к стиховедческим работам, написанным в первой половине XX века. Надеемся, что комментарий, преследующий пропедевтические цели, в то же время сделает более очевидной необходимость академического издания трудов Б. В. Томашевского.

Е. В. Хворостьянова

⁴¹ Далее примечания самого Томашевского приводятся постранично и обозначены в тексте звездочками (*), комментарии расположены в конце книги, отсылки к ним обозначены арабскими цифрами.

О СТИХЕ

ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО РИТМА

I

Вопросы ритма русского стиха, всесторонне обсуждаемые в русской литературе за последние годы, ставятся на очередь не впервые. В значительной мере аналогичны современным интересам подходы к проблеме русского стихосложения, наблюдаемые в полемике середины XVIII века, центральной фигурой которой является Василий Тредиаковский. Понятно — различие в исторической обстановке, различие в литературной и научной среде, в которых протекала деятельность Тредиаковского, по сравнению с научными запросами в современной нам поэтике, сильно отличают насквозь проникнутые схоластикой «трактаты» Тредиаковского от современных работ, хотя и не изживших вполне схоластический элемент, но уже решительно обнаруживающих стремление ликвидировать эту схоластику. Однако, учитывая эти своеобразные условия литературной деятельности Тредиаковского, мы узнаем в его писаниях постановку тех же самых вопросов, которые, совершенно от него независимо, возобновлены были в XX веке А. Бельм, Н. Недоброво¹ и др.

Роль Тредиаковского недостаточно выяснена в нашей литературе. Причины этого разнообразны. С одной стороны, понижение интереса к вопросам стихосложения в русской филологической науке XIX века свело постановку вопроса об историко-литературной роли деятельности Тредиаковского к обсуждению того лишь, был ли он основателем «тонического стихосложения», или же эта честь принадлежит Ломоносову, или наконец — и у того и у другого были предшественники. С другой стороны — с работами Тредиаковского познакомились по вто-

рому изданию его трактата, являющемуся итоговой работой, написанной тогда, когда судьбы тонического стихосложения были решены *практикой*, стихами Ломоносова и Сумарокова, когда полемическое обострение уже потеряло свой смысл, и в задачи автора входила не столько защита того или иного взгляда, сколько составление практического «руководства», объединяющего господствовавшие на практике «правила».

Действительное представление об оригинальных взглядах Тредиаковского дает его первый трактат и его полемика по поводу эмоционального значения ямба и хорей, которую он вел с Ломоносовым и Сумароковым².

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

Ум толь слабый, плод трудов — краткия науки

Единственным отступлением от канона в трактате Тредиаковского является требование ударности последнего слога полустипа (тудов), очевидно вынесенное им из французской теории стихосложения, где перед цезурой обязательно стоит ударный слог.

Возможно также, что в стихотворной русской практике уже намечалось подобное положение ударения. С некоторой оговоркой принял его и оппонент Тредиаковского Кантемир, практик и теоретик силлабического стихосложения³.

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

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

Под кадансом Тредиаковский разумел систему распределения словесных ударений в стихе. Для оценки каданса стиха им и предложено было вспомогательное членение стиха на стопы, которыми он, в полном согласии с теми же французскими трактатами, считал двуслож-

ные группы*. Замечая, что эти «стопы» могут быть хорееми, ямбами и пиррихиями, Трелиаковский высказался в пользу каданса, построенного на хореех.

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

Основная мысль Трелиаковского в том, что наряду с метром — канонизированной системой звуковых элементов стиха — существует

* В этом понимании термин «стопа» (pied) удержался во французской литературе до XIX в., причем до сих пор можно услышать определение александрийского, двенадцатисложного стиха, как «vers de six pieds»⁴. Впрочем, в XIX в. начали смешивать стопу (pied) и слог (syllabe). Русские переводчики, вследствие этого, неуклюже переводят и «pied» и «syllabe» через «стопу» даже в том случае, если оно означает «слог». Так, в «Русских Пропилях» (Т. 3: И. С. Тургенев. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон) мы с изумлением читаем, что лермонтовская поэма «Мцыри» — «писана восьмистопным стихом» (с. 167). Здесь же приложенный французский текст, принадлежащий Тургеневу, разъясняет недоразумение: там очень ясно говорится про «vers de huit syllabes», т. е. восьмисложный стих (четырехстопный ямб). В эпоху пребывания Трелиаковского в Сорбонне употребление термина pied в значении «два слога» было, вероятно, сравнительно новым. В формулировке Трелиаковского это определение звучит: «через *стопу*: мера, или часть стиха, состоящая из двух у нас слогов; что у Латин называется Pes; а у французоз Pied». Подобные определения типичны для французских поэтик после Трелиаковского (напр., см.: *Quitard «Dictionnaire des rimes»: «chaque pied renferme deux syllabes»*⁵); однако мне не удалось обнаружить источника Трелиаковского, так как версификации, предшествующие его пребыванию во Франции, термин pied избегают. Нет его ни у Ришле⁶, ни у Ресто, версификация которого (*Restaut. Principes généraux et raisonnés de la grammaire Française MDCCXXXII*)⁷ оказала несомненное влияние на Трелиаковского (в вопросе о цезуре). Однако употребление этого термина доказывается, напр., следующими словами из книги V. Malherbe. *La Langue Française MDCCXXV: «On trouve cependant dans quelques Poètes des vers d'onze syllabes, que l'on nomme Saphiques, du nom de Sapho, à qui l'on attribue l'invention des vers de cinq pieds et demi, mais leur usage est très borné»* (р. 289)⁸. Возможно, что Трелиаковский вынес свое определение стопы из лекций, слышанных им в Сорбонне. (Ср. предисловие к «Блудному Сыну» Вольтера 1738 г., где декасиллаб называется «vers de cinq pieds».)⁹

ритм — каданс, т. е. стремление к организации иных, не канонизованных форм звучания (для силлабического стихосложения — системы ударений в стихе)*. Заимствуя свою терминологию из Франции, Трелиаковский придал этому термину — каданс — расширительное толкование очевидно потому, что вопрос о роли ударения в русском стихосложении уже назрел к тому времени, и система ударений естественно выдвигалась как некая новая художественная форманта, восполнившая канонический принцип силлабического стиха — отсчет слогов.

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

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

Итак, на примере Трелиаковского мы видим, как на известной стадии развития русского стиха, наряду с первичными, регламентированными признаками стиха были выдвинуты другие элементы звучания (ударения), которые не были регламентированы метрикой, но которые попали в поле зрения поэтов, участвовавших в создании художественного осознания стиха и проявивших тенденцию к новому эстетическому оформлению его. Эти вторичные элементы звучания вскоре выплыли на поверхность, были канонизированы и, перестав быть элементами «каданса» — ритма, стали элементами метра. Так из разложившегося

* Отмечу, что в понятие «каданса» Трелиаковский вводил также и элементы эвфонии, а именно избегал повторения одного и того же звука.

силлабического стиха родился тонический стих. И в момент кризиса силлабического стиха в современной поэтике родилась проблема «каданса», т. е. ритма. Процесс разложения старого стиха был очень скоро закончен, и поэтому и самая проблема ритма снята с очереди.

II

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

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

Что же такое ритм?

«Ритм — отступление от метра», — так формулировал проблему в свое время Андрей Белый, или верней — именно эта формулировка из всех, данных А. Белым¹⁰, наиболее привлекла к себе внимание.

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

Но для научной постановки вопроса формулировка эта не годится.

В чем же существо проблемы ритма?

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

Стихотворная речь — есть речь *организованная* в своем звучании. Но поскольку звучание есть явление *сложное*, канонизации подвергается лишь один какой-нибудь элемент звучания. Так, в классической метрике канонизованным элементом звучания являются ударения, ко-

торые классическая метрика и подвергает нормируемому ее правилами упорядочению. Но в силу *связности* между собой различных элементов звучания, в силу естественного тяготения речи к соблюдению равновесия между всеми элементами звучания, — и другие «ряды» звучания в стихотворной речи приобретают тенденцию к упорядочению. Эта смутная, несознаваемая привычка к упорядочению вторичных, не канонизованных рядов звучания накладывает свой отпечаток на реальный стихотворный материал, создаваемый поэтами. Всегда замечалось, что для того чтобы стихи были хороши, «благозвучны», «гармоничны», не достаточно, чтобы в них словесные ударения были расположены по определенной, фиксированной метрикой системе.

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

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

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

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

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

III

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

Другая сторона вопроса — это учет явлений, подлежащих изучению.

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

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

Но метрические меры текучи — от Мелетия Смотрицкого до Тредиаковского, от Ломоносова до Андрея Белого, от Блока до Маяковского мы замечаем сдвиги метрических норм. Одни метры рушатся, канонизируются другие. И однако поэзия преемственна, однако литературные традиции спаивают известный род поэзии в одно представление — «стихотворной речи». Стихи малайцев и античных греков, стихи японцев и романских народов строятся на различных метрических основах. И однако их объединяет представление о стихе, и переводчики художественной литературы, заменяя метрическую норму переводимого метрической нормой, господствующей в языке, на который переводят, всё же стремятся стих передать стихом. Следова-

но, кроме конкретного, преходящего исторического вопроса о стихе, свойственном данному языку и данной эпохе, существует более общий вопрос о стихотворной форме.

В современной европейской практике утвердился обычай писать стихи равномерными строчками, выделяя их даже заглавными буквами, прозу же печатать сплошными строчками, без разрывов. При всей разобщенности графики и живой речи, факт этот показателен, т. к. с письменностью связаны определенные речевые ассоциации. Это дробление стихотворной речи на «стихи», на периоды, звуковая потенция которых сравнима между собой, а в простейшем случае и просто равна между собой, и является, очевидно, специфической особенностью стихотворной речи. Эти стихи, эти — назовем их так — эквипотенциальные речевые периоды, своею сменой и создают в нашем восприятии впечатление организованного повтора подобозвучающих рядов, впечатление «ритмичности» или «стиховности» речи. Сущность «ритмичности» — в сравнении обособляемых рядов, «стихов», осуществляемом в восприятии их смены.

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

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

Конкретная метрическая система, регулирующая композицию русского классического стиха, сводится к учету ожидаемых канонизованных (метрических) ударений. Как всякий метод учета, она

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

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

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

му так часто встречаются люди, чуткие к ритму и «музыке» стиха и беспомощные в области метра, не отличающие ямба от хоря и безнадежно искажающие метрическую природу стиха в своем чтении.

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

IV

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

До сих пор в анализе ритма почти исключительное внимание уделялось ударению. Этюды А. Белого¹¹, «Распевочное единство» Божидара¹² и некоторые другие работы посвящены исключительно учету ударений в стихах. Весь ритм сводился к изучению акцентных конфигураций в стихе. Влиянию этого воззрения и следует приписать просачивающееся в школьную метрику учение о «пеонах» и «пиррихиях», которое в общем случае является смешением двух проблем — метра и ритма.

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

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

графических единиц «не знаешь ли» составляет одно слово, с другой стороны — орфографическая единица «глубокоуважаемый» представляет собой два фонетических слова).

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

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

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

Не все слоги слова неударные произносятся с одинаковой силой. Некоторые из неударных слогов произносятся с несколько большей затратой экспираторной энергии, чем остальные. Про эти слоги говорят, что они несут «дополнительное» или «побочное» ударение, или полуударение. Особенно отчетливо эти полуударения слышны в длинных словах. Они почти неизменно появляются на первом слоге слова, в котором главное ударение отстоит далее, чем на втором слоге от начала. Подобное «побочное» ударение можно наблюдать также на последнем слоге слова дактилического или гипердактилического окончания, особенно если слово это замыкает фразу и оканчивается на гласную. Аналогичную роль в сложных словах играет приглушенное ударение первой части сложного слова — «звонкобегающий».

Роль этих слоговых усиления голоса в стихосложении затронута была в литературе Р. Якобсоном (рецензия на «Науку о стихе» В. Брюсова во II выпуске «Известий Научного Отдела Наркомпроса») ¹³ и

Г. Шенгели («Трактат о русском стихе»)*. Последний присвоил им наименование «интенз» ¹⁵. Эти слоговые ударения не служат для членения речи на слоговые группы, а лишь оформляют произношение слова многосложного, являясь побочными вспомогательными средствами произношения.

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

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

Полусмешных, полупечальных

мы ставим ударения на слоге «лу», в стихе же

Для полугородских полей

на слоге «по».

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

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

И демоны глѹхонемые (амфибрахий)

И демоны глухѹнемые (ямб)

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

Фразовое ударение, т. е. ударение на слове, наиболее значащем из группы слов, привлекалось к изучению ритма русского стиха Восточковым, который посвятил анализу его несколько любопытных заме-

* В личных беседах в «Обществе ревнителей Художественного Слова» проф. Ф. Ф. Зелинский давно настаивал на значении этого явления в художественном эффекте стихотворного ритма. Упоминаются эти ударения с точным анализом их положения в слове Коршем в его разборе «Окончания Русалки» ¹⁴.

чаний, по сию пору не устаревших, и пытался построить на нем теорию русского народного стиха¹⁶, теорию, в упрощенной, вульгаризованной форме находящую и поныне место в руководствах по метрике.

Подобно тому как словесное ударение, объединяя вокруг себя слоги слова, рождается на основе членения речи на слова, точно так же и фразовое ударение, объединяя вокруг себя группу сближаемых и обособляемых слов, рождается при членении речи на фразовые единицы*.

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

Поэтому совершенно естественно, что вслед за Андреем Белым, который изучал ритм исключительно как закономерность в распределении лексических ударений, другие теоретики стиха в лице В. Брюсова¹⁷, О. Брика (которому принадлежит термин «словораздел»)¹⁸ и особенно В. Чудовского¹⁹ обратили внимание на словесное членение стиха. Наряду с учением о распределении ударений в русской ритмике появилось учение о словоразделах²⁰.

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

Понятие о словесной единице в одном случае было введено еще В. Тредиаковским. А именно, он учил, что все односложные слова являются «общими», т. е. могут находиться в стихе как на месте, метрически ударяемом, так и на месте, метрически неударяемом²¹. Так он формулировал тот закон, что в двусложных размерах — ямбе и хорее — неметрическое ударение может падать только на односложные слова. Иначе говоря, неметрическое ударение должно быть выделяемо словоразделами. Этот закон был в наши дни вновь формулирован В. Чудовским.

V

Однако учение о ритме как о системе распределения словесных ударений и словоразделов не исчерпывает всего содержания ритма. Как ударения, так и словоразделы обладают различным весом, различной

* Надо лишь отметить, что роль фразового ударения в классическом русском стихе минимальна. Стих XIX в. можно назвать речью без логических ударений.

действительностью на слушателей, в зависимости от того, совпадают ли они с фразовыми ударениями и фразовыми членениями.

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

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

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

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

При анализе интонационного строя не следует упускать из виду одну его сторону, которую можно назвать «иерархией» интонации. Подобно тому как метрические единицы имеют свою иерархию — из стоп или ударных периодов слагаются полустишия, из них стихи, из стихов строфические единицы, которые в свою очередь, сочетаясь между собой, могут давать сложную строфу, так и в живом звучании слова от слога мы восходим к слову, а от слова к различным степеням фразового членения, к речевым *тактам*, фразам, предложениям, периодам —

какова бы ни была принятая терминология. Фразовое членение производится иерархически, с подчинением менее крупных единиц более крупным. Поэтому вопрос об интонационном строе может принимать различные формы, в зависимости от того, поднимаемся ли мы или опускаемся по иерархической лестнице фразовых членений*.

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

VI

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

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

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

* «Мелодика стиха» Б. М. Эйхенбаума представляет собой оригинальную попытку анализа интонационно-иерархических отношений стиха²².

** О «подражательной гармонии» писал еще Мерзляков²³.

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

Поэтому более или менее дифференцировалось представление об эвфоническом вокализме, как о чем-то отличном от эвфонического консонантизма²⁴. С другой стороны — менее отчетливо — дифференцируется представление о выразительных задачах эвфонии. Концентрируя внимание на явлениях звуковой аналогии — на повторениях подобозвучающих групп, — обращают внимание, вызывается ли подобное повторение задачами звукоподражания или иных ассоциативных звуковых связей*.

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

Поэтическое голосоведение сводится к организации в систему артикуляционных моментов произношения. Будет ли это элементарное *затруднение* произношения или, наоборот, *облегчение* его, будет ли это задержание артикуляций на однообразно повторяющемся укладе, — то, что можно назвать эвфонической монотонией, — будет ли это смена одних артикуляций другими — выравнивание артикуляций в закономерные ряды, с той или иной расчлененностью этих рядов, во всяком случае всякая конструкция имеет артикуляционную, а не акустическую природу. Акустические закономерности являются произвольным

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