



О ритме.

I.

Поэту присуща энергия выражения; в том его длительность; он уверен в себе; он правдив; по силе правды своей покоряет он нас; в напеве строк дышет жар его правды.

В действительности: интонация убежденного человека иная, чем интонация человека, поставленного во внешнюю необходимость высказывать то и то то. Что есть интонация? В чем выражена ее? В повышении, в понижении голоса, в тембре и в паузах, в ускорениях голоса и т. д.; внешние выражения душевного нафоса, изучаемые также, как внешние выражения чувств: телесные изменения в организме (прилив или отлив крови к мозгу и сердцу, движения мускулатуры нашей гортани, лица) изучаемы; и движения и отражаются в них.

Знаменитый психолог В. Вундт развивает теорию происхождения слова мимики: он вскрывает сначала физиологию и психологию жеста; потом он наглядно выводит развитие речи из жеста; потом он вскрывает жест звука, в ряду других жестов, как поздний вид жеста; и, наконец, показывает, как жест звуковой в своем более позднем периоде развивается в звуковую метафору, как мы знаем метафора есть соединение двух образов в новый, звуковая же метафора—единение звуков в единство многообразия их; в единстве многообразия звуков является фонетически всякое членораздельное слово.

Оно есть не хаос (не крик); оно организации слов, где есть звук главенствующий, определяемый силой произнесения (ударения), и где есть еще второстепенные побочные звуки; членораздельное слово со стороны звукового состава активно отличается от животного крика тем именно, что оно—звуковой коллектив; в нем есть гласные, или тоны, отчетливо издаваемые сознательным напряжением связок гортани, движением губ и т. д., в нем есть согласные, произносимые движением языка, губ и малаго неба, и сужающих, а то прерывающих вовсе струю

выдыхания; многообразием движений слагаются качественные разнородности звуков во рту; каждый звук в этом смысле есть жест, или движение, и звуковая метафора, слово, явление соединения жестов гортани, губ, полости рта, языка, управляющих действием струи выдыхания; слово есть органический коллектив этих жестов, единство многообразия их, где любая гласная—жест толчка выдыхания, его силы, преломленной в жесте движения губ, языка и т. д. Целое многообразие толчков и есть ритм; членораздельное слово ритмично; и не ритмичен разрозненный хаос толчков; при внимательном наблюдении в силу толчков выдыхания гласных любого из слов отмечаем: разнообразие силы толчков, например, говорю: «го-ло-ва»,—ударение падает на последний слог слова; но это вовсе не значит, что слоги «го-ло-ва»—равноценны: на слоге «го»—ударение побочное; собственно весь рельеф ударения таков: го-ла-ва; организация здесь явлена ударений.

Организация ударения есть ритм.

Членораздельное слово ритмично; слова отличаются паузами: перерывами звуков; при быстром естественном произнесении слов перерывы являют собой остановку струи выдыхания; через несколько слов запас воздуха истощен; мы имеем потребность во вздохе; при вздохе же пауза длительней; это—главная пауза.

Предложение—есть «соединение слов: т. е. очень большой звуковой коллектив или целое звуковых коллективов. Прислушиваясь к ударениям слов, мы легко замечаем, что на одном из них—главное ударение, определяющее интонацию; предложение «свет сияет» подчеркивает тот факт света безотносительно к силе его, то силу свечения; ударения ложатся по разному: 1) «свет сияет», 2) «свет сияет».

Единство многообразия ударения есть ритм предложения.

Паузы меж словами рисуют контраст ударения. В соединении слов «закат закаты // не обыкновенно красив», меж словами «закаты» и «не обыкновенно» естественно падает

главная пауза: «необыкновенно» есть длинное, шестисложное слово, носящее на конце ударение; и мы инстинктивно тут делаем запас воздуха (мы—вдыхаем); и после исчерпываем струю выдыхания; потребность в ударе растет; и он падает с силой на слог «ве»; потому то и главное ударение предложения располагается так: «закат // необыкновенно красив»; а при более внимательной расстановке ударов, должны мы невольно расставить их: «закат // необыкновенно красив».

Каждое предложение—организм ударений и пауз; в нем нет равных пауз, нет двух ударений, друг другу подобных по силе; связь пауз с ударом ясна; до или после естественной паузы можем ждать ударения:

«Часов // однообразный бой»

«Томительная // ночи повесть» и т. д.

Организация ударений есть первое внешнее определение ритма.

II.

Чем ритм стихотворной строки отличается от обычного метра?

Тем, что метр разрезает строку механически на отдельные равноударные группы, определяясь характером их: «о—» для ямба, «о—» для хорей, а ритм многостопные строки сочетает в одно целостное целое; и потому то существенна разница между ритмом и метром; ритм есть отношение всех стоп; он—их целостность: метр—строй стоп: их толпа, несведенная к цельности; ритм вне метра возможен; но метр вне движения ритма есть отброс, есть смерть, разложение, гибель поэзии. Характеризуя метрически строки Тютчева.

«Часов однообразный бой,

«Томительная ночи повесть»,

я выражаю графически так их:

о—/о—/о—/о—/

о—/о—/о—/о—/о

Характеризуя ритмически тоже двустопные,—получаю я более точную запись:

Часов // однообразный бой

Томительная // ночи повесть.

т. е.

о—/о—/о—/о—/

о—/о—/о—/о—/о

Внутри второй записи—первая запись: вторая—реальной, конкретнее, ограничнейшее определяет строение строк; вычитая количественную силу ударов метрических из силы ударов ритмических я могу получить:

III, I, III, II—/I, I, I, I—2, 0, 3, 1: 4, 1, 3, 2—/I, I—3, 0, 2, 1; т. е. о—ооо—о—о—ооо—о—

С точки зрения метра все строки ямба (о—) равны; все они подчиняются схеме:

о—о—о—о—

Но с точки зрения ямба—целое множество равноударных строк; как то:

1) о—о—о—о— 7) о—о—о—о—

2) о—о—о—о— 8) о—о—о—о—

3) о—о—о—о— 9) о—о—о—о—

4) о—о—о—о— 10) о—о—о—о—

5) о—о—о—о— 11) о—о—о—о—

6) о—о—о—о— 12) о—о—о—о—

и—так далее, и—так далее.

Раз стопы ямбических строк равноударны по силе, то все строки ямба равны; если же разны ударны, то разноударны и строки, как то:

о—/о—/о—/о—/о

" " " " " "

о—/о—/о—/о—/

(Мой дядя самых честных правил

Когда не в шутку занемог).

При столкновении стопы максимального ударения со стопой минимального, стопы имеют тенденцию слиться в единство двухстопия; например: стопа «о—», сочетаясь со стопой «о—», дает целое: «о—о—» ударение о бой стопы, еще более ослабевая, ступеньвается и она приближается к неударной: ооо—; при чтении произносим двухстопие, будто оно пеоно (ооо—четвертый пеоно); пеоны несут призывит нам строка:

о—о—о—о—о—о—

Когда / не в шут / ку занемог.

В столкновении стоп «о—/о—» получаю приближенность мы к «пэону» в первом

(о—оо);

о—о—о—о—о—о—

Томительная / но / чи по / весть.

Говоря о «пэонах» в строениях ямба должны мы запомнить, что, собственно говоря, говорим не о метре «пэоне» (пэоны су метры), а о ритме слияния ямбических стоп.

Все учение о сращении стоп ямба в пар и в многостопие явственно развито в греческой метрике (там двухстопие названо «диподие» а многостопие «кэлопоном»); но об учении этом молчали учебники метрики, представившие строки неорганизованным чередованием стоп и сложилась предвзятость: все стопы—де уны; ритмика соглашается с этим пожалуй;

она прибавляет: «Да, стопы ударны, но — равно ударны».

Образуюсь с формально-метрическим взглядом: должны мы прочитывать строку «Когда не в шутку занемог»; и совершать акт насильственного над естественным чтением: «Когда не в шутку занемог».

Каждый слог в каждом слове — ударен; ударные слоги главенствуют лишь; точно также и строке; среди ударных слогов в ней нет равных; выходим естественно к убеждению: каждая строка в своем ритме складывается в неповторимый рельеф ударений; обыденное представление метре отвлечено от конкретностей ритма. Нет двух повторяемых строк; негашаема жесткость ритма. Но отвлечемся от мелких контрастов в ударностях; и опишем главные ритмы ритма среди ямба; они образуются из хетоний, где отношение двух ударов равно

0—0—, 2) 0—0—; стопа меньшего головного удара теряет значение, склеиваясь со стопою соседней; и становится как бы энкликой (0—00), или проклитикой (000—), образуя

условно пэониную форму: размер 0—00

второй пэон, а размер 000— есть четвертый пэон.

Эти формы встречаются нас в ямбе, когда на сложном стоит ударенье на первом или последнем из данных слогов: («за-не-мог»), или («пол-день»), на четырехсложном («маленький») и более; главное ударение тут получает особую силу.

Запомним: пэонные формы среди ямбов суть, собственно говоря, лишь двухстопия ямбов (двухстопия).

Типа: 0—0—0—0—.

Веду восемь строк; отмечаю «пэоны» (двухстопия):

Текст.	Метр.
помню длительные муки;	0—0—000—0
дым догорала за окном;	—00—000—0
заломленные руки	0—0—000—0
не брезжили в дuche дневном.	—000—0—0
жизни, не нужно изжитая,	0—0—000—0
тала, унижала, жгла;	0—000—0—0
там, как призрак возраста,	0—0—000—0
обозначила купола.	—00—000—0

С точки зрения абстрактно-метрической записи эти строки суть строки типичного ямба:

0—0—0—0—/0/

Меж тем: наша запись нам вскрыла в восьми строках ямба пэоны: из них 6 типа „000—“ на третьей стопе; и одна типа „0—00“ на второй

0—0—0—0—/0/ („пылала, унижала, жгла“); далее: 2 хориямба /—00—/ „день обозначил“ и „ночь до го рала“;

кроме того: приходящий пэоник /—00—/:

„Чуть брезжили“; эти формы являют особый рельеф ударений: ряд стоп ударенья утратил; и вместо ямба /0—/ имеем мы стопу: 00; мы поставим в местах ускорения точки; соединим точки линиями, связывая ускорения смежных строк в узор ритма; получим графическое изображение ритмических ускорений:

1-я	2-я	3-я	4-я	5-я	6-я	7-я	8-я
Помню	дым	догорала	за окном;	заломленные	руки	не брезжили	в дuche
жизни,	не нужно	изжитая,	тала,	унижала,	жгла;	там,	как призрак
возраста,	обозначила	купола.					
0—0—0—0—/0/	—00—000—0	0—0—000—0	—000—0—0	0—0—000—0	0—000—0—0	0—0—000—0	—00—000—0

Модуляции ритма графически точно зачерчены; мы имеем как бы фотографию главной мелодии ямба.

III.

Когда то пришлось мне работать над ритмами наших поэтов; новые исследования работы дают нам

возможность анализировать многообразие ритмов и с точки зрения ускорений (00) стопы, и с точки зрения главнейших фигур (или групп ускорения), соединенных друг с другом.

На основании восприятия ритма различных поэтов мы можем сказать, что ритм Пушкина отличается от Ломоносовских, Тютчевских и т. д. ритмов; статистика ускорения, фигур ускорения даст очень точную характеристику особенностей ритма отдельных поэтов и школ; мы имеем возможность точнейшего определения ритма эпохи на основании сопоставления ритмических костяков; соответствующие выводы некогда сделал я (в статьях „Опыт характеристики русского четырехстопного ямба“ и „Сравнительная морфология ритма“). *)

Поделясь элементарнейшими наблюдениями в этой области.

Сумма всех ускорений (стопа 0 0) в русском ямбе значительна: на 596 строках такова она у поэтов:

Лысков	527	Державин	448
Тютчев	519	Бенедиктов	447
Фет	505	Ломоносов	424
Баратынский	493	Жуковский	422
Мей	492	Богданович	419
Сологуб	489	Брюсов	407
Пушкин	486	Капнист	377
Лермонтов	499	Дмитриев	376 и т. д.
Некрасов	450		

Наиболее крупные русские лирики склонны к ускорениям в ямбе**). Характерно расположение ускорений по стопам: ускорение третьей стопы наиболее часты; у поэтов же Пушкинской школы их сумма растет.

Так; вот суммы ускоренных стоп у до-Пушкинской группы поэтов:

273, 263, 271, 226, 251, 258, 230, 313, 280 т. е. 200 с лишним ускоренных третьих стоп на количество 596 строк. У поэтов же начиная с Пушкина таковы эти суммы: 341, 321, 388, 325, 343, 342 и т. д. т. е. 300 с лишним ускоренных третьих стоп.

Количество ускорений падающих на первую и вторую стопу закономерно меняются у двух поэтических групп.

Вот статистика ускорений 1-й и 2-ой стоп у поэтов до Батюшкова:

*) М. Символизм.

**) Стену инораций (00) отмечает, как естественную в ямбе еще Третьяковский; Ломоносов в теории отрицает ее, на практике же ею пользуется.

Ускорение 1-й стопы. Ускорение 2-й стопы

Ломоносов	19	139
Державин	46	139
Богданович	24	114
Озеров	52	100
Дмитриев	27	100
Некрасов	26	109
Капнист	35	112

Ускорения 2-й стопы здесь выделены

Как звучат в ритме этой стопы, тяжело, медленно „Царевичу младому Флору“ или на „ЛЮБОВЬ ПОДУ МОЕ“ или „Где РОЗА БЕЗ шипов растет“.

Тип строчки 0—00—0—.

Восемнадцатое столетие полюбило эту строчку, с изюмом вторым отражением медлительный ритм минута.

Статистика ускорений на 1-й и на 2-ой стопе у поэтов от Пушкина такова:

Ускорения 1-й стопы. Ускорения 2-й стопы

Пушкин	19	139
Лермонтов	101	47
Лысков	26	13
Баратынский	101	24
Тютчев	115	62
Фет	139	24
Мей	122	17

Деятнадцатый век вместе с Пушкиным вошел в ускорение новой стопы, оборвавший строчку ускорения вторых стоп.

Перемещение отношения количества ускорения почти что закон в русском. Чем более ускорения на первой стопе, тем их менее на второй, так как максимум ускорений на первой у Баратынского (164) совпадает с минимумом ускорений со второй (4) у него же. Максимум ускорений второй у Ломоносова (139) совпадает с минимумом ускорений на первой (13). Тип строчки с ускорением 1-й стопой:

00—0—0—

Как звучит эта строчка, грациозно и быстро, рисуя галоп; образ этой строчки: „На минают мне оне“ (Пушкин) „СОЕДИНЕНИЯ“ (Баратынский) „ГРОМОКИПЯЩИЙ БОК С НЕБА“ (Тютчев) и т. д.

Ритмы ямба поэтов до-Пушкинской школы суть медлительность, менуэт и стиль пышности од перепудренных дифирамбов правителей. В XIX веке рождается легкий стиль дружеских, шуточных посланий: ломается ритм; строчка 00—0— „заменяется строчкой 000—0—0—

Вот ритм первой части или переживания Руслана.

	2	3	4	1	2	3	4
—	o—	00	o— o				
—	o—	00	o—				
—	o—	00	o— o				
—	00	o—	o—				
—	o—	00	o— o				
—	o—	00	o—				
—	o—	00	o— o				
—	o—	00	o—				
—	00	o—	o— o				
—	o—	00	o— o				
—	o—	00	o—				
—	o—	00	o— o				
—	o—	00	o—				
—	o—	00	o— o				
—	o—	o—	o				

Мелодия ускорений богата, охватывает ряд стро-
го ритмический лейтмотив переживаний любви,
представлен паррихией (00), а вот ритм явля-
ется Черномора *).

	2	3	4	1	2	3	4
—	o—	o—	o— o	o			
—	o—	o—	o—				
—	—	o—	o—				o

узора ритмических ускорений, но вместо них —
едения вместо „00“ стопа „— —“ („ГРОМ
Игуа“, „ВСЕ СМЕРКЛОСЬ“). Лейтмотив. Черно-
а построен на явных спондиях. Из этих
меров становится ясно, что РИТМ аккомпани-
рует содержанию; на основании наблюдений с фор-
мируемыми мы тут точку, где форма пере-
текает с той толщей содержания, которая нео-
дана, поэтом; мы тут, собственно, изу-
м не ритм, а температуру и пульс организма
эпи; мы можем судить о движениях органиче-
ской жизни; по ритму мы можем судить о беско-
нечном кипении образов в душе поэта.

СТИХОТВОРЕНИЕ.

Знамен кровавых колыханье
бледно-синих небесах

Их слов серебристых блистанье
В холодных и косых лучах.

В сплоченных шаг размерный
строгость бледно-серых лиц

И в высоте неимоверной
Гудение железных птиц.

торжество, не ликовавшее
смерти брызжащий восторг.

Во всем холодное сознание
Великий непреложный долг.

*) Кружки обозначают место спондея.

	1	2	3	4	1	2	3	4
—	o—	00	o— o					
—	o—	00	o—					
—	o—	00	o— o					
—	00	o—	o—					
—	o—	00	o— o					
—	o—	00	o—					
—	o—	00	o— o					
—	o—	00	o—					
—	00	o—	o— o					
—	o—	00	o— o					
—	o—	00	o—					
—	o—	00	o— o					
—	o—	o—	o					

Первая строка живописует нам колыханье зна-
мен; все четыре строки выявляют мелодию ритма;
она заключается в том, что строка несет ускоре-
ние (00) или другими словами одно из двухстопный
строки образует ПЭОН; в первых трех ускорение
проходит ПЭОНОМ ЧЕТВЕРТЫМ, четвертая контра-
стирует замедляясь ПЭОНОМ ВТОРЫМ

o—o—/000—o

o—o—/000—

o—o—/000—o

o—00/o—o—

Здесь—контраст, о котором мною сказано выше;
чему соответствует он. В первых строках все вни-
мание читателя сосредоточено на знаменах; поэт
их рисует, во первых, на бледно-синеватых небе-
сах, и во вторых он рисует блистанье серебри-
стых слов на знаменах, четвертая строчка описы-
вает знамена по новому, рисуя их в лучах захо-
дящего солнца; внимание читателя переносится от
знамен к освещению заходящего солнца; поэт отры-
вается от знамен и переносит свой взгляд на лучи,

на солнце, перемене внимания соответствует перебой в строке ритма: от „тата-тага-тата-тата“, к „тата-тата-тата-тата“.

Их слов серебрянных блистанье
В холодных и косых лучах.

Вторая строка открывается манифестацией, (новый образ), поэт отвлечен от знамен, новый образ его занимает и ритм изменяется: строки ЧЕТКОГО МЕТРА проходят:

о — о — о — о — о

Что должны выражать строгие строки „РЯДОВ СЛОЖЕННЫХ ШАГ РАЗМЕРНЫЙ И СТРОГОСТЬ БЛЕДНО-СЕРЫХ ЛИЦ“ Они выражают то самое ритмом. Имеем соединение образа ритма с размерным образом содержания: РИТМИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА, подобная звуковой образуется здесь третья строка вводит образ: НЕИМОЖЕРНУЮ НЕБЕСНУЮ ВЬСОТУ взгляд поэта с толпы переносится быстро в даль неба, мгновенному переносу внимания соответствует: МАКСИМАЛЬНОЕ УСКОРЕНИЕ РИТМА и обе ДИПОДИИ ямба принимают отчетливо форму ПЭОНА ЧЕТВЕРТОГО (000—).

Строка „И В ВЬСОТЕ НЕИМОЖЕРНОЙ“ имется такое строение. Но в воздушности неба, казалось бы невозможно гудение ЖЕЛЕЗА, оно раздается „ГУДЕНИЕ ЖЕЛЕЗНЫХ ПТИЦ“ и новый контраст создается: за строчкой четвертых пэонов медленно следует строчка с пэоном вторым (о 00) 000—000—0
о — 000—0—
т. е.

И в высоте немощерной
Гудение железных птиц.

Третья строка вносит новое содержание: соединяет все образы (ряд знамен, лучи солнца, толпу, высоту и гудение аэропланов); происходит их синтез; и заключение—рождается у поэта в душе. Не торжество, не ликование
Не смехом брызжащий восторг,

Во всем холодное сознание
Великий непреложный долг.

Характерно, что здесь в заключительных строчках проходят все главные темы фигур; бросив взгляд на фигуры, мы видим, что в первой строфе нарисовано:

1 2 3 4

Главная фигура второй строфы образует типичную форму.

1 2 3 4

Третья же—соединением ритма первой строки предыдущей строкой второй строфы нам рисуется графически ту же фигуру в обратном порядке.

Гудение железных птиц
Не торжество не ликование

Все четыре строки заключения повторяют графически ритм первых строк.

Не торжество не ликование
Не смехом брызжащий восторг,

Во всем холодное сознание
Великий непреложный долг.

Если бы мы абстрактно поставили бы задачу, как выразить мысль заключения ритмом, то долго бы мы сидели над этим вопросом бесплодно; поэт нам творчески, не прибегая к рассудку, разрешает эту задачу; вот вывод его: синтез образов должен ритмически изобразиться припомощи синтеза всех фигур ритма; И ЭТОТ СИНТЕЗ НАМ ДАН

Ритм отрывка, сопровождая нам образы смысла становится здесь ритмическим жестом уже содержания. Анализируя лучшие отрывки классиков мы повсюду стоим перед фактом: у них РИТМ СЖЕСТ СОДЕРЖАНИЯ.

Заключаем отсюда: во первых, что разбираем стихотворение Н. Полетаева безукоризненно в ритме, и во вторых, формальные элементы в поэзии неотделимы от образов содержания, ярко бросается это в глаза, когда мы получаем возможность анализировать точно РИТМИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ у поэтов

Андрей Белый