

K-5579

PK-13

~~K-5579~~

79459

K-5579

КАМЕНА



ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

~~1919~~
~~43~~

КНИГА I.



1918

И РОДЕНБЕРГЪ

ХАРЬКОВЪ МОСКВА ПЕТЕРБУРГЪ

КАМЕНА

ПОЭЗИЯ. ТЕОРИЯ. КРИТИКА.

ВЫХОДИТЬ ЕЖЕМЕСЯЧНО, КРОМЪ ЮНЯ, ЮЛЯ И АВГУСТА, ТЕТРАДЯМИ 2—5 ПЕЧ. ЛИСТ.

Постоянные сотрудники:

И. Айзенштокъ, Анна Ахматова, Благой, Максимилианъ Волошинъ, Валерій Гливенко, проф. И. И. Гливенко, проф. Я. А. Денисовъ, Георгій Ивановъ, Рюрикъ Ивневъ, П. И. Ильинъ, Петръ Красновъ, Осипъ Мандельштамъ, Діонисъ Помренингъ, Георгій Шенгели.

Ведутся переговоры о сотрудничествѣ съ Александромъ Блокомъ, Андреемъ Бѣлымъ и И. Эренбургомъ.

Издательство Камена.

Редакторы { П. Б. Красновъ.
Г. А. Шенгели.

Издательство и Редакція помѣщаются: ХАРЬКОВЪ, САДОВАЯ УЛ., 3, кв. 17.

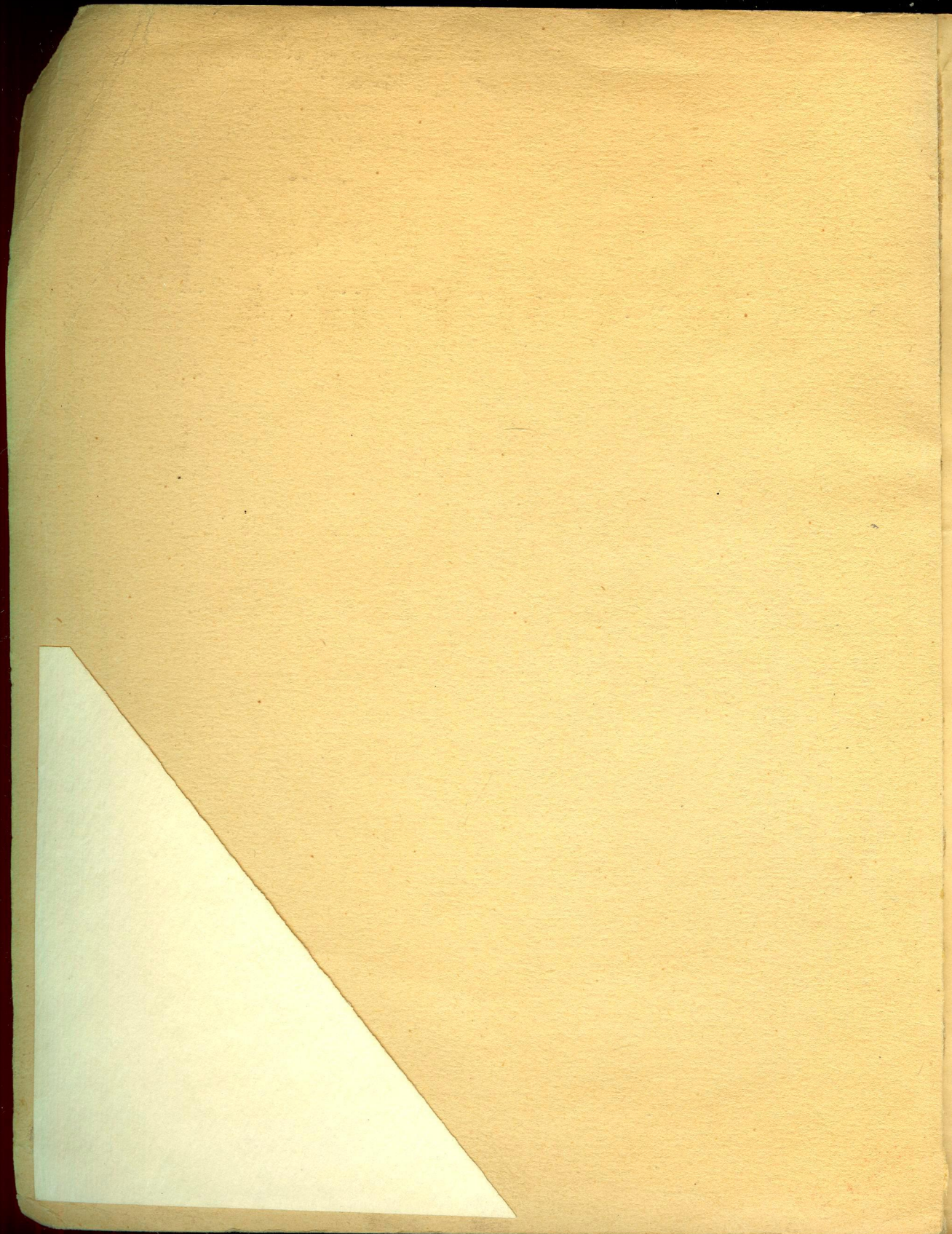
Цѣна первой книги
4 р. 50 к.

Въ издательствѣ Камена:

Максимилианъ Волошинъ. Демоны глухонѣмые. 3 кн. стих. (готов.).

Петръ Красновъ. Тоска рѣсницъ. 2 кн. стих. (готов.).

Георгій Шенгели. Трактатъ о стихѣ (готов.).



К. 5579.

КАМЕНА

ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

КНИГА I.

1919
43 а/т

1934



Харьковъ - Москва - Петербургъ

1918

02
5561

СОДЕРЖАНІЕ:

Стихи:

Максимиліанъ Волошинъ.

Георгій Ивановъ.

Рюрикъ Ивневъ.

Петръ Красновъ.

Осипъ Мандельштамъ.

Георгій Шенгели.

(Неизданные стихи):

А. А. Фетъ.

Н. Ф. Щербина.

Примѣчаніе къ нимъ І. Айзенштока.

Статьи:

Проф. Я. А. Денисовъ.

Георгій Шенгели.

Библіографія.

I.

Себя покорно предавая сжечь,
ты въ скорбный долъ сошла съ высотъ слѣпою.
Намъ темной было суждено судьбою
съ тобою на престоль мученій лечь.

Напрасно обоюдо-острый мечъ,
смиривъ плоть, мы клали межъ собою:
вкусивъ отъ мукъ, пылали мы борьбою
и гасли мы, какъ пламя пчельныхъ свѣчь...

Невольникъ жизни дольней—богомольно
цѣлюю край одеждъ твоихъ. Мнѣ больно
съ тобой горѣть, еще больнѣй—уйти.

Не мнѣ и не тебѣ елей разлуки
излѣчить раны страстного пути:
минутна боль,—безсмертна жажда муки!

II.

Теперь я мертвъ. Я сталъ строками книги
въ твоихъ рукахъ...
И сняты съ плечъ твоихъ любви вериги,
но жгучъ мой прахъ.

Меня отнынѣ можно въ часъ тревоги
перелистать,
но сохранять всегда твои дороги
мою печать.

Похоронилъ я самъ себя въ гробницы
стиховъ моихъ,
но вслушайся—ты слышишь пѣнье птицы?
Онъ живъ—мой стихъ!

Не отходи смущенной Магдалиной—
мой гробъ не пусть...
Коснись единый разъ на мигъ единый
устаи усть.

Максимилианъ Волошинъ.

1918 ГОДЪ.

Оттепель. Похоже
На то, что пришла весна,
Но легкій морозъ по кожѣ
Говорить: нѣтъ, не она.

Запахъ фабричной сажы,
И облака легки.
Рождественскихъ елокъ даже
Не привезли мужики.

И все стоитъ въ „Привалѣ“
Невыкачанной вода.
— Вы знаете, Вы бывали?
— Неужели никогда?

На западѣ гаснутъ ленты.
Рѣки леденѣтъ гладь.
Влюбленные и декаденты
Приходятъ сюда гулять.

Но только намъ нѣтъ удачи,
И губы красимъ мы,
И деньги безъ отдачи
Выпрашиваемъ взаймы.

Георгій Ивановъ.

1918 г. Январь.
Петербургъ.

Опять, опять къ тебѣ приду,
Но ты меня не трогай.
Тебѣ отдамъ свою звѣзду.
Тебѣ отдамъ я Бога.

Гляди глазами, кожей, ртомъ,
Гляди небеснымъ полемъ.
Пастись-бы мнѣ съ твоимъ скотомъ,
Пастись-бы мнѣ на волѣ.

И былъ-бы лучшимъ другомъ мнѣ
Замызганный звѣренышъ.
Не видѣлъ-бы я рта во снѣ,
Котораго не тронешь.

Иду къ тебѣ. Иду опять,
А то погонишь во племъ.
Чего мнѣ ждать? Чего мнѣ ждать?
Земли сырой и теплой?

Рюрикъ Ивневъ.

ИЗЪ КНИГИ „ТОСКА РЪСНИЦЪ“.

1.

Алой ревности смертная брага
И любви ядовитое зелье.
О, убійственнѣй злое веселье
Самой мѣткой отравленной шпаги.
Только я разорву этотъ неводъ.
Отомщу за убойничій плѣнъ.
Обагрю даже доброе небо
Многокровьемъ разодранныхъ венъ...

2.

Лежала смерть его на письменномъ столѣ,
Шестизарядная, блестящая, стальная.
А рядомъ исповѣдь трагически-смѣшная,—
О томъ, что увезли любовь на кораблѣ...
О, Филадельфія—за небомъ, далека.
И ловкій мистеръ Джо—нѣтъ!—не отдастъ любимой...
Сейчасъ его спасеть отъ жизни нестерпимой
Короткій дымный крикъ упавшаго курка...

3.

О, горькая полынь не горше этой скуки.
Надъ домомъ кружить дождь и точить черепицы.
Но есть премудрыя библейскія страницы
У книги Осени. Онѣ смягчаютъ муки.
Онѣ даютъ огонь пустымъ безкровнымъ жиламъ,
Смиряютъ нѣжностью орлиный клювъ обиды...
Но дождь кощунствуетъ. Онѣ правитъ панихиды.
Онѣ гнѣвно мечется по улицамъ-могиламъ...

4.

Я хочу умереть, какъ ястребъ,
Воспѣтый гордымъ поэтомъ.
Не бросайте на могилу астръ, —
Плакальщицъ надъ конченнымъ лѣтомъ.
Я хочу умереть безъ жалобъ,
Непонятый ни врагомъ, ни другомъ,
Закружиться послѣднимъ кругомъ
У высокихъ океанскихъ палубъ...

5.

Солнце, полное, молодое,
Открыло пламенную игру,
Золотой зернистой рудою
Сыплеть щедро на пиру.

А пиръ веселый! Играютъ свирѣли.
Танцуютъ птицы и пастухи.
Юному рыцарю Апрѣлю
Поютъ престольные стихи.

И только я (звѣзда безъ свѣта)
Пѣснопѣнье молодой рѣки
Встрѣчаю сухо, безъ привѣта,
Окутанъ облакомъ тоски...

Петръ Красновъ.

— Я потеряла нѣжную камею
Не знаю гдѣ, на берегу Невы;
Я римлянку прелестную жалѣю,—
Чуть не въ слезахъ мнѣ говорили Вы.—

Но для чего, прекрасная грузинка,
Тревожить прахъ божественныхъ гробницъ;
Еще одна пушистая снѣжинка
Растаяла на вѣрѣ рѣсницъ;

И кроткую Вы наклонили шею:
Камеи нѣтъ, нѣтъ римлянки—увы!
Я Тинотину смуглую жалѣю,—
Дѣвичій Римъ—на берегу Невы!

Осипъ Мандельштамъ.

ШУМЫ РАКОВИНЪ.

Поэма.

I.

На желтой глинь четкій знакъ,
изъ бѣлыхъ камней возведенный,—
полувоздушною колонной
стоитъ обвѣтренный маякъ.
Внизу въ кирпичной амбразурѣ
мортиры мѣдное жерло
лѣтъ семьдесятъ какъ въ мохъ вросло,
перевидавъ дожди и бури,
и наверху въ отвѣтъ лазури
сіяетъ синее стекло.
Тамъ въ кукольно-уютной клѣткѣ
хрустальныхъ призмъ водоворотъ
дрожащей радугой плыветъ
предъ колпачкомъ калильной сѣтки
и ночью въ плотные узлы
неудержимо пламя плавить
и яростныя стрѣлы править
на неоглядные валы.

И надъ обрывомъ домикъ малый,
и штурманъ старый на крыльцѣ,
и свѣжей трубки отблескъ алый
на бронзовомъ его лицѣ.
Давно не водить полныхъ грузовъ
онъ черезъ мелистый проходъ,
давно рулемъ тяжелый кузовъ
не направляетъ въ зелень водъ,
но, обшумѣвъ его въ просторѣ,
смолой и солью пропитавъ,
благоухающее море
не утеряло властныхъ правъ:

какъ палуба полы сіяють
въ его спокойномъ уголкѣ,
и люкъ прорѣзанъ въ потолокъ,
и мѣдно компасы пылають
въ отполированномъ станкѣ,
и обветшалыя гравюры,
затерты и туманно-буры,
о дняхъ Кагула и Чесмы
со стѣнъ такъ радостно расскажутъ
и флагъ андреевскій покажутъ
на мачтѣ надъ равниной тьмы.

А въ часъ полуденныхъ сіяній,
уйдя въ прохладный кабинетъ,
онъ пробѣгаетъ милый слѣдъ
увянувшихъ очарованій.
Дымить проворнѣй и сильнѣй
надъ плотной пальмовой шкатулкой
и пальцы радуется прогулкой
межъ раковинъ и янтарей.
И тайный ящикекъ со скрипомъ
пріоткрываетъ и потомъ
вздыхаетъ, наклонясь лицомъ,
надъ матовымъ дагерротипомъ.
Тамъ онъ и обезьянка-дочь,
и маленькая квартеронка,
и съ глазъ досадливая пленка
не хочетъ удалиться прочь.
Онъ мичманомъ въ Нью-Орлеанѣ
въ сигарной лавкѣ отыскалъ
глаза,—въ чуть золотомъ туманѣ
истаивающій опаль.
Потомъ балтійскіе вѣтра
Иверы душу прососали,
и бредила о знойной дали
она въ глухіе вечера,

и панихиды отзвучали.
И долгіе ушли года,
и внучка дочери на смѣну
взбиралась по его колѣну
и обрывалась иногда.

Теперь на башенномъ балконѣ,
играя мѣдною косою,
она глядитъ, какъ волнъ погони
на берегъ громоздятъ прибой.
Тяжелый томъ Дюмонъ-Дюрвйля
листами по вѣтру шуршитъ,
неинтересенъ и забыть,
и чаекъ розовыя крылья
для темныхъ глазъ ея—магнить.
И пахнетъ солью и полынью
порывный вѣтеръ, и она,
обвѣянная нѣжной синью,
въ закатъ безмолвно влюблена.

Но вотъ по гравію дороги
легко шуршитъ велосипедъ,
и ей кричитъ съ крылечка дѣдъ,
насмѣшливый, притворно-строгій:
— Слѣзай, мальчишка прикатиль.—
Но оторваться нѣту силъ
отъ отмелей въ кипящей пѣнѣ,
и обветшалыя ступени
дрожать подъ легкою ногой,
и голосъ мягко-горловой
уже порхаетъ на балконѣ:
— Привѣтствіе угрюмой Тонѣ.—
И руку давить ей слегка
сухая твердая рука.
И вѣетъ изумрудно-яркій

и потаенный омутъ глазъ
на губъ ея румянецъ жаркій,
и медлить вкрадчивый рассказъ:

— Какъ осенью гирлянды птицъ
летятъ къ волнующему югу,
такъ мысли призывали вьюгу
въ минуты сомкнутыхъ рѣсницъ.
Во дни акаціевыхъ весенъ
мечталъ я о безмолвьи сосенъ,
о золотѣ, что между скалъ
таитъ нахмуренный Уралъ,
о томъ, какъ на глухихъ озерахъ,
на душегубкѣ изъ коры
я буду плавать и костры
раскладывать въ лѣсныхъ просторахъ,
и ужъ давно тупой кинжалъ
подъ тюфякомъ моимъ лежалъ.
Но послѣ понялъ я: милѣе
могилами покрытый югъ,—
здѣсь пѣнье вѣчности сильнѣе,
здѣсь плодоноснѣй умный плугъ.
Въ полыни мягкіе курганы,
истомныхъ полдней очаги,
и въ небѣ алые круги,
и таетъ ароматъ медвяный.
И въ глинтъ одичалой спятъ
сарматы, скифы, гунны, венды,—
и неоглядныя легенды
неувядаемо томятъ.
Душа, впитавшая могилы
несчетныхъ предковъ,—влюблена
въ чужихъ могилъ привѣтъ унылый
и упивается до дна.
Родное все... Холмовъ уклоны,
совиные ночные стоны,

неугомонный трескъ цикадъ,
сіянье тихой Альсіоны
на семисвѣчникъ Плеядъ.
Развалинь изветшалыхъ кости,
свистящія рожденья лунъ,
когда при яростномъ нордъ-остѣ
дрожить размашистый ревунъ.
Вдали лиловые въ туманѣ
пустые берега Тамани,
князь-Игорь, Слова жуткій взмывъ
и жемчугъ траурный въ колчанѣ,
и въ вѣткахъ кличетъ вѣщій Дивъ...
— Чай поданъ,—дѣдовскій призывъ
прервалъ вдругъ летъ очарованій.
Смѣются. Сходятъ въ темнотѣ.
И тянется въ глухой мечтѣ
его рука къ плечамъ округлымъ:

— Не оступитесь...—

Въ тѣснотѣ
за столъ садятся. Ярко-смуглымъ
сіяя ликомъ, добрый дѣдъ
имъ лаконическій привѣтъ
бросаетъ.

Ваза до краевъ
полна рубиновымъ вареньемъ.
Горячій хлѣбъ. И съ упоеньемъ,
немедленно, не тратя словъ,
всѣ отдаются наслажденьямъ,
и ужинъ превращаютъ въ рай
три капли рома въ крѣпкій чай.
Стаканъ четвертый побѣждая,
морякъ неспѣшно говоритъ:
— Ну, юноша, что васъ манитъ?
Не декадентщина ль пустая?
Вотъ въ наше время...—И пошло

порхать спокойное крыло
по далямъ и воспоминаньямъ.
Дань отдана былымъ скитаньямъ,
природѣ, людямъ, думамъ, снамъ,
когда-то славнымъ именамъ,
предугаданьямъ и ошибкамъ,
предубѣжденьямъ и улыбкамъ
и вѣчно-гордымъ знаменамъ.

— Вы говорите мнѣ о вѣчномъ,
о томъ, что духъ вашъ — антикваръ,
но вѣрьте мнѣ, — вѣдь я ужъ старъ, —
въ неуловимо-быстротечномъ
остаться легкимъ и безпечнымъ
и сохранить хоть малый жаръ
восколько радостнѣй, чѣмъ смутно
блуждать по дальнимъ временамъ,
бросая душу безпріютно
по истощеннымъ бороздамъ...
Вы пишете стихи, я знаю.
Прочтите что-нибудь, взгляну.
Вы воспѣваете луну? —
— Бываетъ... Вотъ: припоминаю:

Ты къ мѣсяцу простеръ кольцо
и два блестящихъ луидора,
а у меня лишь боль позора
гримасой бороздить лицо.

Для всякой грязи я король,
для всякой красоты я вандалъ.
Потомку зачумленныхъ чандалъ
прирождена глухая боль.

Но все-таки бросаю смѣхъ
въ луну: пусть длятся содроганья;
тому, въ комъ пустота цыганья,
да будетъ милъ извѣчный грѣхъ...—

И Тоня съ темною улыбкой
внимаетъ рѣчи этой зыбкой:
предъ нею дѣдъ—она сама,
предъ ней томительная тьма,
предъ нею радостнымъ загаромъ
орозовѣлая душа,
предъ нею пепловымъ пожаромъ
душа другая хороша.
И Тоня взоръ свой тайно клонить,
въ его глазахъ отрадно тонетъ:
— Какія дива тамъ на днѣ,
въ ихъ изумрудной глубинѣ.—

Пора прощанья. Бѣлый пламень
съ велосипеда льется вдаль,
лаская на дорогѣ камень
и травы кутая въ вуаль.
Далекій лай. Пустое поле.
Подъемъ и скать. И бризь въ лицо.
И вокругъ неумолимой боли
неодолимое кольцо.
Въ резиновомъ шуршаньи бѣга
такъ убаюкана тоска,
и блѣдноголубая Вега
недосягаемо близка.
Замедленъ ходъ на поворотѣ.
И остановка. И—въ траву.
И внемлетъ рокоту въ болотѣ,
и долго смотреть въ синеву.
Тамъ звѣзды теплыя неожиданно
срываются и внизъ летятъ,

и вѣтъ Бѣлый Шарфъ туманно
у пояса сапфирныхъ латъ.
И странно—въ іонійскомъ хорѣ,
гдѣ звѣздные плывутъ огни,
увидѣтъ рыцаря въ уборѣ
отполированной брони.
Подъ геральдической пластиной
выси простертаго герба
полянъ сухая надъ равниной
такъ чародѣйственно-груба.
И заговора смутный шопотъ
плыветъ въ ночную глубину,
и легкой пляски легкій топотъ
прорѣзываетъ тишину.
И въ хороводѣ бѣлыхъ тѣней
сіяетъ мѣдная коса,—
и, одинокихъ наслажденій
ища, смежаетъ онъ глаза.

Потомъ взбирается устало
на влажный свой велосипедъ
и тихо ѣдетъ. И разсвѣтъ
надъ моремъ выплываетъ ало.
Въ хрустальномъ пеплѣ городокъ
еще недвижимъ. Вотъ замокъ
у двери щелкаетъ, и сонно
онъ входитъ въ комнату свою.
Изъ умывальника струю
въ лицо пускаетъ. Благовонно
кропятъ ладонь его духи.
За столъ садится. Листъ бумаги.
И мѣрно, тонкіе какъ шпаги,
вычерчиваются стихи.

Конецъ первой главы.

Георгій Шенгели.

НЕИЗДАННЫЕ СТИХИ:

I.

Г. П. Данилевскому.

Я жертву приносилъ обильную Пріяпу
И жаждалъ новыя во храмъ его снести,
Но богъ велѣлъ меня немедля къ Эскулапу
Вулкановой супругѣ отвести.
Въ изгнаніи моемъ я долго тосковалъ,
Кляня всѣхъ нимфъ, какъ самыхъ злобныхъ фурій.
Суровый богъ мнѣ ноги заковалъ,
А расковалъ услужливый Меркурій.
Теперь намѣренъ я, чтобъ больше не страдать,
То всякой разъ, какъ я пойду къ Пріяпу,
Чтобъ грозный богъ не могъ меня узнать,
На плѣшь надвигивать спасительную шляпу.

А. Фетъ.

II.

АТТИЧЕСКАЯ НОЧЬ.

Струями звонкими по рощѣ разливаясь,
Мой слухъ лелѣяли напѣвы соловья...
Проснулась лебедей прибрежная семья:
Она внимала имъ, задумчиво плескаясь
Въ нѣмыхъ волнахъ уснувшего ручья...
Одежды разметавъ, Хіотка молодая*)
Неслась ко мнѣ воздушною тропой.)

Вздымалась грудь ея нагая,
И кудри сыпались каштановой волной.

На гибкій станъ прозрачные покровы

Накинула красавица слегка...

Моей руки коснулась сурово

Ея лилейная, горячая рука...

Зачѣмъ слѣдишь меня, Хіотка молодая?

Несносенъ мнѣ ревнивый твой укоръ.

Я здѣсь веду спокойный разговоръ

Съ природой мирною, пѣвцу весны внимая,

И жаждетъ звуками и вѣтеркомъдохнуть

Моя усталая, взволнованная грудь...

Н. Ф. Щербина.

Примѣчаніе. Всѣ вышеприведенныя стихотворенія извлечены изъ сборника автографовъ, принадлежаваго извѣстному писателю Г. П. Данилевскому и послѣ его смерти переданнаго въ бібліотеку Харьковскаго Университета.

*) Черновой вариантъ послѣднихъ двухъ строкъ:

Неслась ко мнѣ Хіотка молодая,
Какъ звѣздочка воздушною тропой.

І. Айзенштокъ.

ИСКУССТВО И РИТМЪ.

Проф. Я. А. Денисовъ.

Если мы станемъ разсматривать произведенія искусства съ точки зрѣнія того, какъ они дѣйствуютъ на наши чувства, то прежде всего замѣтимъ, что одни изъ нихъ не только должны быть созданы художникомъ, но кромѣ того должны быть еще переданы особеннымъ исполнителемъ, который является, такъ сказать, посредникомъ между нами и творческимъ замысломъ поэта; другія произведенія искусства, напротивъ того, не нуждаются ни въ какомъ посредникѣ и оказываютъ воздѣйствіе на наши чувства непосредственно. Въ самомъ дѣлѣ, намъ достаточно взглянуть на любую статую или картину для того, чтобы она произвела на насъ художественное впечатлѣніе въ томъ случаѣ, если отвѣчаетъ законамъ прекраснаго, тогда какъ соната Бетховена сама по себѣ, не будучи исполнена другимъ художникомъ, музыкантомъ-виртуозомъ, остается мертвой для насъ.

Сообразно съ этимъ, всѣ искусства могутъ быть раздѣлены на двѣ категоріи: на искусства, произведенія которыхъ дѣйствуютъ на насъ непосредственно, и на искусства, которыя возбуждаютъ въ насъ художественное впечатлѣніе только при посредствѣ особаго исполнителя. Первыя называются апотелестическими искусствами или образовательными, вторыя извѣстны подъ именемъ практическихъ или также музическихъ. Къ числу первыхъ принадлежитъ ваяніе, зодчество и живопись, къ числу вторыхъ—орхестика, музыка и поэзія.

Разсматривая съ отвлеченной точки зрѣнія форму, въ которой является матерія въ тѣхъ и другихъ искусствахъ, мы найдемъ, что произведенія образовательныхъ искусствъ воспринимаются нами только въ пространствѣ, произведенія музическихъ искусствъ только во времени. И дѣйствительно, мы не можемъ даже вообразить себѣ того, чтобы какая-нибудь статуя изображала нѣсколько моментовъ; съ другой стороны, невозможна музыкальная піеса, застывшая на одной точкѣ.

Въ зависимости отъ того, что произведенія образовательныхъ искусствъ являются только въ пространствѣ, находится то обстоятельство, что они могутъ изображать только одинъ какой-нибудь моментъ, моментъ покоя, хотя въ самомъ покоѣ пространственнаго образа, художникъ можетъ намѣтить слѣды предшествующаго движенія изображаемаго предмета. Поэтому эти послѣднія искусства могутъ быть названы искусствами покоя въ противопо-

ложность со вторыми, которыя мы можемъ назвать искусствами движенія, потому что ихъ произведенія могутъ обнимать только цѣлый рядъ моментовъ времени.

Но почему же какъ искусства покоя, такъ и искусства движенія составляютъ двѣ тріады или тройцы? Отвѣтъ на этотъ вопросъ заключается въ степени свободы художественнаго творчества, которая допускается матеріею. Дѣло въ томъ, что художникъ создаетъ свое твореніе или 1) совершенно объективнымъ образомъ, примѣняясь въ выраженіи своей художественной идеи къ даннымъ во внѣшней дѣйствительности ея воплощеніямъ, или 2) совершенно субъективнымъ образомъ, руководясь исключительно присущей ему идеей красоты, или 3), наконецъ, онъ соединяетъ въ своемъ произведеніи объективность и субъективность. Такимъ образомъ, произведенія искусствъ бываютъ или объективными, каковы ваяніе и орхестика или искусство танцевъ, хореографическое искусство, или субъективными, каковы архитектура и музыка, или же, наконецъ, субъективно-объективными, каковы живопись и поэзія.

Въ самомъ дѣлѣ, ваяніе и орхестика только представляютъ идеализацію того, что художникъ находитъ внѣ себя. Онъ изъ данныхъ въ дѣйствительности чертъ изображаемаго предмета только выбираетъ наиболѣе типичныя, придавая имъ группировку, выясняющую, по выраженію Тэна, логику изображаемаго предмета. Предметомъ того и другого искусства служить человѣческое тѣло, какъ самое прекрасное изъ всего существующаго въ мірѣ. Ваяніе изображаетъ идеальную красоту тѣла въ его спокойномъ состояніи, орхестика возводитъ въ созданіе искусства красоту движенія того же человѣческаго тѣла.

Если мы обратимся къ архитектурѣ и музыкѣ, то найдемъ здѣсь нѣчто совершенно иное. Въ этихъ искусствахъ художникъ уже не идеализируетъ предметовъ, находящихся внѣ его; художественное произведеніе служитъ продуктомъ единственно только ему присущей и свободно осуществляемой идеи прекраснаго. Матеріаль, правда, дается ему во внѣшнемъ мірѣ: въ архитектурѣ дерево, камень и металлъ, въ музыкѣ звукъ, но результатъ творчества не составляетъ подражанія тому или другому произведенію природы. Вѣдь, никто же не скажетъ, что какое нибудь даже самое простое музыкальное сочиненіе представляетъ подражаніе пѣнію какой-нибудь птицы, кромѣ развѣ автора „Эстетическихъ отношеній искусства къ дѣйствительности“ и его послѣдователей; но съ ними серьезно спорить въ этомъ во-

просѣ невозможно. Въ томъ и другомъ искусствѣ человѣческой геній придаетъ вещественной массѣ и тонамъ свободную, исключительно отъ его субъективности зависящую форму для того, чтобы выразить внутреннюю идею предмета, выдѣляя существенное, характерное, и отвлекая несущественное, и эта именно форма и составляетъ суть искусства.

Другъ къ другу архитектура и музыка относятся такъ-же, какъ ваяніе и орхестика: архитектура выражаетъ идею прекраснаго въ покоѣ и потому нуждается въ твердомъ вещественномъ матеріалѣ, музыка, напротивъ того, будучи искусствомъ движенія, имѣетъ своимъ матеріаломъ звукъ, будетъ ли онъ произведенъ человѣческимъ голосомъ или какимъ нибудь искусственнымъ инструментомъ. Такимъ образомъ, субъективная идея гармоніи и порядка въ архитектурѣ представляется намъ закрѣпленной навсегда, тогда какъ въ музыкѣ она развивается въ постоянномъ движеніи; поэтому правъ былъ Гегель, назвавши архитектуру застывшей музыкой.

Наконецъ, живопись и поэзія занимаютъ средину между объективными и субъективными искусствами. Живопись, безъ сомнѣнія, болѣе, чѣмъ ваяніе, даетъ художнику простора для выраженія своей индивидуальности; но она, конечно, болѣе связываетъ его предметами внѣшняго міра, чѣмъ архитектура. То же самое можно сказать и про поэзію по сравненію съ орхестикой и музыкой: поэзія даетъ больше свободы, нежели орхестика, но за то она гораздо объективнѣе музыки. Такимъ образомъ, въ живописи и поэзии, говоря вообще, мы находимъ сочетаніе двухъ факторовъ: какъ явленія внѣшняго міра, такъ и свободное творчество субъективности.

Такая организація искусствъ по степени проявленія въ нихъ свободы субъективнаго творчества оправдывается самой исторіей искусства. Въ самомъ дѣлѣ, духъ древней Греціи сравнительно съ духомъ новаго, христіанскаго, міра представляется гораздо болѣе объективнымъ. Сообразно съ этимъ мы въ правѣ ожидать наиболѣе полного и совершеннаго развитія объективныхъ искусствъ въ древней Греціи и субъективныхъ въ новомъ мірѣ. И дѣйствительно, орхестика въ новое время, какимъ бы эфемернымъ успѣхомъ ни пользовались разныя наши босоножки, какъ искусство въ сущности влачитъ довольно бѣдное существованіе, въ теоріи ей отводится едва замѣтное мѣсто, тогда какъ въ древней Греціи она занимала очень почетное положеніе на ряду съ другими искусствами. Пластика, правда, не пала такъ низко, какъ орхестика, но и ея роль низошла почти до воспроизведенія древнихъ образцовъ этой отрасли искусства, и потому ее ни-

какъ нельзя назвать непосредственнымъ и самостоятельнымъ созданиємъ духа новаго времени. Поэтому, всякій дѣйствительно тонкій цѣнитель пластики съ большей радостію встрѣтитъ вѣсть о томъ, что гдѣ нибудь на почвѣ Эллады вырыта античная статуя, чѣмъ о томъ, что любой изъ современныхъ художниковъ выставилъ свое самое совершенное твореніе.

Совѣмъ иное представляютъ архитектура и музыка. Правда, въ современной архитектурѣ законы, выведенные на основаніи античныхъ произведеній, играютъ огромную роль, однако едва ли кто-нибудь будетъ отрицать, что лучшіе образцы архитектуры христіанскаго міра стоятъ далеко выше произведеній древней Эллады. Еще болѣе справедливо это по отношенію къ христіанской музыкѣ, которая, правда, исторически примыкаетъ къ древней, но уже болѣе тысячелѣтія отрѣшилась отъ нормъ этой послѣдней и достигла въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ такихъ огромныхъ успѣховъ, о какихъ не мечтали древніе композиторы.

Искусства, въ которыхъ объективность и субъективность уравновѣшены, а именно поэзія и живопись, какъ въ новое, такъ и въ древнее время находятся приблизительно на одинаковой ступени совершенства. Въ самомъ дѣлѣ, если Греческая литература можетъ выдвинуть такія произведенія, какъ Иліада и Одиссея, Агамемнонь Эсхила, Царь-Эдипъ Софокла и другія не менѣе великія творенія, то новая литература можетъ гордиться піесами Шекспира, произведеніями Гете, Пушкина и другихъ. О древней живописи мы можемъ судить только по тѣмъ остаткамъ, которые встрѣчаются въ качествѣ украшеній на вазахъ и на стѣнахъ, но и они даютъ намъ такое высокое понятіе о состояніи этого искусства въ древности, что работы древнихъ мастеровъ могутъ претендовать на равное мѣсто съ картинами современныхъ намъ художниковъ.

Теперь, указавши на внутреннюю связь между отдѣльными искусствами покоя и движенія, попробуемъ установить отношеніе между художественной идеей и матеріей, которая ее воплощаетъ. Для этого мы должны прежде всего опредѣлить, что такое художественная идея.

Аристотель въ своей „Теоріи поэзіи“ сущность искусства видитъ въ подражаніи, однако это несовсѣмъ справедливо. Какой, напримѣръ, портретъ можетъ такъ точно передать всѣ мельчайшія черты лица, какъ фотографія, однако едва ли найдется столь наивный цѣнитель искусства, который согласится портретъ даже зауряднаго мастера промѣнять на самую лучшую фотографію. Записывайте стенографически разговоры лю-

бого лица и малѣйшія его дѣйствія и все таки это не дастъ вамъ хорошаго романа.

Великій мыслитель древности, повидимому, и самъ понималъ, что вы сказанное имъ опредѣленіе неточно, и потому въ дальнѣйшемъ изложеніи внесъ такого рода поправку: „Дѣло поэта передавать не то, что случилось, а то, что могло бы случиться, т. е. возможное по вѣроятности и необходимости. Поэтъ отличается отъ историка не тѣмъ, что первый выражается мѣрной рѣчью, а второй рѣчью чуждой мѣры. И сочиненія Геродота можно было бы переложить въ стихи, но и въ стихахъ, какъ и безъ стиховъ, они останутся исторіею. Историкъ отличается отъ поэта тѣмъ, что первый выражаетъ то, что случилось, а второй то, что могло бы случиться“.

Изъ приведеннаго отрывка мы видимъ, что Аристотель не ставитъ задачей искусства простое копированіе природы; напротивъ того, онъ требуетъ, чтобы поэтъ изображалъ вымышленныя событія съ тѣмъ только, чтобы они вытекали съ необходимостью изъ самого существа изображаемыхъ лицъ и положеній. Такое изображеніе предмета даетъ намъ его правду внутреннюю, тогда какъ историческое изображеніе даетъ намъ правду внѣшнюю, условную, и потому измѣнчивую.

Такимъ образомъ, художникъ, воспроизводя тотъ или другой предметъ, долженъ намъ дать не простую копію его, но въ нѣкоторомъ преобразованіи. Въ чемъ же должно состоять это преобразование? Дѣло художника передать какъ можно ярче, какъ можно нагляднѣе существенный характеръ или по крайней мѣрѣ преобладающія черты этого характера въ предметѣ, т. е. сдѣлать для насъ какъ можно осязательнѣе „то качество, изъ котораго путемъ неизмѣнной зависимости проистекаютъ всѣ или по крайней мѣрѣ многія качества“ (Тэнъ). Этотъ существенный характеръ иногда называется художественной идеей, иногда художественной правдой, идеализаціей.

Стремясь осуществить художественную идею, творецъ долженъ отличить черты существенныя отъ несущественныхъ, устранить тѣ черты, которыя затемняютъ характеръ предмета, избрать между остальными такія, которыя лучше всего обнаруживаютъ его, исправить тѣ, въ которыхъ онъ извращенъ, и возстановить тѣ, въ которыхъ онъ уничтоженъ. И такъ природа и искусство не одно и то же, это двѣ разныя вещи: иначе одна изъ нихъ не существовала бы. Такъ, напримѣръ, если мы вздумаемъ, какъ это часто дѣлаютъ, сравнить драму съ зеркаломъ, въ которомъ отражается жизнь, то она будетъ не простое отражающее и усиливающее зеркало, а

зеркало оптическое, собирающее и усиливающее лучи, дѣлающее изъ свѣченія свѣтъ, изъ свѣта пламень. „Цѣль искусства почти божественная: оно воскрешаетъ, когда занимается исторіей, оно создаетъ, когда занимается поэзіей“ (В. Гюго).

Какъ же долженъ поступать художникъ съ матеріей для того, чтобы она подъ руками его могла принять такую форму, которая позволяла бы идеѣ, заключенной въ матеріи, наиболѣе полно дѣйствовать на наши чувства? Для того, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, мы должны принять въ соображеніе тѣ психологическіе процессы, при помощи которыхъ мы воспринимаемъ художественныя впечатлѣнія.

Извѣстно, что всѣ переживаемыя нашей душой состоянія дѣлаются достояніемъ нашего сознанія при помощи процесса, состоящаго изъ двухъ актовъ: 1) различенія одного изъ переживаемыхъ состояній отъ другого, предшествующаго ему, и 2) синтеза, группировки признаковъ различія въ болѣе или менѣе сложныя группы. Такимъ образомъ, чѣмъ разнообразнѣе бываютъ наши впечатлѣнія и чѣмъ быстрѣе они чередуются между собою, тѣмъ они ярче и точнѣе различаются другъ отъ друга, но съ другой стороны тѣмъ труднѣе поддаются опредѣленной группировкѣ.

Итакъ, чѣмъ разнообразнѣе, чѣмъ сложнѣе будетъ форма художественнаго произведенія, тѣмъ болѣе будетъ она удовлетворять различающей дѣятельности сознанія, но вмѣстѣ съ тѣмъ это разнообразіе должно быть подчинено единству, чтобы мы не могли потеряться въ немъ, чтобы работа синтетической дѣятельности нашего сознанія не была чрезмѣрной: иначе наши впечатлѣнія будутъ сливаться.

Такимъ образомъ, въ основѣ всѣхъ требованій отъ художественной формы вообще лежитъ законъ: единство въ разнообразіи. Тамъ, гдѣ этотъ законъ осуществленъ, для душевной дѣятельности открывается возможность съ меньшей затратой энергіи перерабатывать гораздо большую массу впечатлѣній, чѣмъ безъ него. Справедливость этого положенія легко проверить на слѣдующемъ весьма простомъ примѣрѣ. Представимъ себѣ двѣ стѣны: одну совершенно гладкую, покрытую какой-нибудь однообразной краской, другую, напротивъ того, украшенную богатыми арабесками. Ясно, что первая займетъ дѣятельность нашего сознанія только на одинъ моментъ, впечатлѣніе, полученное нами отъ нея будетъ слишкомъ просто, чтобы возбудить въ насъ чувство удовольствія; созерцаніе другой стѣны, наоборотъ, вызоветъ сложный психическій актъ: мы должны будемъ раз-

смотрѣть каждое украшеніе въ отдѣльности и затѣмъ представить ихъ себѣ, какъ части цѣлаго. Въ силу этого вторая стѣна покажется намъ прекрасною, тогда какъ первая не возбудитъ въ насъ никакого эстетическаго впечатлѣнія. На томъ же основаніи пріятнѣе видѣть голову въ профиль, чѣмъ en face, и въ три четверти,—чѣмъ въ профиль. Дѣло въ томъ, что когда мы смотримъ на кого-нибудь en face, то расположеніе чертъ лица представляется намъ слишкомъ симметричнымъ, слишкомъ однообразнымъ, чтобы удовлетворить различающую дѣятельность сознанія, тогда какъ положеніе въ профиль и еще болѣе въ *trois quarts* придаетъ фигурѣ достаточное количество чертъ разнообразія. Такимъ же образомъ, если мы заставимъ художника нарисовать намъ какое-нибудь зданіе, то онъ скорѣе всего станетъ рисовать его намъ не прямо съ фасада, а какъ-нибудь наискось.

Но заботясь о разнообразіи, мы должны наблюдать за тѣмъ, чтобы различающая дѣятельность нашего сознанія не была чрезмѣрной. На этомъ между прочимъ было основано любимое правило знаменитаго итальянскаго живописца Аннибала Каррачи, чтобы въ картинѣ не было болѣе двѣнадцати фигуръ, развѣ только когда характеръ самого сюжета заставлялъ его отступать отъ этого правила. И дѣйствительно, если въ картинѣ будетъ слишкомъ много фигуръ, то мы, пожалуй, не будемъ въ состояніи справиться съ богатствомъ полученныхъ впечатлѣній. Поэтому-то художники, чтобы облегчить работу различающей дѣятельности нашего сознанія при большомъ количествѣ фигуръ на картинѣ разбиваютъ ихъ на отдѣльныя группы, которыя располагаютъ такимъ образомъ, что мы легко можемъ отличить главныя группы отъ второстепенныхъ. Такъ Рафаэль въ своихъ большихъ картинахъ, каковы Аѳинская школа, Геліодоръ и многія другія вводитъ соотвѣтствіе группъ и линій, которое облегчаетъ воображенію найти сразу единство въ этомъ множествѣ. Итакъ художественная форма въ искусствѣ должна быть подчинена закону единства въ разнообразіи. Въ искусствахъ пространства этотъ законъ проявляется въ видѣ симметріи, въ искусствахъ времени—въ видѣ ритма.

Симметрія образуется расположеніемъ частей въ правильномъ соотношеніи между второстепенными, побочными частями и главной съ тою цѣлью, чтобы все цѣлое было легче обозрѣваемо сразу.

Ритмъ можетъ быть двухъ родовъ: простой и сложный. Простой ритмъ образуется правильнымъ чередованіемъ сильныхъ и слабыхъ моментовъ времени, легко доступнымъ для воспріятія. Сложный ритмъ образуется со-

четаніемъ такихъ ритмическихъ группъ, которыя періодически возвращаются подъ одинаковыми или сходными формами, составляя законченное цѣлое. Такъ какъ ритмъ значительно облегчаетъ намъ умственный трудъ, то мы, слыша рядъ послѣдовательныхъ звуковъ или видя рядъ послѣдовательныхъ движеній, непремѣнно отыскиваемъ въ нихъ ритмъ и не получаемъ удовольствія, если не находимъ его.

Но помимо того, что ритмъ облегчаетъ намъ умственную работу, онъ въ то же самое время, находясь въ соотвѣтствіи съ содержаніемъ, содѣйствуетъ полнотѣ впечатлѣнія, производимаго на насъ художественнымъ созданіемъ. Въ поэзіи все огромное значеніе ритма обнаруживается въ тѣхъ языкахъ, въ которыхъ слоги различаются по ихъ количеству, какъ, напримѣръ, въ языкѣ древне-греческомъ. Здѣсь возвращеніе въ извѣстномъ порядкѣ долгихъ и короткихъ звуковъ невольно заставляетъ нашу психику настроиться извѣстнымъ образомъ, сообщая намъ характеръ своего движенія.

Вникая во внѣшнюю форму произведеній греческой поэзіи, мы найдемъ, что въ ней для выраженія однихъ ощущеній по преимуществу употребляются одни размѣры, для выраженія другихъ—другіе. Понятно, что впечатлѣніе, производимое ритмическимъ движеніемъ съ тѣмъ или другимъ характеромъ, увеличивалось втрое, когда ритмъ словъ во всей своей строгости проявлялся въ музыкѣ, сопровождаемой соотвѣтствующими оркестрическими движеніями, какъ это мы находимъ въ тѣхъ литературныхъ родахъ, коихъ исполненіе было связано съ музыкой и танцемъ.

Если мы обратимся къ древнимъ толкователямъ и схолиастамъ, которые были непосредственными слушателями и одновременно зрителями такого рода литературныхъ произведеній, то изъ той важности, которую они придаютъ ритму, мы должны заключить, что онъ значилъ почти столько же, сколько и поэтической текстъ.

Ритмъ у древняго поэта служилъ внѣшнимъ выразителемъ внутренняго содержанія и для того, чтобы выбрать надлежащій ритмъ, надобно было быть въ такой же мѣрѣ художникомъ, въ какой нужно имъ быть для того, чтобы сумѣть правильно распредѣлить свой матеріалъ. Нашъ русскій языкъ точно такъ же, какъ большая часть всѣхъ новыхъ языковъ, не можетъ дать даже приблизительнаго понятія о томъ безконечномъ разнообразіи различныхъ ритмическихъ построеній, которыя допускаетъ языкъ греческій. Знаменитый французскій эстетикъ Тэнъ такъ говоритъ о силѣ и глубинѣ впечатлѣнія, которое можетъ производить на

насъ ритмъ: „Надо слышать какой-нибудь истинно музыкальный языкъ, непрерывную мелопею какого-нибудь прекраснаго итальянскаго голоса, читающаго стансы Тасса, чтобы понять, какую силу слуховое ощущеніе можетъ придать внутреннему чувству души, какимъ образомъ звукъ и ритмъ распространяють свое вліяніе на весь нашъ механизмъ, заражаютъ собою сплошь наши нервы. Таковъ былъ и этотъ греческій языкъ, отъ котораго намъ уцѣлѣлъ одинъ только остовъ“.

Несмотря на бѣдность средствъ, находящихся въ распоряженіи поэтовъ новыхъ Европейскихъ народовъ, тѣмъ не менѣе и изъ нихъ истинные художники слова отлично понимаютъ роль ритма и умѣютъ достигать весьма тонкихъ эффектовъ искуснымъ примѣненіемъ его. Возьмемъ, на примѣръ, Пушкина. Онъ не былъ теоретикомъ по части ритмики, однако случайные намеки, кое-гдѣ проскальзывающіе въ его произведеніяхъ, ставятъ внѣ всякаго сомнѣнія, что онъ въ совершенствѣ зналъ ея законы и строилъ свои произведенія согласно имъ.

Для того, чтобы значеніе ритма выявилось для насъ съ полной убѣдительною, важно было бы имѣть передъ глазами одно и то же литературное произведеніе въ двухъ формахъ: и въ прозаической, и въ стихотворной. Къ счастью такого рода примѣръ существуетъ. Это—„Ифигенія“ Гете, которая обработана авторомъ въ двухъ видахъ. Сначала въ прозѣ, а потомъ въ стихахъ. И вотъ знаменитый французскій эстетикъ Тэнъ, сравнивая обѣ эти обработки, замѣчаетъ слѣдующее. Эта трагедія „прекрасна въ прозѣ, но какая разница въ стихахъ. Здѣсь, видимо, это измѣненіе обыкновеннаго языка, это введеніе ритма и метра придаютъ пьесѣ какой-то необыкновенный отпечатокъ, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пѣніе, при звукахъ котораго духъ поднимается надъ пошлостями обыденной жизни и видитъ передъ своими глазами героевъ древнихъ дней, забытое племя первобытныхъ атлетовъ и между ними царственную дѣву, истолковательницу законовъ, благодѣтельницу человѣчества, въ которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человѣческой натуры, чтобы прославить и возвысить наше сердце“.

Но послушаемъ, что говоритъ о значеніи ритма самъ поэтъ и притомъ одинъ изъ величайшихъ міровыхъ поэтовъ. Викторъ Гюго въ своемъ стихотвореніи „Джины“ показываетъ, какихъ чисто сказочныхъ эффектовъ можно достигать умѣлымъ выборомъ стихотворной формы. Въ своемъ предисловіи къ „Кромвелю“ онъ такъ говоритъ о примѣненіи стиха къ драмѣ: „Стихъ

всего болѣе соотвѣтствуетъ сценической перспективѣ. Онъ придаетъ выпуклость предметамъ, которые безъ него показались бы незначительными и вульгарными. Онъ дѣлаетъ ткань стиля болѣе тонкою и болѣе прочною. Онъ есть поясъ, поддерживающій одежду и придающій ей ея складки. Мысль, облеченная въ стихъ, внезапно принимаетъ большую яркость, сильнѣе дѣйствуетъ и сильнѣе врѣзывается. Это какъ бы желѣзо, ставшее сталью“.

МОРФОЛОГІЯ РУССКАГО ШЕСТИСТОПНАГО ЯМБА.

(§§ изъ Трактата о стихѣ).

Георгій Шенгели.

Двѣнадцатисложный стихъ, коего нормальныя ударенія приходятся на четныя мѣста, долженъ быть раздѣленъ на двѣ рѣзко различествующія группы модуляцій своихъ: съ цезурой послѣ шестого слога и безъ этой цезуры. Модуляціи первой группы чрезвычайно употребительны. Модуляціи же группы второй только изрѣдка „западаютъ“ въ обычный стихъ, какъ напр., у Сологуба:

Намъ пьяная печаль откроетъ шумный балъ,
Послѣднія срывая дерзко съ тѣла ризы.

(Восхожденія. Стр. 193). Въ чистомъ же видѣ встрѣчается только въ переводахъ древнихъ классиковъ, или въ подражаніяхъ имъ, напр., Брюсовскій Протесилай Умершій написанъ этимъ стихомъ. Слѣдуя установившейся терминологіи, будемъ называть стихъ первой группы шестистопнымъ ямбомъ, группы второй—ямбическимъ триметромъ, суживая дѣйствительный объемъ этихъ понятій.

Предметомъ настоящей статьи является именно шестистопный ямбъ. Анализу же триметра, этого интереснѣйшаго метра, будетъ посвящена особая глава.

Модуляціи шестистопнаго ямба въ свою очередь дѣлятся на двѣ группы: съ обязательнымъ ямбомъ на третьей стопѣ,—александрійскій стихъ,—и безъ онаго. Можно было бы разсматривать александрійскій стихъ, какъ частный случай общаго строя, но, ввиду примѣненія иными стихотворцами только александрійскаго стиха, мы подверглись бы опасности перегрузить его модуляціями общую статистику. Поэтому, разсмотрѣніе александрійскаго стиха, какъ таковаго, лежитъ за предѣлами этой статьи. Вкрапленіе же александрійскихъ строкъ въ строки неалександрійскія не помѣшаетъ намъ разсматривать ихъ въ общемъ строѣ.

Всего въ шестистопномъ ямбѣ насчитывается 28 основныхъ тоническихъ модуляцій, образуемыхъ возможными сочетаніями ямбовъ и пиррихievъ въ обоихъ полустишіяхъ. Эпитритныя и хоріямбическія формы во вниманіе не приняты, частью въ цѣляхъ упрощенія, частью ввиду того, что онѣ, являясь какъ бы динамическими сгустками въ стихѣ, не вліяютъ на общее теченіе ритма (см. нашу статью О трехъ формахъ хоріямба. Плеяды. № 1). Эти основныя модуляціи таковы:

I. ○ — ○ — ○ — ○ — ○ — ○ —	XV. ○ — ○ — ○ ○ ○ — ○ ○ ○ —
II. ○ — ○ — ○ — ○ ○ ○ — ○ —	XVI. ○ — ○ — ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ —
III. ○ — ○ — ○ — ○ — ○ ○ ○ —	XVII. ○ ○ ○ ○ ○ — ○ — ○ — ○ —
IV. ○ — ○ — ○ — ○ ○ ○ ○ ○ —	XVIII. ○ ○ ○ ○ ○ — ○ ○ ○ — ○ —
V. ○ ○ ○ — ○ — ○ — ○ — ○ —	XIX. ○ ○ ○ ○ ○ — ○ — ○ ○ ○ —
VI. ○ ○ ○ — ○ — ○ ○ ○ — ○ —	XX. ○ ○ ○ ○ ○ — ○ ○ ○ ○ ○ —
VII. ○ ○ ○ — ○ — ○ — ○ ○ ○ —	XXI. ○ ○ ○ — ○ ○ ○ — ○ — ○ —
VIII. ○ ○ ○ — ○ — ○ ○ ○ ○ ○ —	XXII. ○ ○ ○ — ○ ○ ○ ○ ○ — ○ —
IX. ○ — ○ ○ ○ — ○ — ○ — ○ —	XXIII. ○ ○ ○ — ○ ○ ○ — ○ ○ ○ —
X. ○ — ○ ○ ○ — ○ ○ ○ — ○ —	XXIV. ○ ○ ○ — ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ —
XI. ○ — ○ ○ ○ — ○ — ○ ○ ○ —	XXV. ○ — ○ ○ ○ ○ ○ — ○ — ○ —
XII. ○ — ○ ○ ○ — ○ ○ ○ ○ ○ —	XXVI. ○ — ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ — ○ —
XIII. ○ — ○ — ○ ○ ○ — ○ — ○ —	XXVII. ○ — ○ ○ ○ ○ ○ — ○ ○ ○ —
XIV. ○ — ○ — ○ ○ ○ ○ ○ — ○ —	XXVIII. ○ — ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ —

Вотъ примѣры для каждой изъ модуляцій:

- I. Предать инымъ рукамъ верховной власти бремя (Пушк.).
- II. И вѣсть къ тебѣ придетъ; но не завидуй намъ (Борат.).
- III. Нерѣдко добрый Дукъ, раскаяньемъ смущенный (Пушк.).
- IV. Дороги крутъ уклонъ, и велосипедистъ (Измышл. прим.).
- V. Не замѣняютъ мнѣ людей, для сердца милыхъ (Борат.).
- VI. Я побѣдилъ ее, и не убить неволей (Борат.).
- VII. Благодарилъ его, красавица моя (Пушк.).
- VIII. Невдалекѣ гора, и велосипедистъ (И. п.).
- IX. На коемъ, наконецъ, уже садятся птицы (Пушк.).
- X. Не Вакховыхъ пировъ, не лобызаній Фрины (Борат.).
- XI. Блѣднѣющій въ трудахъ, ученѣ и постѣ (Пушк.).
- XII. Вздывается гора, и велосипедистъ (И. п.).
- XIII. Но власть верховная не терпитъ слабыхъ рукъ (Пушк.).
- XIV. Искусства пылкія и благодарный трудъ (Борат.).
- XV. Въ искусствѣ властвовать, обычаемъ суровый (Пушк.).
- XVI. Дорога трудная, и велосипедистъ (И. п.).
- XVII. И велосипедистъ беретъ крутой уклонъ (И. п.).
- XVIII. И велосипедистъ невѣроятно скоръ (И. п.).
- XIX. И велосипедистъ летитъ, какъ ураганъ (И. п.).
- XX. Не впечатлѣны. И велосипедистъ (И. п.).

- XXI. Что правосудіе сидѣло, слѣжа руки (Пушк.).
 XXII. Неувядаемый; амфитеатръ дворцовъ (Борат.).
 XXIII. Употребленія не вѣдая души (Борат.).
 XXIV. И отраженія не запечатлѣны (И. п.).
 XXV. И выточенная готова шпаги сталь (И. п.).
 XXVI. И выточенная неумолима сталь (И. п.).
 XXVII. Невыгруженные тяжелыя суда (И. п.).
 XXVIII. Невымѣренныя—не отпечатлѣны (И. п.).

Изъ этихъ схемъ явствуетъ, что основныя модуляціи могутъ быть сведены въ семь четырехчленныхъ группъ по строенію перваго полустіишія или въ четыре семичленныхъ по строенію втораго. Обиліе же измышленныхъ примѣровъ заранѣе говоритъ о неупотребительности многихъ формъ.

Весьма большое вліяніе на ритмъ оказываютъ междусловесныя перерывы,—объ этомъ говорилось многократно. Расположивъ въ рамкахъ основныхъ схемъ всѣ возможные междусловесныя перерывы, мы получаемъ уже 165 модуляцій, въ отношеніи которыхъ и послѣдуютъ дальнѣйшіе статистика и анализъ. Нечего и говорить, что типографское воспроизведеніе новыхъ схемъ крайне затруднительно, и съ немалымъ ущербомъ для ясности, мы должны просить внимательнаго читателя составить ихъ самостоятельно. Наши двадцать восемь основныхъ формъ даютъ послѣдовательно 16, 8, 16, 4, 8, 4, 8, 2, 16, 8, 16, 4, 8, 4, 8, 2, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 1 модуляцій по междусловеснымъ перерывамъ.

Составлялись онѣ такъ: при простѣйшемъ строеніи втораго полустіишія выполнялись возможныя комбинаціи перерывовъ въ первомъ, потомъ производилось одно измѣненіе во второмъ и снова всѣ въ первомъ, потомъ другое измѣненіе во второмъ и всѣ въ первомъ и т. д. Вотъ для примѣра схемы второй формы:

a	о — о — о — о о о — о —	e	о — о — о — о о о — о —
b	о — о — о — о о о — о —	f	о — о — о — о о о — о —
c	о — о — о — о о о — о —	g	о — о — о — о о о — о —
d	о — о — о — о о о — о —	h	о — о — о — о о о — о —

Въ дальнѣйшемъ всѣ модуляціи номенклатируются подобно: XV b., т. е. модуляція b формы XV. Кромѣ того каждая модуляція можетъ быть съ двусложнымъ или односложнымъ („женскимъ“ и „мужскимъ“) окончаніемъ.

Боратынский. Пушкинь.								Боратынский. Пушкинь.							
Группа	Мод.	Всего	Жен.	Муж.	Всего	Жен.	Муж.	Группа	Мод.	Всего	Жен.	Муж.	Всего	Жен.	Муж.
III.	g	14	5	9	15	7	8	VII.	e	8	3	5	8	3	5
	h	15	4	11	13	6	7		f	9	7	2	3	1	2
	i	8	5	3	13	4	9		g	3	2	1	0	0	0
	k	15	2	13	18	10	8		h	1	1	0	2	2	0
	l	15	7	8	9	3	6			41	29	12	27	15	12
	m	8	5	3	9	4	5								
	n	2	2	0	2	2	0								
	o	0	0	0	0	0	0								
	p	0	0	0	1	0	1								
	q	1	0	1	2	2	0								
		108	45	63	142	69	73	IX.	a	2	2	0	2	2	0
V.	a	1	1	0	4	1	3		b	13	3	10	15	9	6
	b	4	0	4	1	0	1		c	5	1	4	5	2	3
	c	1	0	1	3	1	2		d	1	1	0	1	0	1
	d	0	0	0	2	0	2		e	2	0	2	1	0	1
	e	1	0	1	2	2	0		f	13	8	5	17	12	5
	f	2	1	1	1	0	1		g	5	2	3	8	5	3
	g	5	1	4	1	1	0		h	1	0	1	1	1	0
	h	3	2	1	0	0	0		i	2	1	1	2	2	0
		17	5	12	14	5	9		k	11	5	6	9	5	4
									l	8	3	5	5	1	4
VI.	a	1	1	0	0	0	0	X.	m	0	0	0	0	0	0
	b	0	0	0	1	1	0		n	3	2	1	2	1	1
	c	0	0	0	0	0	0		o	8	2	6	13	3	0
	d	1	1	0	0	0	0		p	9	2	7	8	4	4
		2	2	0	1	1	0		q	1	1	0	0	0	0
VII.	a	4	4	0	2	2	0			84	33	51	89	47	42
	b	1	1	0	1	1	0								
	c	6	4	2	7	4	3								
	d	9	7	2	4	2	2								

Боратынский.

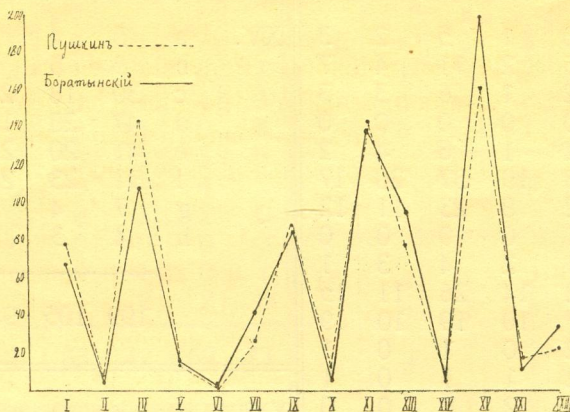
Пушкинь.

Боратынский.

Пушкинь.

Группа	Мод.	Всего	Жен.	Муж.	Всего	Жен.	Муж.	Группа	Мод.	Всего	Жен.	Муж.	Всего	Жен.	Муж.
XI.	a	1	0	1	5	2	3	XV.	a	5	4	1	5	4	1
	b	7	5	2	11	4	7		b	5	5	0	8	6	2
	c	3	2	1	6	3	3		c	39	18	21	22	8	14
	d	0	0	0	0	0	0		d	47	28	19	62	26	36
	e	5	4	1	6	4	2		e	41	20	21	24	11	13
	f	37	18	19	37	20	17		f	51	23	28	33	22	11
	g	20	12	8	23	11	12		g	7	4	3	0	0	0
	h	1	1	0	0	0	0		h	4	3	1	6	5	1
	i	3	1	2	4	3	1								
	k	26	12	14	26	11	15								
	l	17	7	10	19	10	9			199	105	94	160	82	78
	m	2	2	0	1	0	1								
	n	3	2	1	1	0	1								
	o	7	5	2	0	0	0								
	p	6	4	2	2	2	0								
	q	0	0	0	0	0	0								
		138	75	63	141	70	71	XXI.	a	3	0	3	5	2	3
XIII.	a	10	3	7	7	2	5		b	3	1	2	6	4	2
	b	16	5	11	20	14	6		c	3	2	1	6	3	3
	c	4	2	2	7	2	5		d	2	2	0	1	1	0
	d	11	4	7	16	7	9								
	e	9	4	5	5	1	4			11	5	6	18	10	8
	f	15	6	9	2	1	1	XXIII.	a	4	3	1	0	0	0
	g	11	3	8	10	3	7		d	14	6	8	11	3	8
	h	19	8	11	10	6	4		c	16	6	10	11	7	4
									b	0	0	0	0	0	0
		95	35	60	77	36	41			34	15	19	22	10	12
XIV.	a	1	0	1	1	0	1								
	b	0	0	0	1	1	0								
	c	2	0	2	1	1	0								
	d	2	1	1	6	3	3								
		5	1	4	9	5	4			810	383	427	796	400	396

Итоги таблицы для наглядности представляются диаграммой.



Последняя являетъ чрезвычайную стройность: линия Пушкина почти повторяетъ линію Боратынскаго. Это свидѣтельствуеъ о законмѣрности въ градаціи употребительности формъ, ибо оба великихъ поэта, исключительно хорошо владѣвшіе роднымъ языкомъ и его ритмами, несомнѣнно, примѣняли формы, осуществлявшія его пока непознанный ритмовой законъ, и избѣгали формъ несовершенныхъ. Разсматривая эту діаграмму по четырехчленнымъ группамъ (нѣкоторыя, не давшія осуществленія, въ діаграмму не вошли), мы видимъ, что построены онѣ единообразно: первый и третій членъ даютъ несравненно больше осуществленій, чѣмъ второй и четвертый,—и третій больше, чѣмъ первый. Въ таблицѣ основныхъ модуляцій видимъ, что каждый третій членъ образуется пиррихіемъ на второй стопѣ второго полустішія. Заключаемъ отсюда, что этотъ видъ второго полустішія является наиболѣе удачнымъ разрѣшеніемъ ритмическаго движенія полустішія перваго. Въ самомъ дѣлѣ, семь формъ изъ двадцати восьми встрѣчаются 1012 разъ, а остальные двадцать одна форма—593 раза,—пропорціонально въ 5,1 раза меньше. Такое превышеніе несравненно разительнѣе, чѣмъ превышеніе формъ четырехстопнаго ямба съ пиррихіемъ на третьей стопѣ надъ прочими его формами. Однако, вглядываясь въ таблицу модуляцій этихъ формъ, мы видимъ рѣзкое различіе въ степени употребительности иныхъ модуляцій. Подвергнемъ ихъ изслѣдованію.

Исходя изъ положенія, что ритмовый строй строки есть переменная независимая, а степень употребительности является ея функцией, систематизируемъ модуляціи и убѣдимся, какія формы ихъ суть наилучшія. Здѣсь уловимъ закономерность.

Возьмемъ форму III. Расположимъ модуляціи ея въ четыре четырехчленныхъ группы съ единообразнымъ строеніемъ перваго полустіиша въ каждой группѣ. Кромѣ того, въ цѣляхъ ясности сдѣлаемъ это дважды: сначала возьмемъ модуляціи съ двусложными окончаніями, потомъ послѣдовательно тѣ же, но съ окончаніями односложными. Примемъ совершенно условное обозначеніе каждаго ударяемаго слога черезъ 2 каждаго неударяемаго, стоящаго въ словѣ передъ ударяемымъ, черезъ 1 и каждаго неударяемаго, стоящаго послѣ ударяемаго, черезъ минусъ 1. Несомнѣнно, что различіе всѣхъ разбираемыхъ модуляцій полагается именно въ расположеніи предшествующихъ и послѣдующихъ неударяемыхъ слоговъ вокругъ ударяемыхъ. Сложимъ въ первой группѣ всѣ показатели слоговъ въ каждомъ первомъ и въ каждомъ второмъ полустіиши. Въ первой группѣ съ двусложными окончаніями эти суммы послѣдовательно по полустіишамъ будутъ: 9—7, 9—5, 9—3, 9—1. Раздѣлимъ эти суммы въ каждой строкѣ первая на вторую и приведемъ получившіяся дроби къ общему знаменателю. По отбрасываніи знаменателя (сокращенія я не производилъ) получимъ слѣдующій рядъ чиселъ, которыя назовемъ строчными коэффиціентами: 135, 189, 315, 945. Ихъ среднее арифметическое будетъ 396. Назовемъ это число среднимъ коэффиціентомъ группы. Составимъ таблицу разностей средняго коэффиціента и коэффиціентовъ строчныхъ. Получимъ: 261, 207, 81,—549. Изъ таблицы повторяемости модуляцій усматриваемъ, что соотвѣтствующія приведеннымъ разностямъ строки встрѣчаются послѣдовательно: 7, 19, 9 и 4 раза. Повторяю это вычисленіе графически, для наглядности:

9			7		
1 2	1 2	1 2	1 2	1 1 1 2—1	
о —	о —	о —	о —	о о о о — о	
9			5		
о —	о —	о —	о — о	о о о о	
9			3		
о —	о —	о —	о о о о	о о о	
9			1		
о —	о —	о —	о о о о о	о —	

$$\begin{array}{rcl}
 15 & 21 & 35 & 105. \\
 \swarrow & \swarrow & \swarrow & \swarrow \\
 9/7, & 9/5, & 9/3, & 9/1, \\
 135, & 189, & 315, & 945. \\
 135 + 189 + 315 + 945 = 1584; & 1584 : 4 = 396.
 \end{array}$$

$$\begin{array}{rcl}
 396 - 135 = 261 \\
 396 - 189 = 207 \\
 396 - 315 = 81 \\
 396 - 945 = -549
 \end{array}$$

Вторая группа, такъ же исчисленная, дастъ таблицу разностей 203, 161, 63,—427. И соответствующія числа повторяемости: 0, 15, 12, 0. Группа третья—разности: 203, 161, 63,—427, и числа повторяемости: 3, 12, 10, 0. Группа четвертая—разности: 145, 115, 45,—305, и числа повторяемости: 2, 10, 9, 2.

Тѣ же группы съ односложными окончаніями дадутъ:

	Разности.	Числа повтор.
I.	29, 20, 2,—52	2, 17, 12, 0
II.	23, 16, 2,—40	2, 20, 21, 0
III.	23, 16, 2,—40	0, 17, 14, 1
IV.	16, 11, 1,—29	3, 18, 8, 1

Во всѣхъ этихъ сопоставленіяхъ закономерность сквозить несомнѣнная: числа повторяемости рѣзко возрастаютъ и падаютъ по мѣрѣ приближенія соответственныхъ разностей къ нулю.

Возьмемъ форму XV. Ея модуляціи сведутся въ двѣ группы: I—модуляціи а, с, е, g и II—модуляціи b, d, f, h. Возьмемъ эти группы съ двусложными окончаніями и потомъ съ односложными. Получимъ:

	Разности.	Числа повтор.
I.	121, 97, 41,—289	8, 26, 31, 4
II.	57, 45, 17,—118	11, 59, 45, 8
I.	13, 9, 1,—23	2, 35, 34, 3
II.	7, 5, 1,—11	2, 55, 39, 2

Та же закономерность.

Переходимъ теперь къ формѣ XI. Здѣсь ждетъ насъ разочарованіе. Модуляціи этой формы распредѣлятся четырьмя группами: I—а, е, і, п, II—b, f, k, o, III—с, g, l, p, IV—d, h, m, q. Статистика даетъ слѣдующія числа:

	Разности.	Числа повтор.
I.	26, 18, 2,—46	4, 3, 3, 2
II.	20, 14, 2,—34	9, 36, 29, 2
III.	13, 9, 1,—23	0, 20, 19, 2
IV.	7, 5, 1,—11	0, 0, 1, 0

Мы видимъ здѣсь, что группы II и III осуществляютъ ранѣе подмѣченную послѣдовательность, группы же I и IV нарушаютъ ее. Правда, и здѣсь есть своя стройность, именно среднія группы даютъ подавляющее большинство осуществленій, но эта послѣдовательность иного порядка. Въ чемъ же, однако, дѣло? Всматриваемся въ основную схему формы XI. Она представляетъ собой удвоенный трехстопный ямбъ, одинаковаго строенія въ обоихъ полустишіяхъ. Предполагаемъ, что здѣсь долженъ найти осуществленіе ритмовой принципъ именно трехстопнаго ямба съ пиррихіемъ на второй стопѣ. Возьмемъ схему такой строки. Она по положенію междусловесныхъ перерывовъ предстаётъ въ четырехъ обликахъ, кои обозначимъ: А, Б, В, Г.

А.	о — о о о —
Б.	о — о о о —
В.	о — о о о —
Г.	о — о о о —

Возьмемъ суммы показателей слоговъ въ каждой изъ этихъ модуляцій и вычислимъ, какъ ранѣе, строчные коэффициенты и ихъ среднее арифметическое. Последнее будетъ равно $21\frac{1}{2}$, для ровнаго счета 22. Таблица разностей будетъ: —14, —8, 2, 22. Теперь посмотримъ, какія изъ модуляцій формы XI включаютъ въ себя А, Б, В или Г въ первомъ или второмъ полустишіи. Вотъ таблица этихъ модуляцій съ ихъ числами повторяемости:

А	а	6	Б	е	11	В	і	7	Г	п	4
	б	18		ф	74		к	52		о	7
	с	9		г	43		л	36		р	8
	д	0		х	1		м	3		к	0
	е	11		б	18		с	9		д	0
	і	7		к	52		г	43		х	1
	п	4		о	7		р	8		м	3
сумма		55			206			158			23

Такимъ образомъ модуляціи трехстопнаго ямба съ пиррихіемъ на второй стопѣ въ примѣненіи къ формѣ XI ямба шестистопнаго даютъ полное осуществленіе той же, что и раньше, закономѣрности, и это даетъ намъ возможность формулировать законъ среднихъ разностей строчныхъ коэффиціентовъ.

Какова его природа? Въ статьѣ Парадоксы ритма (Ипокрена, № 1) мы высказали положеніе, что ритмообразующимъ началомъ русскаго стиха является не удареніе, но полуудареніе. Послѣднее стремится всегда занять конечный или начальный слогъ слова, если слогъ ударяемый отстоитъ отъ начала или конца далѣе чѣмъ на слогъ. Кромѣ того, полуудареніе внутри длиннаго слова можетъ мѣнять свое мѣсто, повинаясь голосовой тенденціи. Удареніе же мы разсматривали, какъ полуудареніе, осложненное силовой надстройкой, несущей въ себѣ смысловой фокусъ слова. Разсмотримъ сообразно этимъ даннымъ употребительныя и неупотребительныя формы трехстопнаго ямба съ пиррихіемъ на второй стопѣ, каковымъ видомъ заканчиваются употребительнѣйшія формы ямба шестистопнаго. Вотъ форма А. Въ ней мы замѣчаемъ борьбу между естественнымъ полуудареніемъ, стремящимся занять первый слогъ второго слова, нарушая тѣмъ ямбическую схему полуудареній, и полуудареніемъ, стремящимся занять второй слогъ того же слова въ осуществленіе этой ямбической схемы. То же мы усматриваемъ въ строкѣ вида Г, съ той разницей, что эта борьба переносится на два послѣдніе слога перваго слова. Строки же вида Б и В не даютъ картины этой борьбы, ибо полуудареніе естественное и полуудареніе ямбической схемы совпадаютъ. Несомнѣнно, что несовершенныя формы А и Г ясно ощущались изошреннымъ чувствомъ ритма, присущимъ нашимъ первокласснымъ поэтамъ, что и заставляло ихъ избѣгать этихъ формъ. Избѣгать, или же употреблять въ случаѣ надобности особаго подчеркиванія размѣщенныхъ въ такихъ строкахъ реченій, ибо нарушающія законосообразное теченіе ритма модуляціи, хотя и преодолеваются общей инерціей ритма, но явственно рисуются на его фонѣ. Это положеніе о несовершенныхъ формахъ, предоставляющихъ особыя возможности выразительности, пока—апріорно, хотя въ рядѣ моихъ, еще неоформленныхъ, наблюденій находить свое опытное подтвержденіе. Въ будущемъ я надѣюсь представить обширный матеріалъ для окончательнаго объ этомъ сужденія.

Анна Ахматова. Бѣлая Стая. Стихи. 1918. Птб. Из-во Гиперборей.
Бѣлая Стая открываетъ свой полетъ стихами:

Думали: нищѣ мы, нѣту у насъ ничего,
Я какъ стали одно за другимъ терять,
Такъ что сдѣлался каждый день
Поминальнымъ днемъ,—
Начали пѣсни слагать
О великой щедрости Божьей
Да о нашемъ бывшемъ богатствѣ.

Эти строки предѣльно ясно вскрываютъ внутренность разбираемой книги. Отсутствие новыхъ творческихъ достижений, уходъ музы „по дорогѣ осенней узкой крутой“—означаютъ для поэта страшныя потери. Писать о нихъ и при нихъ тяжело, какъ тяжело говорить о „часѣ передъ закатомъ“, котораго такъ не любитъ Анна Ахматова (см. „Четки“—„въ Царскомъ Селѣ“). И вотъ творчество поэта невольно обращается назадъ, къ выпитому источнику вдохновенія, къ бывшему богатству своему и имъ начинается пользоваться, его повторяютъ въ бывшихъ уже образахъ, въ привычномъ строѣ словъ и темъ.

Но бывшая Ахматовская нѣжность теперь напоена глубокимъ и полнымъ материнствомъ—

Только руки тоскуютъ по ношѣ,
Только плачь его слышу во снѣ...—

Прежнее смятеніе—

Пусть камнемъ надгробнымъ ляжетъ
На жизни моей любовь—

смѣнилось спокойнымъ ожиданіемъ освобожденія—

... прошлое надъ сердцемъ власть теряетъ.
Освобожденье близко, все прощу.—

И первая мудрость, которой училась Ахматова, чтобъ „утолить ненужную тревогу“, перелилась въ иную мудрость, черпаемую изъ Библии, страницами которой служить закладкой „красный кленовый листъ“...

Отдѣльные отрѣзки Ахматовской поэзіи особенно ярко выявляютъ ея нынѣшнее настроеніе. Въ „Четкахъ“, въ стихотвореніи, отмѣченномъ 1912 г., она говорила о безсонницѣ—

Хорошо твои слова баюкаютъ:
Третій мѣсяць я отъ нихъ не сплю.—

Той-же датой отмѣчено стихотворенье, вошедшее въ „Бѣлую Стаю“—

Ушла къ другимъ безсонница-сидѣлка,
Я не томлюсь надъ сѣрою золой,
И башенныхъ часовъ кривая стрѣлка
Смертельной мнѣ не кажется иглой...

Отсюда слѣдуетъ, что Ахматова какъ бы предвидѣла, заранѣе знала, что съ ея творчествомъ не произойдетъ ничего неожиданнаго и удивляющаго, что путь ея дальнѣйшихъ поэтическихъ переживаній предугазанъ неминуемыми вѣхами, коими проходитъ и завершается человѣческая жизнь: уйдутъ тревоги и безсонныя ночи и отравительница-любовь; умудренное сердце пойдетъ навстрѣчу закатному покою...

„Бѣлая Стая“—это звонъ Ахматовой къ своей вечернѣ. Служба будетъ окончена. Надъ творчествомъ поэта протянется ночное небо, унижется золотыми пчелами и письменами. Вѣроятно, объ этихъ послѣднихъ огняхъ еще скажетъ Ахматова. Но для насъ не важно, что и о чемъ напишется ей. Важна память о бывшемъ ея богатствѣ, о „Вечерѣ“ и „Четкахъ“, память крѣпкая и нѣжная, какъ имя поэта—Анна.

Петръ Красновъ.

Левъ Монозонъ. Сердце Пудренное. Лирика. Москва. 1917. У этого растегнутаго нериѣмовааннаго „лирикана“ обиліе нѣжности, но нѣжности городской души, выкрашенной „въ цвѣта циничной утонченности и безволія“. Отъ такой нѣжности отдаетъ эфиромъ, пѣсенными гримасами Вертинскаго, узколобіемъ, болѣзнью... Освальда.

Изъ Сердца Пудренного льется черезъ край гнилая мутная кровь „шикарнаго... протитута... съ истинно-Уайльдовскимъ гурманствомъ костюма, истинно-Толстовскимъ гурманствомъ позы..., окруженнаго влюбленными мальчиками, блѣднѣющими отъ каждаго жеста ихъ прелестнаго чудовища“...

Судите сами, стоитъ-ли разгадывать насъ,
хромыхъ и лысыхъ сфинксовъ,
когда насморкъ или узкій воротничекъ
взволновываютъ насъ неизмѣримо больше,
чѣмъ двадцать міровыхъ войнъ.—

Стоитъ-ли разгадывать ихъ, теряющихъ „чистоту на одиннадцатомъ году, а невинность нѣсколько позже“? Конечно, не стоитъ. Ни ихъ. Ни поэзію ихъ поэтовъ. Дегенератамъ, выкидышамъ Города, красящимъ свои губы и пудрящимъ свои сердца, воспитаннымъ на Кузнецкомъ, играющимъ своими стѣками передъ витринами Дацѣара,—имъ нужны такая поэзія и такой поэтъ, который—

отличается отъ женщины только тѣмъ,
что накладываетъ косметики на дряблую душу,
а женщина—
на дряблѣе лицо.

Петръ Красновъ.

Стремнины. Альманахъ. Кн. 2. Москва. 1918. Центральна въ этомъ альманахъ первая симфонія Брюсова, патетическая,—Воспоминаніе. Въ ней Брюсовъ показываетъ себя съ новой стороны, и она—ослѣпительна. Отъ *Chefs-d'oeuvre* и до Семи цвѣтовъ радуги мы не встрѣчали у Брюсова такой ритмической подвижности и насыщенности тематической, какъ въ этой симфоніи. Какъ ни трудно сравнивать ее съ симфоніями А. Бѣлаго (она—стихи, тѣ—размѣренная проза),—можно уподобить вязь образовъ въ послѣднихъ легко вздуваемой пѣнѣ, и движеніе Брюсовской симфоніи—глубокимъ отчетливымъ валамъ. Отрываясь отъ симфоніи Бѣлаго,—въ растерянности: ихъ надо перечитать еще и еще (и не тянетъ);—структура симфоніи Брюсова тонко вычерчена и ясна, вчитываться не надо (но влечетъ). Въ мастерскомъ *vers libre*, въ причудливыхъ трехдольныхъ строкахъ съ обиліемъ амфимакровъ внутри строки, въ ямбахъ, нерѣдко выливающихъ въ чистѣйшіе хоріямбы („жестъ короля, мысль геометра“...), развертывается основная простая, напряженно-страдальная мысль:

Нѣтъ большей скорби,
Какъ вспоминать о дняхъ блаженныхъ
Во дни несчастій!

Наполеонъ на о-вѣ св. Елены, угнетенный; Прометей, страданіе зовущій, ибо въ немъ побѣда надъ Зевсомъ;

... безвѣстный
Страдалецъ, въ обаяньи тьмы,
Цѣлюющій, какъ символъ крестный,
Въ цвѣтахъ могильныхъ маки алые,—

дальнѣйшія тріадически-взятая воплощенія темы. Къ печали, въ замѣткѣ библиографической невозможенъ болѣе обстоятельный анализъ этой исключительной пьесы...

Максимиліанъ Волошинъ далъ четыре стихотворенія, примыкающія къ его давнему циклу „Киммерійскія Сумерки“. Обычная полноцвѣтность изображеній и космическая прозкція темъ осложнены теософическимъ аккомпаниментомъ,—нынѣшній уклонъ Волошина.

Стихи Вѣховскаго, стихи Язвицкаго—слабы.

Георгій Шенгели.

Сѣверный Изборникъ. Москва. Лагуны. 1918. Изборникъ. Избранное. Только неясно, какъ производился отборъ: съ точки зрѣнія высоты, или съ точки зрѣнія обратной. Если послѣднее, то меньше всего старался выбирать Петниковъ: имъ подписано 6 стихотвореній (у прочихъ 1—2). И онъ лучше всѣхъ: въ его нарочитыхъ эллипсахъ (реторическихъ), въ его до-садныхъ напряженныхъ метафорахъ, вродѣ „граверни исчетнаго года“,

чувствуется живая плоть слова, и порою вывернется прекрасный образъ, какъ „вешнія векши шелеста“...

Ивневъ и Хлѣбниковъ вновь повторяютъ себя, и скучно говорить о нихъ.

У Уразова, хотя „молится городъ, гулко вздыхая гудками“, но самъ онъ „въ душѣ не лелѣетъ надежды и больше не знаетъ влеченья“. Но, не зная влеченья, онъ не знаетъ, что пишутъ не „въ скрижаляхъ“, а на скрижаляхъ, и что расплывчатость настроеній отнюдь не должна влечь расплывчатости грамматическаго предложенія, такъ что отдѣлять предлогъ отъ слѣяннаго съ нимъ слова вставкой субстантивнаго опредѣленія по меньшей мѣрѣ предосудительно.

Эйзлеръ во первыхъ еще разъ потосковалъ о наступившей осени и о дождѣ, который „медленный капли льетъ“, а во вторыхъ перевелъ сонетъ... Эредіа. Вода и камень. Переводъ этотъ примѣчателенъ: въ первомъ катренѣ звучатъ пятистопный ямбъ и ямбическій триметръ, причемъ рифмуютъ лишь двѣ строки; во второмъ: двѣ строки семистопнаго ямба, шестистопный и тотъ же триметръ, рифмуютъ же тоже двѣ строки, а двѣ нерифмованныя имѣютъ одна мужское, другая—женское окончаніе. Терцеты написаны прозой и не рифмуютъ. Очевидно, переводчикъ усталъ. Кромѣ того у Эредіа въ третьей строкѣ второго катрена стоитъ „мачты“, „antennes“, а у Эйслера въ соотвѣтственномъ мѣстѣ—„щупальцы“. Такъ изуродовать великаго сонетиста.

Статья Лурье—о музыкѣ. Судить не берусь. Пунинъ формулируетъ „законъ абсолютнаго творческаго давленія“,—а это самое давленіе есть „произведеніе интуиціи на сумму принциповъ, дѣйствующихъ въ каждый данный моментъ“. Очевидно, это не законъ, а „декретъ“. Хлѣбниковъ говоритъ о нѣкоей „Лялѣ на тигрѣ“ и о томъ, что „воля Азіи=Ас+ц+у“. Не зная основаній, не могу ни согласиться ни отрицать. Бываетъ.

Да. Обложка увѣряетъ насъ, что книга стоитъ 2 р. 50 к. Заблужденіе: не стоитъ.

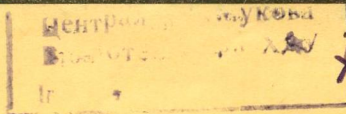
Георгій Шенгели.

Получены для отзыва:

Е. Новская. Звѣзда-Земля. Стихи. 1918. Из-во Ипокрена.

А. Гатовъ. Барельефы изъ воска. Стихи. 1918. Из-во Ипокрена.

И. Уразовъ. Голубель. Стихи. 1918. Из-во Лагуны.



20th