

М. М. КЕНИГСБЕРГ

ИЗ СТИХОЛОГИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ

1. Анализ понятия «стих»

*Подготовка текста и публикация С. Ю. Мазура и М. И. Шапира
Вступительная заметка и примечания М. И. Шапира¹*

Максим Максимович Кенигсберг [3(16).VII 1900 — 30.VI 1924] был, насколько можно понять, одним из наиболее одаренных филологов своего поколения: если бы не скорострительная смерть на 24 году жизни, он занял бы видное место среди классиков нашей науки. Его талант по достоинству оценили многие выдающиеся современники, в том числе Г. Г. Шпет и Г. О. Винокур — оба они посвятили книги памяти молодого ученого². Реализовать себя в полной мере Кенигсберг, к несчастью, не успел, но лучшее из написанного им намного опередило время и по сей день не утратило своего значения; в первую очередь, это касается двух основополагающих статей: «Анализ понятия „стих“» (1923) и «Идея филологии и поэтика» (1924).

Несмотря на то, что Кенигсберг сумел оказать сильное влияние на очень многих коллег, имя его было вскоре забыто, и сегодня он почти неизвестен. Самые значительные его работы еще недавно считались утерянными и были обнаружены только в 1990 г. Статья, публикуемая ниже, — одна из их числа: в ней с феноменологических позиций (Кенигсберг был любимым учеником Шпета) дается пока все еще лучшее определение стиха в его отличии от прозы. Выводы, к которым пришел Кенигсберг, во многом совпадают с тыняновскими³: оба исследователя одновременно, но совершенно независимо друг от друга, обращаясь к одним примерам и изобретая одинаковые термины, сформулировали чрезвычайно близкие семантико-стиховедческие концепции; при этом Кенигсберг нередко бывал строже и последовательнее Тынянова: первый создавал «логику», второй — «онтологию» стиха. В любом другом случае хватило бы куда меньшего количества совпадений, чтобы задаться вопросом о «заимствованиях и влияниях», но оригинальность обоих на сей раз вне сомнения — это чистый случай конвергенции филологических идей, одно из ярчайших проявлений номогенеза научной мысли.

Первый вариант «Анализа понятия „стих“» Кенигсберг доложил на заседании Московского лингвистического кружка 26 февраля 1923 г. Протокол обсуждения воспроизводится ниже — он дает живое представление об атмосфере научной полемики, в рамках которой осмысливались факты и отливались теории, определившие судьбы науки чуть ли не на столетие вперед. Обе публикации сопровождаются развернутым историко-научным комментарием; нужно оговориться, что, за незначительными исключениями, он касается лишь частных, так сказать, второстепенных подробностей. Концептуальный анализ стихологии Кенигсберга на фоне споров того времени и в контексте современных научных поисков был предпринят в статье «М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха»; там же сделана попытка «реконструировать» его научную биографию⁴. Публикаторы рассчитывают на знакомство читателя с основными положениями этой работы.

М. И. Шапир

Предисловие

Печатаемая ниже статья покойного М. М. Кенигсберга «Анализ понятия стих» была написана им в первые месяцы 1923 года и тогда же прочитана в Московском Лингвистическом Клубе. Для печатания в настоящем сборнике⁵, М. М. собирался переработать её коренным образом. Продолжая стоять в общем на той же точке зрения, он был недоволен, как некоторыми формулировками, так и общей архитектоникою работы. Хотелось ему также и подобрать новые исторические иллюстрации. От новой редакции статьи, озаглавленной «Стихологические пролегомены», в бумагах покойного были найдены лишь 1 $\frac{1}{2}$ страницы, обрывающиеся на полуслове⁶. Но еще раньше, не приступая к этой новой работе, М. М. постепенно вносил в первую редакцию статьи целый ряд, во-первых, исправлений, во-вторых, указаний на необходимость новых примеров. Пишущим эти строки, исправления внесены в текст как во всех тех случаях, где они были окончательно сформулированы, так и в тех, где наброски позволяли точно установить характер намеченного. Что же касается новых примеров, то таковые внесены 1) там, где<, > кроме названия <и> автора<, > указаны начальные слова цитаты или страницы книги, 2) там, где пишущий эти строки без колебаний полагался на свою память, зная, какой именно пример из указанного автора хотел привести покойный.

Все подстрочные примечания, не подписанные инициалами автора этого предисловия, взяты из рукописи статьи.

Кроме того, необходимо указать и на некоторую эволюцию общих взглядов покойного со времени написания им статьи о стихе. В последний год своей жизни М. М. окончательно примкнул к тому пониманию синтаксиса, которое дано Г. Шпетом (*Эстетические фрагменты*, II, стр. 52—64). Поэтому, надо полагать, что им при переработке статьи были бы соответствующим образом изменены все те места, где говорится о синтагмах, как грамматических формах, а в связи с этим были бы иначе сформулированы и многие другие места.

Наконец<, > по вопросу об основном определении стиха, я должен сказать, что это место приготовлено мною к печати на основании дополнений, сделанных на полях. В первоначальной редакции стояло краткое определение стиха, как эстетической формы языка⁷. Внося свою рукопись оговорку об условном употреблении здесь термина «эстетический», М. М. в самое последнее время перед смертью склонялся — как я могу вывести из личных с ним разговоров — к пониманию стиха не как эстетической, а как одной из *внутренних поэтических* форм слова⁸. Некоторый свет на эту последнюю позицию автора может пролить его статья об учении Марти, не детализованная<, >

правда<, > в отношении частных видов внутренних поэтических форм, одним из которых являются формы стиховые ⁹.

Все исправления, которые успел внести покойный, касаются почти исключительно первой части статьи (§§ 1—8), печатаемый ныне текст которой сильно расходится с редакцией, прочитанной в Лингвистическом Клубе. Конец же статьи остался совсем без исправлений, и в нем я ограничился лишь устранением описок и стилистических лапсусов. Возможно, что при этих условиях читатель усмотрит даже некоторые несогласованности. Однако, это обстоятельство не могло остановить меня в моем решении как бы то ни было приготовить эту работу покойного к печати, так как, каким бы черновиком она не<и> являлась, мы имеем в ней первую попытку анализа стихологических проблем в том аспекте, в котором берут проблемы поэтики все статьи этого сборника. Ни один из дальнейших исследователей проблемы стиха в чисто-теоретическом разрезе не сможет обойти имя М. М. Кенигсберга.

Я не могу не высказать здесь же своего предположения, что теперь, когда мы имеем гораздо больше, чем два года тому назад, возможностей ознакомления с новейшей западной (прежде всего французской) поэзией, М. М. получил бы большое количество материала для развития своих положений в том направлении, на которое натолкнули его французские символисты. Во фр<анцузской> поэзии послесимволистического периода и в анкетах о современном состоянии французского стиха, предпринятых журналом «La Muse Française», материалы которых сейчас публикуются ¹⁰, он нашел бы много иллюстраций и исторических подтверждений для своей работы. Остается пожалеть о том, что он для впервые устанавливаемой им дифференциации типов стихов не имел возможности использовать материал исторически существующей сейчас дифференциации — если можно так сказать — стиховых жанров: vers libre, vers lib<é>r<é>, verset и т. д. Несомненно, что его продолжатели должны будут направить в эту сторону свое особое внимание ¹¹.

Позволяя себе не оговаривать особо других, кроме упомянутых, следов моей редакционной работы, я должен в заключении <sic!> сказать, что, взяв на себя обработку статьи покойного, я, разделяя ее от правные точки, отнюдь не могу, разумеется, брать на себя ответственность за нее в целом, за все её отдельные положения и формулировки, с которыми я в некоторых случаях расхожусь в очень значительной степени.

Февраль 1925 г.
Москва

Борис Горнунг

1. Стихология до сих пор не имеет решительного, единого или доступного сведению к единству определения стиха, или<, > точнее<, > того необходимого признака, той характерной черты, которая кладет резкую грань между стихом и не стихом. Понятие «стих» обычно принимается догматически. Если стих <—> нечто несомненно специфическое, если стихотворное слово обладает объективными формальными признаками, то закон исключенного третьего простирает и на него свое мощное действие, и, как недомыслие, падают переходные ступени, переходные стадии, *tertia* в различении между стихом и не-стихом. Как неизбежное следствие отсутствия необходимой дефиниции и могли возникнуть споры об отнесении того или иного словесного явления к стиху или не-стиху, могли возникнуть мнения, желающие видеть переходные стадии от стихотворной речи к не-стихотворной, наконец<, > учения, стирающие резкую грань между стихом и не стихом *. Как пример этих последних можно назвать те учения, которые<, > усмотрев явления ритма в каждой (произносимой) речи<, > отняли эту прежде считавшуюся характерной специфичность у стиха и тем стерли одну из установленных ранее граней. Такова, напр<имер>, школа Сиверса. В некоторых поэтических школах новейшего времени по почину французских верлибристов намечается тенденция к устранению привычных граней, к усмотрению стихов там, где их не видели прежде. «Le vers est partout dans la langue où il y a rythme... Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose (курсив автора)... Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification» (Малармэ) **. Ритм, таким образом, и у Малармэ перестает быть критерием различения: афиши и четвертые страницы газет также имеют ритм. Но Малармэ, будучи стихотворцем, не может остановиться на этом и вводит новый критерий: стилистическое усилие (effort au style). У русских его вульгаризаторов и продолжателей мы найдем этот же принцип: художественная проза будет делиться на анапесты и амфибрахии, и высшим ее достоинством будет признана близость к стиху (Андрей Белый) ***. Приведенная из Малармэ цитата не дает возможности раскрыть смысл

* Разумеется, как будет показано ниже, могут исторически встречаться факты, запутывающие решение вопроса, но<, > с другой стороны<, > они<->то как раз и проистекают из неотчетливого различения, из отсутствия необходимой дефиниции.

** Enquête sur l'Evolution littéraire, Echo de Paris. 14 Mars 1891¹².

*** «Горн», <1919,> № II—III, стр. 49 сл. Разбор этой работы Андрея Белого сделан Б. В. Томашевским<:> «Андрей Белый и художественная проза», «Жизнь искусства» 1920 г.<:> №№ 454, 458, 459 и 460¹³.

словосочетания «*effort au style*», но чувствуется, что оно взрощено каким-то предрассудочным мнением и, прежде всего, борьбой против «официальной» версификации. Смысл борьбы<, > думается мне, заключался, главным образом, в том, что классическому французскому стиху (и особенно александрану), имевшему слишком строгий канон, был противопоставлен <стих> с гораздо меньшим количеством канонических условий *. В борьбе против классического стиха верлибристы несколько перетянули. Некоторые новейшие французские поэты дошли до того, что стихи свои стали печатать в одну строку, как прозу (Поль Фор, Клодель, Сен-Поль-Ру) ¹⁴. Эта мера действительно стёрла у стиха его границы. Осталась одна рифма... Но имеет ли характер рифмы созвучие типа: «*En ces heures couleur de trésor d'église, des joues d'ange que l'on mangera souriet sur les bras verts des candélabres dont les bobèches d'herbe sèche vocalisent. Par les rubans blancs du vallon blond*<»> etc.<.>, etc. ** Я думаю — нет, не имеет. Но это — вопрос, подлежащий уяснению в особой главе<.>

2. Современное языкознание, полагающее себя единственно научным и в этом своем самоутверждении чрезвычайно решительно стремящееся отгородиться от «ненаучной» лингвистики XVIII века и всех многовековых филологических традиций ^{***}, противопоставляет между прочим старой буквенной, глазной филологии (*Augenphilologie*) новую слуховую, ушную филологию (*Ohrenphilologie* — термин Эд. Сиверса) ^{****}. Это различие<, > чрезвычайно плодотворное во многих отношениях, позволившее зачастую видеть то, что не позволяла видеть графика, с другой стороны<, > породило своеобразный фетишизм звука, подобно тому, как средневековая схоластическая филология выро-

* На полях рукописи статьи против этого места имеется ссылка на «мнение Вьеле-Грифина о верлибре». Повидимому, имеется в виду следующий абзац из предисловия к третьей книге стихов этого поэта «*Joies*» (Paris 1889): «*Le vers est libre*; (курсив автора). — *ce qui ne veut nullement dire que le „vieux“ alexandrin... soit aboli ou instauré; mais — plus largement — que nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique; que, désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel, auquel il doit d'être, sans que M. de Banville ou tout autre „législateur du Parnasse“ aient à intervenir.*»<.> —> Б. Г.

** *Saint-Pol-Roux*. *Cigales*. (La Rose et les épines du chemin, Paris 1901)<.>

*** Для примера см. хотя бы статью И. А. Бодуэна де Куртенэ «Языкознание» в 76 части Энциклопедического Словаря Брокгауза — Ефрона, где автор указывает, что генетическая связь с классической филологией сильно связала руки языкознанию ¹⁵.

**** См. *Ed. Sievers*. *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg 1912. (Четвертое исследование) ¹⁶.

дидась в буквоедство. Своеобразное же звукоедство новейшей науки привело к полному недоверию графике, как материальной презентации формальной языковой системы. Вместе с тем нетрудно видеть, что *формальная* языковая структура может даваться совершенно адекватно в любом материале, и таким материалом могут быть средства графические, как и звуковые. Правда, мы говорим здесь не о пазиграфии, а о графическом изображении звукового материала, но ведь и здесь, при рассмотрении формальной структуры языка, отступает на задний план, становится совершенно излишней тонкая нюансировка акустического материала, а важна лишь презентация формально-языковых категорий. Здесь могут оставаться некоторые данные в звучании формы и без выражения (как, главным образом, интонация), но редки случаи, чтоб она не была понятна, и нельзя утверждать принципиально, что она не может быть графически означена. Зато, с другой стороны, нетрудно видеть преимущества графики в том, что она зачастую стирает то субъективное, случайное, что вносится в идеально-формальную языковую систему, объективно существующую вне той или иной ее материализации. Нетрудно далее видеть и то, что целый ряд форм, имеющих презентацию в графике (многоточия, тире, точка, точка с запятой и пр<.>)<,> лишь с большим трудом различаются в звучании¹⁷. И вообще есть много данных видеть в графической материализации языка объективность, не уступающую звуковой, а иногда даже превосходящую ее в отношении определенности. Графика всегда дана гораздо отчетливее в своей сущности, чем звук; индивидуальные ее колебания гораздо менее скрывают графему, чем индивидуальные звуковые отклонения <—> соответственную фонему. Нельзя не считаться с *Ohrenphilologie*, как с коррективом, но нельзя, вместе с тем, забывать, что в лингвистике и *Ohren-*, и *Augenphilologie* — только путь, только средство... Борясь с предрас<с>судками традиционной грамматики, языковедение XIX века породило слишком много предрас<с>судков натуралистических, — и среди них один из наиболее жестких — экспериментализм.

Я посвятил так много внимания защите старой схоластической грамматики от натиска фонометризма, так как уяснение разницы приведенных двух точек зрения чрезвычайно важно нам для анализа тех особых языковых форм, которые называют *стихом*. В книге Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха» (стр. 11 сл<.>) подобран длинный ряд <цитат> из представителей Сиверсовой школы и ученых, близких к ней, в которых они формулируют основные принципы своей стихологической методологии. Для всех них (Сарана, Рейнгарта, Генера и

др<.>) характерно одно: языковой факт (каким является и стих) изучается в его физической данности, стих берется таким, каким он *приносится*, а затем к нему прилагаются методы анализа (?) и измерения. С этим соединяется неизбежное забвение того, что лингвистика есть семасиология, что ее предмет — знак-значение, а ее метод — интерпретация. Эйхенбаум, впрочем, развивая одну оговорку Сиверса, указывает: «Дело, конечно, не в чтении вслух, а в самом слуховом принципе — в признании фонетических и, в данном случае, мелодических элементов стиха не механическим придатком к элементам смысловым в узком смысле слова (? <—> М. К.), а началом действительным и иногда даже организующим художественное произведение.» * Оставим в стороне организацию художественного произведения (она связана с некоторыми другими презумпциями автора), но ведь лингвистическим фактом является только тот, который репрезентирует смысл, который имеет *значение*, а если мелодические элементы семантически, то в них надо видеть особую языковую форму, а не фонетический (в смысле физическом) материал. Все вышесказанное направлено к тому, чтобы принципиально оправдать дальнейшее игнорирование эксперимента и натурализма.

3. Приведенные в параграфе 1-ом примеры из французских поэтов последнего времени (П. Фор родился в 1872 году, Сен-Поль-Ру — в 1861 году) с точки зрения *Augenphilologie* уже не могут быть признаны стихами ни в коем случае. Они нарушают основной стихотворный принцип — «принцип стиха», как отдельной законченной в себе единицы<,> данной и в графике, как графическая обособленность ¹⁸. Таким образом, в графике мы имеем резкую грань между стихами и не-стихами. Нужно только не эквивоцировать ничего не значащими словами «поэзия» и «проза», чтобы не приходило к выводам о гибридности, как это в самое недавнее время сделал Н. С. Гумилев, резюмировавший выводы Кольриджа, Теодора де Банвиля и Малармэ ^{**}. Если, теперь, смотреть на печатный текст, как на интерпретанту для произнесения, как это думает, хотя в этом и нет насущной необходимости, Сиверс ^{***}, то такая «звуковая интерпретация», чтобы

* <O>р. cit.<.>, стр.<.> 13.

** «Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа.<>> (Н. Гумилев. «Читатель». Сборник «Цех поэтов» 3-ий, П. 1922, стр.<.> 31 сл.; цит. место стр. 33)<.> ¹⁹

*** «<L>autliche Interpretation» — термин Сиверса: см. op. cit. Второе исследование, Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses, <S>. 39.

быть адекватной, также должна оттенить, дать те же «единства» (Einheiten — термин Сиверса, *op. cit.* <S>. 36), которые были заданы, как графические. Если же эта звуковая интерпретация выделит иные единства, означенные определенной интонацией, которую предлагаю называть условно *интонацией конца стиха*, то такое чтение будет произвольным, вносящим в текст то, что в нем не заключено²⁰. А такой явившийся в произнесении стих можно будет рассматривать отдельно, обособленно от ранее известной графемы, а при желании можно будет записать, сделав это графически иначе, соблюдая в силу адекватности также и графический закон конца строки, т. е. записать, как новый стих. Такого рода стихи можно выделить не только из Поля Фора или Сен-Поль-Ру, но и из Гоголя, и из Лескова, как это делает в применении к Гоголю в упомянутой выше статье Андрей Белый. В данном случае отрывки из «Страшной мести» типа «подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо-рта выбежал клык, и стал казак — старик», где Андрей Белый сумел найти рифмы *стал — задрожал, клык — старик, как — казак* (*op. cit.*<.>, стр.<.> 55)<,> принципиально ничем не отличаются от приведенного выше стихотворения Сен-Поль-Ру «Cigales». Можно выделить такие <стихи> даже и из устава пролетарского клуба, что иронически делает Б. В. Томашевский, разбирая названную статью Андрея Белого²¹.

В соблюдении этого закона конца строки заключается основное условие признания <я> языкового явления стихом. Обратное: стихотворной (точнее «стихической») речью мы должны признать речь, разбитую на ряд заключенных в себе единств, не связанных обязательной связью с логическим или синтаксическим членением, — единств, объединенных (графически) однородной системой разделения и (акустически) однородной интонацией концов (мелодикой<,> по терминологии Б. М. Эйхенбаума). Это объединение единств таково, что даже в случае совпадения отдельных стихов с синтаксическим членением выделение их имеет особый материальный знак: интонацию, графему.

В связи с этим можно указать, что чрезвычайно распространенное у нас чтение стихов, при котором отдельные стихи сливаются в зависимости от интонаций (логических и синтаксических, а не стиховых)<,> является в корне неверным и говорит лишь о том, что декламирующий не сознает стиха в его автономности*. В связи с этим можно сделать

* Г. В. Адамович в статье «Два слова о рифме» также говорит, правда в другой связи, о «дурной привычке читать стихотворение не по отдельным стихам (строкам) и

еще несколько замечаний: 1) обратно — было бы нарушением «стихического» задания интонировать кажущиеся длинными строки так, чтобы цезура (беру этот термин условно) приобретала характер конца строки<, > который условно обозначаю знаком ^; часто этому делению может способствовать гипноз внутренней рифмы; так<, > напр<имер,> стихотворение Гумилева «Однажды вечером» («Чужое небо», стр<.> 23 по изд. 1912 г.<.>)<:>

В узких вазах томленьё || умирающих лилий.^
Запад был медно-красный. || Вечер был голубой^ 23 <—>

есть соблазн интонировать следующим образом:

В узких вазах томленьё ^
Умирающих лилий.^
Запад был медно-красный.^
Вечер был голубой^<,>

причем при такой интерпретации (ложной по отношению к печатному тексту) приобретает характер подлинной рифмы звукоединообразие третьего стиха того же стихотворения<:> «О Леконте де Лиле мы с тобой *говорили*», и стих станет рифмованным двустишием:

О Леконте де Лиле ^
Мы с тобой *говорили* ^...<:>

2) в этой же связи можно оправдать Валерия Брюсова, который дает в «Опытах» примеры одноstopного хоря:

Моря
Вязкий
Шум
Вторит
Пляске
Дум etc. 24

Правда<, > Брюсов печатает эти стихи в одну трехstopную строчку, но делает это только из «соображений типографской эстетики» (sic!). Оставляя ясные из вышесказанного возражения, какие можно бы сделать Брюсову по поводу его «соображений», я должен указать, что стихи типа приведенных возможны и отличаются от стихов:

без остановки на конце их, — т. е. читать так, как читают актеры и учителя русской словесности» (Сборник «Дех поэтов» 3-ий, стр<.> 53). См. также у Б. М. Эйхенбаума, ор. cit<.>, стр<.> 7—8 и особ<енно> стр<.> 19 22.

Моря вязкий шум
Вторит пляске дум etc. *

В этом смысле я решительно не согласен с Б. В. Томашевским, который в своем докладе «Наукообразие в изучении ритма речи (По поводу работ Валерия Брюсова и Андрея Белого)»<, > полностью неопубликованном (эксцерпт был помещен в журнале «Книга и Революция»<, > 1921 г.<, > № <10—11,> стр<. 32—34>), указывал на фиктивность существования одноstopного ямба или хорей и видел искусственное расчленение единого стиха в «Испанском романсе» Пушкина:

Шумит,
Бежит
Гвадалквивир²⁵. **

4. Выше я пытался показать, что речь стихотворная отличается совершенно определенным признаком от речи не стихотворной. А отсюда неизбежно должно следовать, что закон исключенного третьего во всем своем объеме приложим и к стиху. Все заподозренные гибридные формы оказываются фикциями в отношении гибридности. Попытка Андрея Белого разбивать гоголевский текст на скрытые в нем стихи граничит с маниакальностью и вряд ли может кого соблазнить, в особенности после критики Б. В. Томашевского. Но существуют такие виды речи, которые на основании некоторых сходств с канонизованными формами стиха принимаются за формы гибридные, переходные — своего рода аналогон переходным формам от мира растений к миру минералов (<с>р. приведенную выше цитату из статьи Н. С. Гумилева). Таким переходным звеном можно считать<, > напр<имер,> речь «ритмизованную», т. е. такую, ритм которой приведен к некоторому единообразию, постоянству в чередовании ритмических иктов. Такое воззрение возможно, конечно, лишь в условиях, что стих приведен к ритмическому единообразию в том каноне, которому следует высказы-

* См. В. Брюсов. «Опыты». М. 1918<, > стихотворение на стр<.> 49, комментарий к нему на стр<.> 175—6, а также пример одноstopного ямба на стр<.> 50, комментарий на стр<.> 176, а также его же «Наука о стихе»<, > М. 1919, стр<.> 32, 44.

(Во втором переработанном издании книги В. Я. Брюсова «Основы стиховедения»<, > М. ГИЗ, 1924, см. указанный материал в расширенном виде на стр<.> 36, 43 и 58; в частности<, > Брюсов теперь приводит еще очень подходящий сюда пример из Ник. Асеева: стих<отворение> «Собачий поезд», сб. «Стальной Соловей»<, > М. 1922<, > стр<.> 20—23<. —> Б. Г.).

** Всем сказанным я отнюдь не желаю защищать хорей и ямбы, как такие, и самую идею стопности стиха²⁶. Вопросы, поднимаемые общим учением Брюсова о стихе, я оставляю вне поля рассмотрения.

вающий подобное воззрение *. Примером подобной «ритмизованной» прозы может служить книга Андрея Белого «Офейра» и некоторые его статьи ³⁰. Или, если с представлением о стихе неразрывно связано представление о рифме, то ступенью, переходной к стиху<, > может быть признана «рифмованная» речь, т. е. речь такая<, > в которой через некоторый промежуток появляются одинаково звучащие слоги (преимущественно конечные и ударные). Разумеется, что воззрение, усматривающее близость к стиху в такой прозе, также может сложиться только там, где действует канон рифмованных стихов. К античной прозе люди античной культуры подобное суждение применить не могли ³¹. Примером такой речи может служить<, > напр<имер>, русская лубочная драма, тексты т<ак> наз<ываемого> «Петрушки»: «Как живешь-поживаешь? Часто ли хвораешь? Я — цыган Мора из цыганского хора, пою басом<, > заедаю ананасом... etc<.>» <—> или образцы художественной персидской прозы, напр<имер> прозаические отрывки из Gulistān'a ³². Но эти примеры всё-таки определительно за стихи не считаются никем. В них при желании можно вместе с Андреем Белым видеть скрытые стихи, можно даже видеть формы<, > переходные от стиха к прозе, но важно одно, что стихов в них увидеть нельзя. Думается, что таким образом в этих суждениях *implicite* скрывается признание закона конца строки основным признаком стиха. Наличие, следовательно, такого признака и дает возможным распространить принцип исключенного третьего, вспомнив в этой связи Мольеровского учителя философии ^{**}. Усмотрев<, > таким

* Своеобразный квантитативизм, проникающий нашу науку<, > сказывается между прочим и на этом вопросе ²⁷. В. М. Жирмунский говорит, что «...между ритмической прозой и свободными стихами, построенными по чисто тоническому принципу (как стихи Кузмина)... существуют только количественные различия: при отсутствии строгой метрической схемы можно говорить лишь о большей или меньшей ритмической упорядоченности речи („ритмичности“)» (Композиция лирических стихотворений, стр.<.> 107, прим.<.> 89). Это замечание ясно показывает нам, что В. М. Жирмунский не видит специфического стиха в чем<->либо ином<, > кроме «ритмической упорядоченности», понятия<, > естественно<, > относительного и квантитативного ²⁸. Но здесь есть также некоторая недоговоренность: не считает ли автор лишь наличие «строгой метрической схемы» признаком собственно стиха? Если так, то «свободный стих» уже как бы не стих. Но<, > с другой стороны<, > тогда и затемняется грань между стихом и нестихом, ибо «строгой метрической схема» без труда может быть вскрыта в признанных образцах прозы, напр<имер> в «Эпопее» Андрея Белого, где целые страницы написаны п-стопным анапестом ²⁹.

** У Сиверса (Rhythm<isch>-melod<ische> Stud<ien>. Art. III, <S>. 60) есть место, из которого можно усумниться в возможности строгого различения «поэзии» и «прозы», так как речь идет исключительно о ритме и мелодии, присутствующих также

образом<, > некоторый формальный признак, позволяющий нам судить о данной речи, о данном языковом комплексе, как о стихе, мы тем самым должны признать в стихе особого вида языковую форму, т. е. некоторый знак, требующий интерпретации и являющийся, следовательно, известной формой словесного выражения. Выше я пытался показать, что стих, как форма языка, обладает автономностью, делающей его независимым от форм грамматических в широком смысле слова, т. е. от системы репрезентации логической структуры. Не будучи ни оправдан, ни приложен логически, стих занимает вместе с тем очень значительное в системе репрезентации логической структуры положение, так как вносит ряд существенных модификаций в грамматическую целостность данной глосемы. Поэтому, стих должен быть признан над- и в известных отношениях до-логической языковой формой, т. е. формой вне-логической³⁴. Такое положение стиха, как языковой формы, обладающей автономностью от основного смысла языка, как явления, положение его, как формы, предстающей нам в своей феноменальной целостности — как некоторое «замкнутое в себе единство» (Сиверс), приводит, как мне кажется<, > к следующему утверждению: стих есть особая языковая форма, особым образом модифицирующая логическое содержание, репрезентированное в языке, придающая ему композиционное ображение, что дает нам повод хотя бы условно признать его эстетической формой языка. По крайней мере условно, стих есть эстетическая форма языка.

5. Как особая, автономная форма, стих располагается в независимости от грамматических конструкций языка. В этом и выступают перед нами *внутренняя форма* стиха, его значимость и значение³⁵. Если внутреннюю форму грамматической категории мы определим, как ее отношение к репрезентируемой логической форме³⁶, то по этой аналогии нам ясно предстанет и содержание понятия внутренней формы стиха. Эта внутренняя форма стиха станет нам особенно очевидной на фоне синтаксической структуры стихотворной глосемы. Эйхенбаум (Мел<одика> стиха, стр.<.> 5—6), пытаясь семантизировать стих (и в этом смысле оставляя за собою позади учения, смотрящие на стих,

и в речи прозаической. Отличием здесь выставляется лишь то, что ритм и мелодия в прозе «von Fall zu Fall frei beweglich», а поэзия подчиняется выбору определенного стихоразмера, известных формальных пределов (Formschranken). Но в этой связи я предлагаю вспомнить его же «in sich geschlossene Einheit»³³.

как на звучание только), ищет некоторое «*нечто*» (курсив мой), которое стояло бы на рубеже специфической фонетики стиха и семантики. Таким «нечто» он считает синтаксис, строящийся в неразрывной связи с ритмом, и в этом смысле определяемый Эйхенбаумом, как условный, деформированный, из простой грамматической формы становящийся *формантой* (? <—> М. К<.>). Здесь же автор ссылается на ненапечатанный доклад О. М. Брика, где впервые было развито учение о специфическом стихотворном синтаксисе³⁷. К сожалению, мне пришлось слышать доклад О. М. Брика в сильно сокращенном виде, но из него я вынес убеждение, что докладчик мало критически относится к понятию синтаксис и мало склонен отличать формы синтаксические от форм стилистических (например, > порядка слов, не обладающего в русском языке семантической структурой и в большинстве случаев не вносящего в речь композиционной модификации)³⁸.

Я могу обратиться к Б. М. Эйхенбауму с тремя вопросами относительно его синтаксических формулировок. Во<->первых: что подразумевает он под грамматической формой? Так ли уж она проста, как это должно следовать из контекста, где она противопоставляется «форманте»? Ведь грамматическая форма есть знак, — знак<,> очень сложный по своему значению. Грамматическая форма есть репрезентант логической категории, и как такой, чрезвычайно сложна и по своему логическому составу, а кроме того<,> большая сложность заключается в том, что грамматическую форму от логической отделяет еще область внутренней формы. На фоне этой внутренней формы, как отношения грамматической формы к логической, вырисовываются между прочим и эстетические структурные моменты. «Простая» грамматическая форма может быть<,> таким образом<,> носителем самых сложных эстетических возможностей, так как значительная часть эстетических форм в языке располагаются <sic!> как раз по грамматическим формам, в их отношении друг к другу в пределах единой глосемы³⁹.

Во<->вторых: — что же значит условный деформированный синтаксис и как он становится формантой? Мне думается, что стихотворный язык есть все же язык и что в этом его качестве он обладает грамматикой. Если синтаксис (точнее синтагма) есть грамматическая категория, то она присуща и языку стихотворному. Стих же, как форма, есть форма вне- или надграмматическая и располагается помимо грамматических категорий. Поэтому, думается мне, и синтаксическая форма существует помимо того, как в конечном комплексе она контаминиро-

вана с формой стиха. Вспомним, что стиху, располагаясь, приходится проходить не только через словосочетания, но и через отдельные слова. У Сафо:

<...> καὶ πλασίον ἄδδ φωνεύ-
σας ὑπαχούει...⁴⁰ <;>

у Горация:

...vagus et sinistra
Labitur ripa Iove non probante, u-
chorius annis⁴¹ <;>

у Кузмина (Рождение Эроса, Незд<ешние> веч<ера,> стр<.> 125—129):

Линцей, Линцей!
Глаза — цепи!
Не в ту сто-
рону цель
взор.
Пусто...
Синие степи...
Корабель-
щики всей
шири etc.⁴²

И как словом — грамматической формой, лексемой <—> продолжает оставаться φ<ω>νεύσας, uchorius, сторону, корабельщики, так и синтагмой (как бы ее точнее ни определять, что сейчас для нас не играет существенной роли) останется: «У всех одинаково бьется, но разное у всех живет»⁴³, «...Ходовецкий гравировал мои мечты»⁴⁴ и др. Синтаксис остается синтаксисом, его элементы совершенно независимы от элементов стихических, и я боюсь, что в слове «форманта» кроется попытка какой-> то не то биологической, не то механистической интерпретации термина «эстетическая форма».

Можно было бы задать Б. М. Эйхенбауму еще третий вопрос, именно, относительно «границ между фонетикой и семантикой», но его я не формулирую, так как формулировка будет ясна из дальнейшего.

6. Если стих, как языковая форма, совершенно автономен в своей структуре от структуры грамматической, то во внутренней дифференциации понятия стих грамматическая структура данной глосемы играет исключительную роль. Внутренняя роль стиха определяется из его отношения к формам логическим, репрезентированным тем языковым комплексом, в котором вне-логическую структурную роль играет данный

нам стих. Это отношение вырисовывается из отношения стиха к формам грамматическим, т. е. из расположения стихом сквозь грамматическую (в широком смысле слова) структуру или<,> обратно<,> распределения грамматических форм по абстрактной (метрической) схеме стихем. Различение последних формулировок, как чисто генетическое, нас здесь не может интересовать. Отсюда следует, что структура стиха неизбежно семантически<,> или точнее структура стиха существует, как модифицирующая известным образом структуру семантическую⁴⁵. В этой вот связи я и хочу поставить Б. М. Эйхенбауму свой последний вопрос. Что значит в его понимании «нечто», что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой? Если мы будем характеризовать стих лишь фонетически, лишь записывая известное звучание приборами экспериментальной фонетики, то мы упустим совершенно смысл нашего явления, как языкового, тот смысл, который стоит за формой, характеризованной нами словечком «стих». Если даже мы не упустим этого имени, если даже будем знать, что данное звучание характеризуется «как стих», то что мы все-таки найдем тогда: — некоторые физические явления колебания звуковых волн, при известной постановке эксперимента <—> некоторые физиологические явления, даже психологические... Но самые основания для называния звучания словом «стих», то специфическое $\tau\acute{o}\ \alpha\upsilon\tau\langle\acute{o}\rangle v$, нами в этом звучании усмотренное, останутся вне поля нашего анализа, и он не будет анализом собственно «стиха», ибо стих в самой своей сущности есть явление не физическое, а знаковое. Я не отрицаю того, что в изученной фонеме мы можем усмотреть чрезвычайно существенные для эмпирической детализации понятия «стих» моменты, но усмотреть мы их можем<,> лишь предварительно обладая хотя бы и не вполне адекватным определением нашего субъекта⁴⁶.

Что же характеризуется именем стих<?> Если понятие «стих» уславливается нами до звучания⁴⁷, то, следовательно, это есть некоторая идеальная форма, некоторый обладающий смыслом знак. Всем вышесказанным я и пытался установить взгляд на стих, как на знак, в дальнейшем детализуя это понятие из его отношения к знакам грамматическим. Из этого следует, что изучаться должна именно *семантика*. Семантика и есть основной «герой» (пользуюсь в ином применении термином Р. Якобсона) лингвистики⁴⁸, но изучается она через изучение грамматических и иных языковых форм, к числу которых мы отнесли и стих. Учение о стихе<,> таким образом<,> становится семасиологическим учением. А то «нечто», которое ищет Б. М. Эйхенбаум,

оказывается фикцией: изучается именно самый стих, как языковая форма, т. е. семантически, а семантика его изучается на фоне его отношений к формам грамматическим — к основному грамматическому стержню. Таким образом перед нами встает проблема дифференциации стихем.

Употребляя уже не в первый раз термин «стихема», я считаю должным оговорить, что я под ним подразумеваю. Стихему я понимаю как стиховую единицу, взятую в ее отношении к формам грамматическим и словарным (т. е. лексемам, морфемам и синтагмам)⁴⁹. Вкладывая в понятие лексемы, морфемы, синтагмы не фактическое, а формальное (следовательно идеальное) содержание, я стихему тем самым также понимаю идеально.

7. Итак, дифференциация стихем строится по различию их отношения к формам грамматическим.

Крупнейшей грамматической формой является синтагма, которую я понимаю, как языковой комплекс, репрезентирующий логическую форму суждения или форму эквивалентного суждению императивного или интерогативного единства.

Напр<имер>:

День был резкий и тон был резкий.
Резки были день и тон.

(Пастернак)⁵⁰

<И>ли<:>

Осенний ветер пронзителен.
Дорога в гору идет.

(Кузмин)⁵¹

<И>ли<:>

Разбукетилось небо к вечеру.
Замерзло окно<.>

(Кузмин)⁵²

<И>ли<:>

Слава тебе, безысходная боль!

(Ахматова)⁵³

Что мне делать с птицей раненой?

(Мандельштам)⁵⁴

Этому виду стихем, совпадающих с крупнейшей грамматической единицей<, > прямо противоположен такой вид, который разрушает мельчайшую грамматическую единицу — лексему⁵⁵. Примеры этого случая очень редки. Известные мне (Сафо, Гораций, Кузмин) я привел выше на стр. <13—14>. К ним можно еще присоединить цитату из «Occidentales» Теодора де Банвиля (Paris, A. Lemerre, 1875, p.<.> 77)<:>

Et le soir, spectateur godiche,
Ce gandin, qu'on joue aux Menus-
Plaisirs, s'en va voir dans LA BICHE etc.<.>

хотя этот случай, конечно, не представляет вполне чистого типа, как примеры из трех цитированных выше поэтов: здесь междустиховая грань рассекает не обычную лексему, а такую, которая образовалась из т<ак> наз<ываемого> «слитного речения» (по терминологии лингвистов фортунаатовской школы)⁵⁶.

Особняком стоят случаи, когда стихема нарушает строй морфемы. Яснее всего это видно на французских стихах, когда стиховое деление проходит между членом и именем: напр<имер>,>

...Qui (le vent) m'emporte
Deçà, delà,
Pariel à la
Feuille morte <—>

(Verlaine)⁵⁷

или между детерминантом *on* и глаголом: напр<имер>,>

D'aller tirer des exemplaires
De son individu si on
N'en a pas une idée plus claire?..

(J. Laforgue, P. C.<.> p.<.> 447)

Le Rêve?
— C'est bon
Quand on
L'achève...

(J. Laforgue, P. C., p. 367)⁵⁸

Вообще этого рода стихемы яснее всего видны при отделении синсемантиков, напр<имер>:>

Mon cher directeur, je modère
Les élans de ma verve, et si
Mon feuilleton hebdomadaire etc.

(Th. de Banville, lib. cit.<.>, p. 179)

<...> Le jour n'a pas trop d'heures
 Pour la pensée et pour
 L'immense amour.

(ibid<.>, p. 188)

Разум изрублен, и
 Скомканы вечностью вежды...

(Асеев, Оксана, стр<.> 10)

Он совсем не нравится мне. Это
 Он хотел стать богом и царем,
 Он повесил вывеску поэта...

(Гумилев, Память)

И совсем не вернется — или
 Он вернется совсем другой...

(Мандельштам, Камень, стр<.> 25)⁵⁹

Я отношу, далее, к стихемам этого же вида все те случаи, когда стиховая граница разделяет две морфематически связанные в одной синтагме лексемы. Напр<имер>: 1) определяемое и определение:

Aime, travaille, ô terre
 Jeune, fidèle, austère...

(Th. de Banville, lib. cit.<.>, p.<.> 189)

Постой, в посаде, куда ни одна
 Нога не ступала...

(Пастернак, Пов<ерх> бар<ьеров,> стр<.> 26)

Он, — этот мой голос, — на черствой
 Узде выплывает из мути...

(ibid<.>, стр<.> 22)

Это в тумане фазаньим
 Перьям его ползлось...

(ibid., стр<.> 38)

2) подлежащее и сказуемое:

В посаде, куда ни одна нога
 Не ступала...

(Пастернак, lib. cit.<.> стр<.> 26)

Еще многим подросткам верно снится
 Закройщица тех одиночеств...

(ibid<.>, стр. 24)

Видений пестрых вереница
Влечет усталый, теща, взгляд.

(Фет)⁶⁰

Короче говоря, под этот вид подойдут все случаи раз'единения стихом рядом стоящих согласованных членов синтагмы. Под согласованием я разумею такое соотношение (смысловое) двух лексем, когда они или образуют одно понятие (определяемое с определением, сказуемое с дополнением)<,> или составляют остов синтагмы (подлежащее и сказуемое). В случаях отсутствия в языке форм собственно грамматического или морфематического согласования это согласование обнаруживается в порядке слов. В случае же, если в порядке слов также нет согласования (т. е. соседнего положения этих лексем), то, разумеется, нельзя говорить и о стиховом нарушении согласования.

8. Совершенно особо надлежит рассмотреть случаи отношения форм стиха к синтаксическим формам. Выше было указано на тот вид стихемы, где имеется полное совпадение стиха с синтагмой. Этому виду очень близок другой, при котором синтагма располагается по ряду стихов, но таким образом, что начало синтагмы совпадает с началом стиховой цепи, а конец со стиховым концом. Напр<имер>:

Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.
.....
И утро шло кровавой банею,
Как нефть разлившейся зари,
Гасить рожки в кают-компани
И городские фонари<.>

(Пастернак, lib. cit.<,> стр<.> 81–82)

Такое расположение может захватывать по несколько стихов и должно быть отличаемо: во<->1-х<,> от выше рассмотренного случая совпадения синтагмы с одним стихом, во<->2-х<,> от случаев<,> где синтагма захватывает дробное количество стихов, иными словами, конец стиха не совпадает с концом синтагмы. К этим последним случаям я и перехожу⁶¹.

Самым обыкновенным случаем является такой, когда на некотором количестве стихов (может быть и на одном) располагается одна синтагма, не оканчивающаяся этими стихами или этим стихом, а захватывающая часть следующего стиха:

Никогда не забуду: он был или не был,
Этот вечер. Пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо...

(Блок)⁶²

Может быть это лишь шутка
 Скал и воды колдо<в>ство,
 Мареве? Путнику жутко...

(Гумилев)⁶³

Здесь, конечно, необходимо различать несколько случаев:

1) когда начинающаяся с разбитого стиха синтагма с ним же и кончается:

Но счастье было безначальней,
 Чем тишина. Была весна⁶⁴<;>

2) когда эта синтагма переходит в следующий стих или следующие стихи:

Пожаром зари
 Сожжено и раздвинуто бледное небо,
 И на жолтой заре — фонари.

(Блок)

В этом последнем случае могут <быть> разные степени захвата. Так<,> у Гумилева в «Пятистопных ямбах» в сборнике «Колчан» мы находим:

Теперь мой голос медлен и размерен,
 Я знаю, жизнь не удалась... и ты,
 Ты, для кого искал я на Леванте
 Нетленный пурпур королевских мантий,
 Я проиграл тебя, как Дамаянти
 Когда<->го проиграл безумный Наль.

(Колчан, стр.<> 24)⁶⁵

Классификация <sic!> всех этих случаев требует, конечно, более детальной и строгой дифференциации синтагм, чем та, которой располагает современный синтаксис; стихология здесь теснейшим образом связана с учением о синтаксисе. С другой стороны, этот вопрос находится в тесной связи с проблемой объединения стихем и создания из них композиционных единств высшего порядка, каковы «период» (термин, вводимый в русскую науку В. М. Жирмунским⁶⁶), строфа⁶⁷ и т. п. *

* В. М. Жирмунский, исходя из Руд. Вестфала, устанавливает три композиционных единства: ритмический ряд (стих), период и строфу (ср. *R. Westphal. Theorie d'er>N<eu>h<och>d<eutschen> Metrik*, 1870, § 23), причем под строфой понимает «метрическое построение, являющееся одновременно законченным синтаксическим и тематическим целым» (ср. Композ<иния> лир<ических> стихотв<орений>, П. 1921, стр.<> 13—14)⁶⁸, а еп<а>м>бement строфы, как в приведенном выше в настоящей статье примере из Гумилева, <считает> редким «отклонением от обычной композиционной

В этой же связи ставится проблема $e\grave{n}j\grave{a}\langle m \rangle bement$, которая перед нами отчетливо теперь выступает в своем семантическом качестве — знака только что названного стихо-синтаксического соотношения. Таково наиболее обычное понимание термина $e\grave{n}j\grave{a}\langle m \rangle bement$, впрочем<,> переносимого на стиховые явления другого рода, напр<имер> на стихо-морфематические соотношения, как то:

Он вбрасывал в пространство безымянных
Мечтаний — слабого меня <—>

(Гумилев) ⁷⁰

или даже<:>

Под Пермь, на бризе, в быстром бисере
Фонарной ряби Кама шла.

(Пастернак) ⁷¹

Я полагаю, что этот тип стихем надо отличать от приведенных выше примеров и применять термин $e\grave{n}j\grave{a}\langle m \rangle bement$ только к какому->либо одному виду.

9. В связи с предыдущим несколько замечаний о цезуре. Легко обнаружить склонность приписывать цезуре значение стихоразделительное. Выше я указывал на способствующие этому факты из практики чтения стихов: с одной стороны<,> уничтожение обязательной интонации *конца стиха*, с другой — придание этой интонации концу полустихия. Такая точка зрения проводится и некоторыми исследователями *<.>

В плоскости ритмической (или ритмико-мелодической) такое понимание может быть совершенно законно связано с представлением о цезуре, как о пустом времени ($\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$). Но с точки зрения чи-

замкнутости стансы». Свое мнение В. М. Жирмунский подкрепляет цитатой из R. M. Meyer'a: «Если бы в стихотворении большинство строф имело $e\grave{n}j\grave{a}\langle m \rangle bement$, вряд ли было бы возможно говорить о строфической форме» (Grundlagen des m<ittle>h<och>d<eutschen> Strophenbaus, 13) ⁶⁹. Мне неизвестно, почему покойный М. М. Кенигсберг не включил в свою статью своих решительных возражений против этого тематического и синтаксического понимания В. М. Жирмунским строфы, которые мне раз приходилось от него слышать: такая точка зрения никак не совместима с его пониманием стиховых единств, как над-синтаксических и над-логических (следовательно и над-тематических)<. —> Б. Г.

* Ее держится С. Я. Мазэ, читавший ряд докладов в Московском Лингвистическом Клубе, в Мелодическом Обществе и в Комиссии по изучению проблемы художественной формы РАХН ⁷².

сто-стихологической такое отождествление не может быть приемлемо, поскольку с цезурой, как понятием, связывается непременно мысль о сечении стиха, как единства, законченного в себе. Структура стиха, как единства, предполагает, понятно<,> единства «чего». В этой связи может ставиться вопрос о цезуре. Эмпирическое рассмотрение фактов, именуемых цезурой, на протяжении истории стиха не может открыть природы этого акта, так как с термином «цезура» в разные эпохи связывалось различное содержание. Если же рассуждать в плоскости априорно-теоретической, то с цезурой можно считаться лишь как с чем<->то аналогичным, в аналогичности своей подчиненным основному детерминанту стиха. В этом смысле представление о цезуре, как о превалирующем междусловесном разрезе вполне отвечает понятию стиха, как языковой формы. Применяя в этой же связи термин Буало *hémistiche*, мы получим существенное специфическое указание на природу цезуры: цезура указывает на мозаичность структуры стиха, как единства, на выраженность в нем (стихе) отдельных его образующих частей, как самостоятельных. Нетрудно видеть далее, что исторически такая цезура может быть лишь цезурой *канонической*, ибо речь идет здесь не о некотором ритмическом (или<,> по контрасту<,> аритмическом) явлении, а о морфологической организации стиха, как формы.

Требование Буало<:>

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos <—>

(A<n> P<oétique,> I, vv.<.> 105—106)

является, таким образом, лишь гармонирующим с общим укладом классической поэтики (логичность), в основе же его лежит очень определенная мысль, вполне учитывающая смысл цезуры, являющейся аналогом концу стиха внутри его ⁷³. Требование Буало может быть<,> впрочем<,> углублено и оправдано еще и тем соображением, что единство стиха, как формы, эстетической хотя бы и в условном смысле, требует для своей автономности грамматичности структуры образующих его частей, и<,> таким образом, появление цезуры, как самостоятельной эстетической формы, уничтожало бы единство стиха ⁷⁴. Все же соображения, возникающие из ритмической и аналогичных точек зрения на стих, по вопросу о цезуре должны отпадать, так как ритм, как явление *побочное и сопровождающее*, должен подчиняться общему понятию о стихе и лишь на фоне его рассматриваться.

Учения о времени, как характеристике стиха, даже в плоскости эмпирической (т. е. исторической) повествуют о посторонних, «обсто-

ятельственных» моментах в проблем<е> стиха. Таким образом<, > все акустические, фонологические и подобные им учения о стихе ничего не открывают в его сущности, а лишь характеризуют эмпирический звуковой материал, в котором дается стих. Стих, как явление формальное, должен рассматриваться теоретически и априорно, вне того или иного сенсуального или психологического контекста. При переходе к истолкованию исторических образчиков стиха, как такого, необходимо должна быть учтена его сущностная характеристика. Цезура, как канон, есть нечто определенное и входящее в этом качестве канона, как материал для интерпретации данных нам исторических фактов. При отсутствии канона нашей задачей является вычитать это явление из текста, но для этого нам необходимо усмотреть его сущность. Сущность эта, как я пытался показать выше, усматривается прежде всего на фоне и из смысла подчиняющего явления: стиха. Я не подвергаю дальнейшему обследованию этот вопрос, так как он задет здесь лишь мимоходом, а теперь остановлюсь в нескольких словах на входящем сюда же вопросе о композиционных проблемах в стихе, в том числе и на проблеме ритма, выступающего, как главный формант стиха. С другой стороны<, > мы этим введем стих в общее учение о композиции.

10. Проблема ритмическая, на которой остановимся лишь очень вкратце, по существу своему есть побочная проблема в вопросе о стихе⁷⁵. Ритм, как некоторое соотношение языковых элементов однородного типа (ударений, долгот и т. п.<.>) присутствует и может присутствовать и в нестихотворной речи. Существенная разница между стихотворным и нестихотворным ритмом связывается как раз с понятием о стихе, как некоторой автономной глосеме, замкнутой в себе и заключающей ритмические особенности внутри себя. Теоретически на ритм, думается мне, также может быть установлена семасиологическая точка зрения — единственная<, > при которой изучение ритма может быть оправдано, как лингвистическое. Я не углубляю здесь этого вопроса, но думаю, что нетрудно показать, как ритмическая организация семантических единиц, образующих стих, может модифицировать семантическую (в чисто-граматическом смысле) их структуру⁷⁶. Исторически же проблема ритма всецело вводится в некоторый канон, ибо никакое физическое, физиологическое, акустическое или психическое учение о *ритме вообще* не может быть навязано *ритму, существующему, как знак и сущностно определяемому, как ритм стиховой, т. е. эстетический*⁷⁷.

С другой стороны<,> проблема ритма вводится в круг стилистических проблем: прежде всего<,> проблемы порядка слов, поскольку последняя не может рассматриваться, как проблема синтаксическая. Эта последняя категория выступает особенно отчетливо в вопросах стиха еще и потому, что исторически стих по большей части выступает перед нами, как искусство<,> и в филологическом суждении о нем может заявить свои права специфическая герменевтика искусства, как исторического явления.

Все попытки эмпирических обобщений в учении о ритме не учитывают, сколько мне известно, семантической сущности вопроса и переносят его в плоскость акустического, психологического или *modo pov-issimo* фонологического наблюдения и эксперимента. Не входя в подробности, нетрудно видеть, что здесь имеет место чисто натуралистический метод эмпирической индукции, совершенно не учитывающий всякий раз формального, знакового характера ритма, как языкового явления. Апелляция к психологическому обстоянию, к психологии времени восприятия не решает вопроса, так как он переносится из сферы анализа явления в сферу анализа его восприятия. Самая постановка вопроса в таких условиях предполагает введение вопроса о ритме уже совершенно безоговорочно в сферу натуралистическую (хотя бы и психическую), что, конечно, исключает сферу языковую, требующую прежде всего исключения эмпирических и сенсуальных моментов ⁷⁸.

Я мимоходом остановился на этих пунктах, чтобы хотя формально оправдать на этих страницах принципиальное игнорирование ритмической проблемы.

11. Учение о стихе, как эстетической форме в языке связывается принципиально с общим учением о языковой композиции, как надлогической и над-синтаксической структуре языкового явления. Этой структуре в учении о слове, как имени, соответствует учение об образе, как моменте в содержании слова ⁷⁹. Последнее положение я не имею возможности развивать здесь подробнее, и хочу только подчеркнуть общую концепцию, в которую вводится формальное учение о стихе.

В заключение — общее полемическое замечание о научной сфере, куда должны быть введены все наши рассуждения и вообще все проблемы стиха. Если мы признаем стих специфической языковой формой, то в сфере теоретической лингвистики может быть создана особая дисциплина: теоретическая стихология, пролегоменами к которой претендуют быть эти фрагменты. Такая дисциплина, как и вообще

теоретическая лингвистика<, > может быть создана априорным путем и для своего обоснования не нуждается ни в какой эмпирической абстракции. Анализ же индивидуальных исторических фактов я отношу прежде всего на долю универсальной интерпретативной науки <—> филологии. Лишь средствами филологии и ее методом должна быть раскрыта сущность исторического факта, уяснить τὸ αὐτόν которого призвана теоретическая дисциплина. В этом смысле, думаю мне, должны отпасть все споры об отнесении истолкования того или иного исторического факта в область истории литературы<, > или «ритмики»<, > или истории языка<, > или лингвистики, чтò<, > кроме несносного смешения терминов теоретической и исторической областей<, > представляет собою еще совершенно праздную логомахию, вредную тем, что затемняется сущность предмета, как исторического, лишь во всей своей конкретности содержащего свой идеальный смысл. В этой связи, думаю мне, можно<, > между прочим<, > указать, что ритмическое истолкование того или иного стиха возможно лишь на основе того или иного канона, иначе оно грозит обратиться в натуралистическую регистрацию звучаний, как то<, > впрочем<, > и имеет очень часто место. Французский *vers-libre* в этом отношении может дать очень много весьма ценного материала, и идеи Вьеле-Грифина или Гюстава Кана⁸⁰ заслуживают значительно большего внимания, чем им согласились бы отвести ритмики и фонологи.

Заключая работу, я должен поставить некоторые точки над *i*, сформулировать некоторые положения, получить ответ на которые и составляло предмет моего доклада:

- 1) можно ли рассматривать стих, как особое семантическое явление;
- 2) можно ли рассматривать стих вне зависимости от проблемы ритма;
- 3) можно ли проблему ритма подчинить общему учению о стихе и в этой связи, как лингвистическую, рассматривать ее лишь семантически.

Для последнего из трех вопросов мною дано, конечно, слишком мало материала<, > и поставлен он лишь мимоходом, подразумевая другой<, > более видимый в этом контексте вопрос, а именно предыдущий.

Наконец<, > четвертым большим вопросом, который имела целью поставить эта работа<, > является введение проблемы стиха, как проблемы эстетической формы в языке, в общее учение о композиции.<.>

Февраль 1923 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа подготовлена при финансовой поддержке Фонда «Культурная инициатива». Публикуется впервые. Печатается по беловому автографу (рукой Б. В. Горнунга) [см.: Центральный муниципальный архив г. Москвы (= ЦММАМ), ф. 2900 (Н. И. Жинкин), оп. 1, д. 293, л. 14—54]. Рукопись самого Кенигсберга, по-видимому, не сохранилась (см. примеч. 6). Явные описки устранены. Орфография и пунктуация оригинала оставлены почти в неприкосновенности — и для автора, и для редактора (Б. В. Горнунга) они имели принципиальное значение. Ср.: «Авторитет <...> профессора Г. Г. Шпета для участников „Гермеса“ распространялся даже на орфографию: они тоже писали и печатали в ряде случаев <в словах иноязычного происхождения, в том числе в именах собственных. — М. Ш.> без удвоения согласных — маса, класы, гра-матика». «Особое значение придавалось тому, чтобы слово т о ж е с т в о писалось именно так, без д, прямо образуясь от слова т о ж е» [А. В. Чичерин, 'Давние годы: (Главы из воспоминаний)', А. В. Чичерин, *Сила поэтического слова: Статьи, воспоминания*, Москва 1985, 247; ср.: Г. Шпет, *Эстетические фрагменты*, Петербург 1923, [вып.] II, 119; а также: *Обзор предложений по русской орфографии (XVIII—XX вв.)*, Москва 1965, 165, 481]. О внимании Кенигсберга к эстетике и семиотике орфографии можно отчасти судить по его рецензии на книгу В. Ирецкого (*Экран*, 1922, № 18, 8).

² См.: Г. Шпет, *Внутренняя форма слова: (Этюды и вариации на темы Гумбольдта)*, Москва 1927, 5; Г. Винокур, *Биография и культура*, Москва 1927, 5.

³ См.: Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград 1924.

⁴ См.: М. И. Шапир, 'М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха', *Russian Linguistics*, 1994, vol. 18, № 1, 73—113.

⁵ Речь идет о I томе Трудов комиссии по изучению проблемы художественной формы при Философском отделении Российской академии художественных наук (РАХН), где предполагалось поместить статью Кенигсберга «Анализ понятия „стих“» [см. об этом: Российский государственный архив литературы и искусства (= РГАЛИ), ф. 941 (Государственная академия художественных наук), оп. 14, ед. хр. 15, л. 44 и др.; *Печать и революция*, 1924, кн. 6, 266].

⁶ Текст этой редакции обнаружить не удалось.

⁷ Ср. протокол обсуждения доклада Кенигсберга в МЛК: «В ответ на вопрос А. И. Ромма об определении стиха, докладчик раз'яснил, что<,> по его мнению<,> стих есть эстетическая форма языка, и притом форма композиционная, надграмматическая» [Институт русского языка РАН, Рукописный отдел (= ИРЯ), ф. 20 (Московский лингвистический кружок), л. 247].

⁸ Разграничение *эстетических* и *поэтических форм* последовательно проводил Г. Шпет: «Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка), независимо от того, эстетичны они или нет. Скорее, поэтика может войти в состав ф и л о с о ф и и и с к у с с т в а, как дисциплины онтологической. Эстетика в собственном смысле есть учение об эстетическом сознании, корелятивное онтологическому учению об эстетическом предмете (прекрасном, возвышенном, трагическом и пр. <...>)» (Г. Шпет, Указ. соч., 71; ср.: Б. Горнунг, 'Мысли П. А. Катенина об эстетике', *Эриѳс*, 1922, № 2, 164 и др.; по-видимому, единствен-

ный полный комплект машинописного журнала «Ἐρμῆς», ранее принадлежавший В. М. Жирмунскому, хранится в архиве Г. А. Левинтона). Различие между поэтикой и эстетикой попало в сферу пристального внимания комиссии по художественной форме при Философском отделении РАХН с момента ее основания: согласно плану работы комиссии, принятому на первом же заседании 26.VI 1923, «Вопрос о различных значениях термин<a> <...> форма» должен был быть освещен в докладе Шпета, «Проблематика эстетической формы» — в докладе Н. И. Жинкина, «Проблематика поэтической формы» — в докладе Кенигсберга или Н. Н. Волкова, а «Проблематика грамматической формы» — в докладе А. Г. Циреса [см.: РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 7, л. 1; доклад Шпета состоялся 24.VII 1923, доклад Жинкина — 22.IV 1924, доклад Волкова под названием «Проблема формы в художественной работе поэта (по поводу книги Ermatinger'a „Das dichterische Kunstwerk“)» — 26.II 1924 (см.: Там же, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 7, л. 3, 12, 18, 19, 22, 31 об., 32)]. Эти вопросы поднимались во время обсуждения докладов М. П. Стоярова «Исходные точки органической поэтики в связи с „Росмесхольмом“ Ибсена» (8.II 1924; подсекция теоретической поэтики при Литературной секции РАХН), А. А. Губера «Предмет поэзии» (4.III 1924; комиссия по художественной форме при Философском отделении РАХН), А. Ф. Лосева «Историко-типологическая классификация учений о художественной форме» (4.XI 1924; пленум Философского отделения РАХН), Шпета «О границах научного литературоведения» (24.XI и 1.XII 1924; объединенное заседание Литературной секции и Философского отделения РАХН) и др. (см.: Там же, оп. 6, ед. хр. 5, л. 14 об.; оп. 14, ед. хр. 5, л. 25 об.; ед. хр. 9, л. 3—3 об., 6 об.—7, 11—13; и др.). Вероятно, что именно под влиянием Шпета московские «формалисты» отказались от термина *эстетическая функция (слова/языка)* в пользу термина *поэтическая функция* (см.: М. И. Шапир, «Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели», Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва 1990, 278 примеч. 31, 260 примеч. 17, 310 примеч. 38, 339 примеч. 18, 430, 437, 438).

⁹ Статью Кенигсберга «Понятие внутренней формы у Антона Марти и возможности дальнейшей интерпретации» (октябрь 1923 — январь 1924) см.: ЦМММ, ф. 2900, оп. 1, д. 294, л. 18—60; М. И. Шапир, «Приложения...», 306.

¹⁰ Итоги анкетирования подведены в статье: M. Allem, «La Muse Française et la poésie: Conclusion à l'enquête sur la prosodie», *La Muse Française*, 1925, ser. 4, № 2, 89—104 (номер датирован 10.II 1925).

¹¹ Типологически *vers libéré* (как и *vers libre*) есть сдвиг от стиха к «прозе», а *verset*, напротив, — сдвиг от прозы к «стиху»: «освобожденным стихом» (*vers libéré*) называют тот, что возник в результате расшатывания классического alexandrin'a (смещения и пропуски цезуры, женское окончание первого полустушия, нарушение правила альтернанса, опущение *e muet*, резкие *enjambement*'ы и т. п.); в свою очередь, под *verset* (*verset*) понимают различные формы ритмизованной прозы, в том или ином отношении аналогичные «библейскому стиху» (силлабическая и/или тоническая соразмерность колонов, ассонансы, рифмоиды, строфоиды и т. п.). Из литературы: S. Bernard, *Le poète en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours: Thèse pour le Doctorat ès Lettres*, Paris 1959, 591—605 и др.; Н. Н. Полянский, «О структуре стиха Сен-Жон Перса», *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, 1968, № 1, 60—73; О. А. Овчаренко, «К вопросу о генезисе свободного стиха», *Там же*, 1978, № 1,

18—19; Она же, *Русский свободный стих*, Москва 1984, 49—55; М. Л. Гаспаров, *Очерк истории европейского стиха*, Москва 1989, 256—257; Ю. Б. Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории*, Воронеж 1991, 10—13, 28 и далее; и др.

¹² Курсив М. М. Кенигсберга. Здесь и далее последовательно устранены неточности в прозаических и иноязычных цитатах, за исключением цитаты из Сафо (ср. примеч. 23, 40); исправления специально не оговариваются. Ср. формулу Малларме (*effort au style*) в программе доклада Б. В. Томашевского «О ритме Пушкинской прозы» [МЛК, начало 1920; см.: ИРЯ, ф. 20, л. 385; ‘Томашевский и Московский лингвистический кружок’, [Предисловие и публикация Л. С. Флейшмана], *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1977, вып. 422, 127; а также: Б. Томашевский, ‘Ритм прозы: («Пиковая дама»)» [1920, 1921, 1928]; Б. Томашевский, *О стихе*, Ленинград 1929, 318] и в статье Н. Гумилева «Читатель» (1921; см.: *Цех поэтов*, Петроград 1922, кн. 3, 33).

¹³ Ср.: «Подобно тому, как номенклатурный самоучитель стиховедства Вал. Брюсова тщательно стирает границу между стихами и прозой, Андрей Белый, пользуясь теми же приемами, стирает границу между прозой и стихами» [из доклада Б. В. Томашевского «„Наукообразные“: (Опыты подхода к изучению ритма художественной речи)», 1.IV 1921; см.: ‘Томашевский и Московский лингвистический кружок’, 121 и далее; ср. примеч. 11]. Этот доклад (под названием «Наукообразие в изучении ритма художественной речи») Томашевский читал на публичном заседании МЛК 13.III 1921 в большой аудитории Психологического института и повторил его 1.IV 1921 в Доме печати (в прениях приняли участие С. П. Бобров, Б. Л. Пастернак и др.; см.: ИРЯ, ф. 20, л. 266). О скептическом отношении МЛК к стиховедческим теориям символистов см.: ‘Томашевский и Московский лингвистический кружок’, 113—114; М. И. Шапир, ‘Приложения...’, 281; кроме того, Томашевский участвовал в прениях по докладу Р. О. Якобсона «Образчик научного шарлатанства (по поводу „Науки о стихе“ В. Брюсова)» (МЛК, 23.IX 1919; см.: ИРЯ, ф. 20, л. 65—66); ср. также отзыв Б. В. Горнунга на брюсовскую стихологию (*Ερμής*, 1923, № 3, 448—449).

¹⁴ Ср.: Н. Гумилев, *Указ. соч.*, 33.

¹⁵ В действительности эта статья помещена в 81-м полутоме Словаря Брокгауза и Ефрона.

¹⁶ См.: E. Sievers, ‘Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik’ [1903], E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912, 78 и далее. Критику Ohrenphilologie см. также: Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург 1922, 11—19; Р. Якобсон, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, [Москва — Берлин] 1923, 21—22, 45 и др.; Б. Томашевский, ‘Проблема стихотворного ритма’, *Литературная мысль: Альманах*, Петроград 1923, [вып.] II, 136—138; Ю. Тынянов, *Указ. соч.*, 18—21; Г. Винокур, [Рецензия на книгу:] Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград 1924’, *Печать и революция*, 1924, кн. 4, 270; С. Дмитриев, ‘К вопросу о стихе: (По поводу работы В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория»)’, *Родной язык в школе*, 1925, сб. 7, 27—28; Б. Казанский, ‘Идея исторической поэтики’, *Поэтика: Временник Отдела Словесных Искусств Государственного Института истории Искусств*, Ленинград 1926, [вып.] I, 17—19; С. Бернштейн, ‘Звучащая художественная речь и

ее изучение', Там же, 44—47; Он же, 'Стих и декламация', *Русская речь. Новая серия*, Ленинград 1927, [вып.] I, 7 и далее; Б. И. Ярхо, 'Границы научного литературоведения', *Искусство*, 1927, т. III, вып. I, 34; Н. Коварский, 'Мелодика стиха', *Поэтика: Временник Отдела Словесных Искусств...*, Ленинград 1928, [вып.] IV, 26—35; и др.

¹⁷ Ср.: «<...> никакой обязательной зависимости между знаками препинания и интонацией не существует»; «Социальная роль и практика письменной речи таковы, что им гораздо более соответствует логическая функция знаков препинания, чем осмысление их как музыкальных значков» (Б. Томашевский, 'Ритм прозы...', 279, 308 примеч. 1, и др.).

¹⁸ К этому месту относится примечание Б. В. Горнунга, сделанное на отдельном листе: «Здесь должна быть ссылка на „Deutsche Verslehre“ Saran'a, которую вставляю потом» (ЦМММ, ф. 2900, оп. 1, д. 293, л. 25). В тексте статьи оставлен пробел для вставки (Там же, л. 26). См., например: F. Saran, *Deutsche Verslehre*, München 1907, 131—137 и др.

¹⁹ О различии между «поэзией» и «прозой» см. также: Н. Гумилев, 'Анатомия стихотворения', *Дракон: Альманах стихов*, Петербург 1921, вып. I, 69. Ср.: «Термин „поэзия“ <...> потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску». «Моему анализу <...> подлежит конкретное понятие стиха» (Ю. Тынянов, Указ. соч., 5; Он же, 'Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики»' [1923], Ю. Н. Тынянов, *Поэтика; История литературы; Кино*, Москва 1977, 254). Ср. позицию Г. Г. Шпета: «Надо разделить всю речь на стихотворную и нестихотворную и каждую из них делить на поэтическую и непоэтическую» [из прений по докладу Шпета «О границах научного литературоведения»; РАХН, 1.XII 1924 (РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 10, л. 38 об.)]. См. также: М. И. Шапир, 'М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха', 87—88, 103—104 примеч. 37.

²⁰ Ср. понимание стиха как «интонационного единства», тесно связанного с «единством графической строки»: «<...> только авторская разбивка придает строке полноту, соответствующую поэтическому содержанию стихов» (Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, Москва 1958, 14—15 и др.).

²¹ См.: Б. Томашевский, 'Андрей Белый и художественная проза', *Жизнь искусства*, 1920, 25 мая, № 460, 2; а также: ИРЯ, ф. 20, л. 336; 'Томашевский и Московский лингвистический кружок', 123, 129; Б. Томашевский, 'Ритм прозы...', 281 и далее; Он же, 'Стих и ритм: Методологические заметки' [1925, 1927], *Поэтика: Временник Отдела Словесных Искусств...*, Ленинград 1928, [вып.] IV, 5—6. От случайных «стихов в прозе» предостерегали еще французы — К. Вожла и др. (см.: Там же, 23—24 примеч. 1; Б. Томашевский, 'Ритм прозы...', 282—283 примеч. 1; Он же, *Стих и язык*, 5—7), а в России об этом явлении впервые написал, видимо, Н. Николев: «Ибо и проза, когда раздѣлить ее по запятымъ, двоеточьямъ и точкамъ, дастъ намъ Ямбы, Хореи, и всѣ роды стихотворства метрическаго» (Н. П. Николев, 'Полнительные примечания на Лиро-дидактическое сочинение', Н. П. Николев, *Творении <sic!>*, Москва 1796, ч. XII, 149 сл.; среди примеров фигурируют прозаические «Дактиль», «Ямбъ», «Хорей», «Анапестъ» и др.).

²² Двум системам декламации («„так, как актеры“ и „так, как поэты“») Б. М. Эйхенбаум посвятил специальные работы: «О чтении стихов» (*Жизнь искусства*, 1919,

12 нояб., № 290, 1) и «О камерной декламации» [1923] (Б. Эйхенбаум, *Литература: Теория; Критика; Poleмика*, Ленинград 1927, 226—249; ср.: В. Пяст, 'Два слова о чтении Блоком стихов', *Об Александре Блоке*, Петербург 1921, 329—336). О том же со ссылкой на Э. Мойманна писал в своей книге Ю. Н. Тынянов (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 19—20; см. также: В. Жирмунский, *Введение в метрику: Теория стиха*, Ленинград 1925, 176—178). По-видимому, первым вопрос об авторском и актерском чтении поднял С. И. Бернштейн в МЛК (в докладе «Декламация Блока», 1921, опубли. 1972; см.: ИРЯ, ф. 20, л. 267 и др.; С. И. Бернштейн, 'Голос Блока' [1921—1925], *Блоковский сборник*, Тарту 1972, [вып.] II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, 465 и др.).

²³ В русскоязычных стихотворных цитатах (часто приводимых по памяти) сохраняются орфография и пунктуация рукописи; специально оговариваются лишь лексические и грамматические отступления от оригинального текста (ср. примеч. 12). Знак ^ в рукописи поставлен непоследовательно: то над последней буквой строки, то несколько правее, над последним знаком препинания.

²⁴ Эти строки оба раза цитируются неточно.

²⁵ Из стихотворения «Ночной зефир...» (1824). Доклад Томашевского опубликован: 'Томашевский и Московский лингвистический кружок', 115—124 (место, о котором говорит Кенигсберг, — на с. 120); ср.: Г. Винокур, 'Больные ямбы Пушкина' [1928], *Пушкин и его современники: Материалы и исследования*, Ленинград 1930, вып. XXXVIII/XXXIX, 25.

²⁶ Эта оговорка учитывает критический взгляд на «стопу» как на научную фикцию: «Еще Тредьяковский говорил о том, что в русском стихе нет стоп» [из выступления О. М. Брига по докладу Р. О. Якобсона «Образчик научного шарлатанства (по поводу „Науки о стихе“ В. Брюсова)» (МЛК, 23.IX 1919; ИРЯ, ф. 20, л. 65)]. По мнению Б. В. Томашевского, один из основных «двух пороков новейших стиховедов <...> символической школы» — это «особенная доверчивость к стопе как единственной основе ритма» (*Жизнь искусства*, 1920, 25 мая, № 460, 2; см. также: Б. Томашевский, 'Проблема стихотворного ритма', 125; Он же, *Русское стихосложение: Метрика*, Петербург 1923, 45; Он же, *Стих и язык*, 48—49; О. М. Брик, 'Ритм и синтаксис', *Новый леф*, 1927, № 4, 23—25; и др.).

²⁷ См. в связи с этим о спорах вокруг применения количественных методов в стиховедении в 1910—1920-х годах: М. И. Шапир, 'Приложения...', 290; ср. также: Б. Томашевский, 'Ритм прозы...', 275—276 примеч. 1.

²⁸ Ср.: В. Жирмунский, Указ. соч., 9; С. Дмитриев, Указ. соч., 28; Б. Томашевский, 'Стих и ритм...', 6; Он же, 'Ритм прозы...', 312 примеч. 1.

²⁹ Имеются в виду отрывки из «Записок Чудака» (1918—1921), опубликованные под заглавием «Я: (Эпопея)» (*Записки Мечтателей*, 1919, № 1, 9—71; 1921, № 2/3, 5—95), или роман «Преступление Котика Летаева: („Эпопея“ — том первый)» (1920—1921) (Там же, 1921, № 4, 21—165). В прозе Белого отрезки анапеста сменяются амфибрахиями и дактилями: *Ну вот, начинается: слышу звонки; я сажусь — наблюдать (под окошечко; там за окошком: ворона стучит черноносо в окошко из белого снежного пуха; пошли облака; и пушисто летит сереброперый снежок): а в столовую быстро влетает студент первокурсник, носатенький, с*

черной бородкой при шпиге <...> («Преступление Николая Летаева»); Хвост пассажира тогда содрогался (во время уроков латыни, сидели когда-то в гимназии мы; и — под партой крестили свои животы) («Я»). Не наваян ли здесь дактилический ритм зазубренными в школьные годы гексаметрами³ но чем тогда объяснить тот же размер в других случаях³ Ср. Крученых о «Котике Летаева», «вообще подражательном, хотя бы в своем скучнейшем и несуразнейшем размере: весь „Котик“ написан... гекзаметром! <...> Гекзаметром <sic!> написаны „Офейра“, „Возвращение на родину“ и др.» [А. Крученых, *Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (Трактат обижальный и поучальный)*, Москва 1922, 10—11]; Мандельштам: «<...> вся книга написана почти гекзаметром» (О. Мандельштам, [Рецензия на книгу:] А. Белый, *Записки Чудака*, Берлин 1922, т. II', *Красная новь*, 1923, кн. 5, 399). Можно сказать, что преобладающая ритмическая тенденция «Эпопеи» — это трехсложник с переменной анакрусой [ср.: М. Л. Гаспаров, 'Белый-стихoved и Белый-стихотворец', *Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи; Воспоминания; Публикации*, Москва 1988, 458; С. И. Кормилов, 'Русская метризованная проза (проза-стих) конца XVIII—XIX века', *Русская литература*, 1990, № 4, 35 и др.; Он же, 'Русская метризованная проза 1900-х годов', *Известия Академии наук. Серия литературы и языка*, 1992, № 4, 35—39; Л. А. Новиков, *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*, Москва 1990, 159—164; Н. А. Кожевникова, *Язык Андрея Белого*, Москва 1992, 107—110; и др.].

³⁰ Таковы, например, «Восток и Запад» (1916), «Революция и культура» (1917), «Глоссолалия: Поэма о звуке» (1917) и др.

³¹ В статье «Замечки о рифме: (Из стихологических этюдов)» (август 1923) Кенигсберг писал: «Точная и неточная рифма определяются не физическими характеристиками звукового качества ее, а исключительно тем, что считается точным и что неточным в условиях данного исторического канона»; «<...> в поэзии принципиально не рифмованной встречающиеся отдельные строки с созвучиями на конце стиха не являются рифмами, ибо в каноне поэзии нет рифмы вообще, таковы<, > напр<имер>, созвучные стихи<, > встречающиеся в „Метаморфозах“ Овидия и вообще в античной поэзии» (ЦМММ, ф. 2900, оп. 1, д. 293, л. 9, 9 об. и др.; *Ερμής*, 1923, № 3, 274, 275 и др.). Ср. чрезвычайно близкие наблюдения Ю. Н. Тынянова: «Жуковский, отправляясь от законного в XVIII в. приема, рифмует в своих ранних стихах: небес — сердце, погибнет — возникнет, горит — чтить <...> и эти рифмы полноправны, хотя и „неточны“ <...> А между тем мы отказываемся считать рифмами: составляет — освещает <...> сооружены — обложены <...> рек — брег <...> ибо эти безукоризненные рифмы встречаются в б е л ы х с т и х а х» (Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 17, ср. 33—35, 128—129 примеч. 36, 37; М. И. Шапир, *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*, *Даугава*, 1990, № 10, 72). О роли канона в истории рифмы см. также: В. Жирмунский, *Рифма, ее история и теория*, Петербург 1923; С. Дмитриев, *Указ. соч.*, 29 [ср. у последнего скрытую цитату из Кенигсберга: «Узуальность „точной“ рифмы определяется не ее физическими свойствами, а известным литературным каноном» (Там же, 29)].

³² В новеллах и афоризмах, собранных в книге Саади (1258), рифмованная проза (садж) чередуется со стихами. Одному ритмическому эксперименту Саади был посвя-

щен доклад Л. И. Жиркова «Пример футуризма в персидской поэзии» (МЛК, 14.VI 1922). Из выступления в прениях: «М. М. Кенигсберг полагает, что, как ни относиться к вопросу о графике, определенный факт новаторства у Саади неоспорим и может сопоставляться с новаторством Mallarmé и др.» (ИРЯ, ф. 20, л. 217 об.).

³³ E. Sievers, 'Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses' [1893], E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 36; ср.: М. И. Шапир, 'М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха', 91, 105 примеч. 49.

³⁴ Характеристику стиха как до-логической и вне-логической формы языка необходимо соотнести с концепцией Л. Леви-Брюля, как известно, определившего мифологическое мышление как *дологическое* (*prélogique*) (см.: L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910; и др.). Ср. попытку (не слишком удачную) постновки вопроса об отношениях стиха и мифа: В. П. Руднев, 'Стих и культура', *Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения*, Рига 1986, 227—239.

³⁵ О терминологической дифференциации значения и значимости см., в частности: М. И. Шапир, 'Приложения...', 276—277.

³⁶ Ср.: «внутренние дифференциальные формы языка» «слагаются как бы в игре синтагм и логических форм между собой. Логические формы служат фундирующим основанием этой игры, и постольку в ней можно заметить идеальное постоянство и закономерность. Эмпирические синтагмы — доставляются капризом языка, составляют его улыбку и гримасы, и постольку эти формы <...> подвижны и динамичны». «Это — формы языка поэтические» (Г. Шпет, Указ. соч., [вып.] II, 65 и далее; [вып.] III, 23 и далее).

³⁷ С разными вариантами доклада по теории ритма О. М. Брик выступал неоднократно. По-видимому, первый раз он высказался на эту тему в МЛК 1.VI 1919, еще до вступления Кенигсберга в кружок (протокол см.: ИРЯ, ф. 20, л. 56—58; ср.: *Ερηψς*, 1922, № 1, 181; см. также: О. М. Брик, Указ. соч., № 3, 15—20; № 4, 23—29; № 5, 32—37; № 6, 33—39).

³⁸ Ср.: «Порядок слов почти не является в русском языке носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэзии, где деформирована интонация практической речи» (Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия: набросок первый*, Прага 1921, 33—34; а также: Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, 18—19, 88—89, 125 и др.; Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, 44; Г. О. Винокур, 'Об изучении языка литературных произведений' [1945], Г. О. Винокур, *Избранные работы по русскому языку*, Москва 1959, 251; И. И. Ковтунова, 'О понятии инверсии', *Проблемы современной филологии*, Москва 1965, 167—171; Она же, 'Порядок слов в стихе и прозе', *Синтаксис и стилистика*, Москва 1976, 43—64; М. И. Шапир, 'Язык быта / языки духовной культуры', *Russian Linguistics*, 1990, vol. 14, № 2, 132; Он же, 'Metrum et rhythmus...', 80—81; и др.).

³⁹ Вопрос о соотношении «логических», «грамматических» и «внутренних» («эстетических», «поэтических» etc.) форм трактуется в основном с точки зрения, высказанной в книге: Г. Шпет, Указ. соч., [вып.] II, 52—70 (см. также примеч. 8, 34).

⁴⁰ Орфографически неточная цитата из Sappho 2. В той же оде — еще один такой перенос: <...> ὀπλάττεσσι δ' οὐδὲν ὄρητι, ἐπιρρόμ- // βεῖσι δ' ἀκούαί. Внутрисловные enjambement'ы есть во многих стихотворениях Сапфо (1, 13, 27, 28, 96 и др.).

⁴¹ Carm., I, 2. Эта же цитата — независимо от Кенигсберга — была приведена в статье: М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus...', 67. Ср. также: <...> *Thracio bacchante magis sub inter- // lunia vento* <...> (Hor., Carm., I, 25); <...> *Grosphe, non gemmis neque purpura ve- // nale nec auro* (Ibid., II, 16). Во всех вышеприведенных примерах (и у Сафо, и у Горация) разорванное слово «поделено» между 3-м и 4-м стихами сапфической строфы. Однако внутрисловный enjambement встречается, конечно, и в других метрических контекстах, например в гексаметре: <...> *potet acetum; age si et stramentis incubet unde- // octoginta annos natus, cui stragula vestis* <...> (Hor., Serm., II, 3); <...> *litibus implicitum, mirabor, si sciet inter- // noscere mendacem verumque beatus amicum* (Hor., De arte poetica, 424—425) и др.

⁴² Этот пример из Кузмина — лишь один из многих возможных. Ср., например, «Римский отрывок» (1917): <...> *разлапая медведицы семерка // тускло мерцает долу. // Сонно копошение полу- // голодных солдат; <...> остра у конников пика. // Увижу ли, Нико- // мидия, тебя, город родной?* Вероятно, и здесь, и в «Рождении Эроса» (1920) перенос слова из строки в строку есть одно из средств создания античного колорита [ту же мотивировку можно предположить и для стихотворения «Атенаис» (1917) из сборника «Занавешенные картинки»: *И так бровей залом высок // над глазом, что посажен наис- // косок; Мы нежности откроем школу, // широкий заведем диван, // где все полулюбовь и полу- // обман; ср., впрочем, в поэме «Лазарь» (1928): <...> и ни один // Из них не думал, что когда- // нибудь исчезнет навсегда]. Вообще стилизованная античность — это одна из двух основных семантических окрасок внутрисловного enjambement'a — ср. уже у Дельвига: <...> *Вънокъ увядший, свирѣль семиствольная // И посохъ дѣву являли пастушкою; // Она сидѣла предъ урною, из- // ливающей // Источникъ свѣтлый, Дриадъ омовеніе <...> [—Д—, 'Видение: (В. К. Кюхельбекеру)', Труды Высочайше утвержденного Вольного Общества Любителей Российской словесности, 1820, ч. IX, кн. III, 314]. Другая важнейшая коннотация этого приема — комическая [ср. приписываемое Лермонтову: *Наш князь Василь- // Чиков — по батюшке, // Шеф простофиль, // Глупцов — по дядюшке etc.* (1841)].**

⁴³ Первые две строки из стихотворения М. А. Кузмина «У всех одинаково бьется...» (1917): *У всех одинаково бьется, // Но разны у всех живет, // Сердце, сердце, придется // Вести тебе с небом счет.*

⁴⁴ Из стихотворения М. А. Кузмина «Ходовецкий» (1916): *Наверно, нежный Ходовецкий // Гравировал мои мечты <...>* Можно предположить ритмико-синтаксическую и фонетическую реминисценцию из Пушкина: *Но каось: новый Ходаковский, // Люблю от бабушки московской // Я слушать толки о родне <...>* («Езерский», 1832; «Родословная моего героя», 1836).

⁴⁵ Ср.: «Для каждой поэтической темы поэт находит соответствующий язык, отбирая нужный материал в общем запасе средств языка. Механизмом, орудием этого отбора является метрическая форма, через которую пропускается и как бы просеивается материал языка, подсказанный избранной темой, раньше, чем стать вполне пригодным для выражения этой темы» (Г. Винокур, 'Слово и стих в «Евгении Онегине»', Пушкин: Сборник статей, Москва 1941, 160 и далее; М. И. Шапир, 'Приложения...', 341—342, 344 примеч. 7).

⁴⁶ Нельзя не признать, что критику «акустического» подхода к стиху Кенигсберг и Р. О. Якобсон вели с близких позиций и в одном направлении (ср.: Р. Якобсон, *О чешском стихе...*, 21—22 и др.; см. также письмо Якобсона Г. О. Винокуру от 16.II [1921]: М. И. Шапир, 'Приложения...', 302—303; Он же, 'М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха', 90—91, 105 примеч. 44—47).

⁴⁷ Ср.: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит» (О. Мандельштам, 'Слово и культура', *Дракон: Альманах стихов*, Петербург 1921, вып. I, 77—78); «Ритмический импульс, ритмическая установка <...> существуют в сознании еще до всякой материализации» (О. М. Брик, Указ. соч., № 3, 18 сл.; а также: М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus...', 81—82).

⁴⁸ Ср.: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ единственным своим „героем“» (Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия...*, 11; об истории этой методологической метафоры см.: М. И. Шапир, 'Приложения...', 260 примеч. 13).

⁴⁹ Ср.: «Рядом с синтагмой, ноэмой ипр., нужно говорить о п о э м а х» (Г. Шпет, Указ. соч., [вып.] II, 66).

⁵⁰ Из стихотворения «Марбург» (1916).

⁵¹ Неточная цитата из стихотворения «Осенний ветер пронзителен...» (1914).

⁵² Из стихотворения «Разбукетилось небо к вечеру...» (1917).

⁵³ Из стихотворения «Сероглазый король» (1910).

⁵⁴ Из стихотворения «Скудный луч, холодной мерою...» (1911).

⁵⁵ Кенигсберг (или Б. В. Горнунг?) противоречит себе — ср. выше, в § 5, вслед за цитатами из Сапфо, Горация и Кузмина: слово, разорванное между стихами, «продолжает оставаться» словом (ЦМММ, ф. 2900, оп. 1, д. 293, л. 37).

⁵⁶ Ср.: «Обязательным правилом для всех русских размеров является совпадение конца строки с границей слова» (R. Jakobson, 'Closing Statement: Linguistics and Poetics', *Style in Language*, New York — London 1960, 361). В действительности случаи несовпадения границы «стихом» с границей лексем (= словоразделом) далеко не так редки, как это представлялось Кенигсбергу (и тем более Якобсону): и у Сапфо, и у Горация, и у Кузмина они встречаются неоднократно (см. примеч. 40—42). Тот же «прием» можно найти у многих античных и западноевропейских поэтов, в частности английских и французских [в этой связи С. П. Бобров вспоминал Бодлера: *Ce tronc-là // Mème à l'A- // cademie* <...> (С. П. Бобров, 'Интонация', *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т.*, Москва—Ленинград 1925, т. 1, стб. 303)]. Любили этот ритмический ход и русские поэты «серебряного века» (см.: М. И. Шапир, 'Metrum et rhythmus...', 66—68). По мнению В. Ф. Маркова, в отечественной традиции первый внутрисловный enjambement появился у Лермонтова [В. Ф. Марков, 'В защиту разноударной рифмы: (информативный обзор)', *Russian Poetics*, Columbus, Ohio, 1983, 250 п. 14; ср. выше, примеч. 42], однако, по утверждению В. Я. Брюсова, он встречается уже у Тредиаковского (В. Брюсов, 'Новые течения в русской поэзии: Футуристы', *Русская мысль*, 1913, Март, 130; см. также переносы слов в брюсовских переводах Эдгара По и Горация: В. Брюсов, *Краткий курс науки о стихе*, Москва 1919, ч. 1: Частная метрика и ритмика русского языка, 26).

⁵⁷ Из стихотворения «Chanson d'automne» (1864—1865?). Этот же пример см.: В. Жирмунский, *Введение в метрику...*, 277 примеч. 98.

⁵⁸ Стихи Лафорга Кенигсберг цитирует по изданию: J. Laforgue, *Œuvres Complètes*, Paris 1903 (или по стереотипному). «Р. С.» — вероятнее всего, «Poésie Complète».

⁵⁹ Цитируется по 2-му изданию (Петроград 1916). Этот же пример см.: В. Жирмунский, *Введение в метрику...*, 277 примеч. 98.

⁶⁰ Из стихотворения «У камина» (1856).

⁶¹ Типологии взаимоотношений метрических и грамматических членений (оба слова берутся в широком смысле) было позднее посвящено исследование Б. И. Ярхо, опубликованное лишь фрагментами и в переизложении М. Л. Гаспарова [см.: Б. И. Ярхо, 'Методология точного литературоведения: (набросок плана)' [1935—1936], *Контекст-1983: Литературно-теоретические исследования*, Москва 1984, 215—216; М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1969, вып. 236, 506—507], а также две статьи Г. О. Винокура: «Слово и стих в „Евгении Онегине“» (*Пушкин: Сборник статей*, 155—213) и «„Горе от ума“ как памятник русской художественной речи» (*Ученые записки Московского государственного университета*, 1948, вып. 128, 35—69; М. И. Шапир, 'Приложения...', 341—357).

⁶² Из стихотворения «В ресторане» (1910).

⁶³ Из стихотворения «Венеция» (1913).

⁶⁴ Из стихотворения А. А. Блока «Нет имени тебе, мой дальний...» (1906).

⁶⁵ Этот же пример см.: В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, Петербург 1921, 14.

⁶⁶ Не совсем понятно, что Кенигсберг хотел этим сказать — «учение о периоде включалось почти во все отечественные риторика XVII — начала XVIII в.» (В. П. Вомперский, *Риторика в России XVII—XVIII вв.*, Москва 1988, 158). О теории периода у Ломоносова см.: Он же, *Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей*, Москва [1970], 165—173; перепечатано в книге: Он же, *Риторика в России...*, 158—164. Краткий обзор истории изучения периода в XVIII — начале XX в. см.: А. Б. Шапиро, 'О периодической форме речи', *Русский язык в школе*, 1951, № 1, 27—32; см. еще: Е. Ф. Решетникова, 'Теория периода в грамматиках и риториках 30—50-х гг. XIX века', *Ученые записки Красноярского государственного педагогического института*, 1963, т. XXV, вып. 1, 90—104; а также случайные сведения в книге: Л. К. Граудина, Г. И. Миськевич, *Теория и практика русского красноречия*, Москва 1989, 84—86, 127—128, 135, 140, 144, 158. Параллельно с риторическим и синтаксическим учением о периоде разрабатывалось учение стиховедческое, которое в середине XIX в. попало даже в гимназический учебник: П. Перевлесский, *Русское стихосложение*, Издание 2-е, дополненное, Москва 1848, 46—56 (§§ 27—40: «Период стихотворный», «Виды его: строфа, куплет, станс, октава и терцина»).

⁶⁷ См.: М. И. Шапир, 'Приложения...', 342, 345 примеч. 16.

⁶⁸ Цитата неточная.

⁶⁹ Цитируется по книге: В. Жирмунский, *Композиция лирических стихотворений*, 98 примеч. 7; источник см.: R. M. Meyer, *Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaus*, Strassburg — London 1886, 14.

⁷⁰ Из стихотворения «Памяти Анненского» (1911).

⁷¹ Из стихотворения «На пароходе» (1916).

⁷² Проблему «мелодики стиха» С. Я. Мазэ выдвинул еще 1.VI 1919 в прениях по докладу О. М. Брика «О стихотворном ритме» (ИРЯ, ф. 20, л. 57) и впоследствии возвращался к ней неоднократно. В хронике Б. В. Горнунга сообщается: «Весною текущего года около „Центрального Дома Просвещения“ организованся „Кружок по изучению ритма и мелодии речи“, под председательством А. К. Шнейдера <...> В ряде заседаний прочли доклады А. М. Пешковский, О. М. Брик, С. Я. Мазэ и др. Наибольший интерес представляет доклад С. Я. Мазэ, пренья по которому затянулись на два заседания. Доклад посвящен роли речевой мелодии в образовании синтаксических единиц» [‘*Ермиџ*, 1922, № 1, 181; сохранился черновой протокол второго заседания от 28.IV 1922 (см.: ИРЯ, ф. 20, л. 243—245 об.), дающий некоторое представление о теории цезуры у Мазэ: «Цезура м<ожет> б<ыть> превал<ирующей> остановкой в стихе, но это по существу — членение стиха на 2 части. Это — элемент синтаксический. Ей может соотв<етствовать> пауза и мож<ет> не соответствовать» (Там же, л. 245)]. В МЛК с докладом «Исследование ритма», первоначально назначенным на 22.X 1922 (см.: Там же, л. 225), Мазэ выступил 13.XI (беловой протокол обсуждения см.: Там же, л. 230—231 об., ср. л. 279). В комиссии по изучению художественной формы при Философском отделении РАХН доклад Мазэ «Мелодика стиха (о книге Б. М. Эйхенбаума)» состоялся 14.VIII 1923 (протокол см.: РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 7, л. 5). В план I тома Трудов комиссии были включены работы Мазэ «О мелодических формах языка», «Мелодия и стих» и «Обзор ритмико-мелодической литературы за последние годы» (Там же, л. 27).

⁷³ Эту же цитату из Буало см.: В. Жирмунский, *Введение в метрику...*, 180. Строго говоря, в требовании Буало нет ничего, кроме верности нормам классицистической эстетики: рядом идет речь о том, что полностью подчиняться смыслу должны также рифма (*L’Art poétique*, I, 27—30) и стих (*ibid.*, 137—138), — тогда как сам Кенигсберг был уверен в их автономности, в том числе семантической. В частности, он считал, что рифмические членения, идущие «поверх грамматических и сюжетных», вступают «с ними в различные соотношения, порою их нарушающие, порою обнажающие, порою разительно подчеркивающие их отрешенное соответствие» [из «Заметок о рифме» (ЦМММ, ф. 2900, оп. 1, д. 293, л. 9; ‘*Ермиџ*, 1923, № 3, 272); любопытно, что в этих «Заметках» Кенигсберг также не раз апеллирует к авторитету Буало как теоретика и практика стиха (ЦМММ, ф. 2900, д. 293, л. 11 об., 13; ‘*Ермиџ*, 1923, № 3, 279—280, 285)].

⁷⁴ Ср.: «Строчка делится <цезурой. — М. Ш.> на две половины, причем связь этих двух половин обычно синтаксически оправдана» (О. М. Брик, Указ. соч., № 6, 34). В этой связи заслуживает внимания явление квази-грамматической целостности стиха: «В случае <...> несовпадения <предложения и стиха. — М. Ш.> возникает двойное синтаксическое структурирование — синтаксическая структура стиха может быть описана и как компонент предложения, и как самостоятельная коммуникативная единица <...> Поскольку в русском языке практически любая свободная синтаксическая форма может образовывать предикативный минимум <...> можно говорить о <...> тенденции к предикативизации каждой коммуникативно-композиционной единицы (стиха)» (С. Т. Золян, ‘«Единство и теснота стихового ряда» и поэтический синтаксис’, *Тыня-*

новский сборник: *Четвертые Тыняновские чтения*, Рига 1990, 101 и далее). Такой взгляд на вещи мог бы импонировать Кенигсбергу — во всяком случае, он отчасти созвучен определению слова у Г. Г. Шпета: «Это определение настолько широко, что оно должно обнять собою как всякое изолированное слово <...> так и связанное, следовательно, период, предложение, так же, как и любой их органический член или произвольно установленную часть» (Г. Шпет, Указ. соч., [вып.] II, 52—53).

⁷⁵ Ср.: «Стих ни в какой степени не определяется естественным ритмом — стих и ритм явления двух разных рядов» (С. Дмитриев, Указ. соч., 30; вообще статья С. И. Дмитриева в своей теоретико-стихологической части буквально повторяет почти все основные положения доклада Кенигсберга — без ссылки на первоисточник). Ср. мнение С. П. Боброва: «Поэзия и проза с точки зрения чисто ритмической не имеют принципиальных различий» (*Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов...*, т. 2, стб. 621; ср. также: Б. Томашевский, 'Стих и ритм...', 5 и далее).

⁷⁶ Ср. тезисы доклада В. И. Нейштадта «О принципах стихотворного перевода» (ноябрь 1924?): «Сохранение ритмическ<ого> эквивалента подлиннику <...> важнее, чем сохранение звоничности, т. к. ритм может быть выраженьем эстетическ<ой> модификации» [РГАЛИ, ф. 1525 (В. И. Нейштадт), оп. 1, ед. хр. 125, л. 21; доклад в переводческой подсекции Литературной секции РАХН состоялся 13.IX 1924, прения — 27.XI 1924 (тезисы и протокол обсуждения см.: Там же, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 26, л. 9—10, 15—16)].

⁷⁷ Ср.: «<...> ритм может <...> брать на себя непосредственно функции знака. Ритм может не только бороться со смыслом, но и обозначать этот самый смысл» (К. Зелинский, *Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме*, Москва 1929, 209).

⁷⁸ «Общий психологизм Якобсона в теории стиха (*Zeiterlebnis* и т. д.)» подвергся критике также в рецензиях А. И. Ромма [РГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 1, ед. хр. 85, л. 8—9] и Г. О. Винокура (*Печать и революция*, 1923, кн. 5, 276); ср. рецензию Н. С. Трубецкого (*Slavia*, 1923, гоѣ. 2, сеѣ. 2/3, 453—454); см. примеч. 46.

⁷⁹ В МЛК систематически обсуждался вопрос о том, выходит ли поэтика за рамки лингвистики, и в частности можно ли рассматривать сюжет и композицию как уровни поэтического языка — на последний вопрос Кенигсбергу случалось давать разные ответы (см.: ИРЯ, ф. 20, л. 63, 64, 85 об., 87, 91 об.—93, 95, 124—124 об. и др.; М. И. Шапир, 'Приложения...', 299-300; о явлениях гипертониксиса и гиперсемантики в языке художественной литературы см.: Он же, 'Язык быта / языки духовной культуры', 139—140).

⁸⁰ См., например: G. Kahn, *Premiers Poèmes avec une préface sur le vers libre*, Paris 1897, 3—38 (или аналогичное издание). О ритме верлибра Ф. Вьеле-Грифена и его стихотворений в прозе см.: H. Morier, *Le rythme du vers libre symboliste<.> étudié chez Verhaeren, Henri de Regnier, Vielé-Griffin<.> et ses relations avec le sens*, Genève 1944, [vol.] III: Vielé-Griffin.