



**Набрано  
в типографии  
Г.А.Гольдберг,  
отпечатано  
в типографии  
Гемпель и Ко.  
в октябре 1923  
в Берлине**

# ОЧЕРКИ ПО ПОЭТИКЕ ПУШКИНА

1. Б. Т О М А Ш Е В С К И Й —  
ПЯТИСТОПНЫЙ ЯМБ ПУШКИНА
2. П. Б О Г А Т Ы Р Е В — „ГУСАР“
3. В. Ш К Л О В С К И Й — ЕВГЕНИЙ  
ОНЕГИН (ПУШКИН И СТЕРН)
4. 81 ДИАГРАММ И ЧЕРТЕЖЕЙ  
К РАБОТЕ Б. ТОМАШЕВСКОГО

Э П О Х А  
БЕРЛИН / 1923



**Б. ТОМАШЕВСКИЙ**  
**ПЯТИСТОПНЫЙ**  
**ЯМБ ПУШКИНА**



Сведения, какими располагала наука о стихе в XIX в., сводились к установлению терминологии, характеризующей индивидуальные явления стиха. Чисто номенклатурное направление наших школьных метрик определяло собою и характер исследований, появившихся в наше время, в значительной части направленных к наблюдению частных и к установлению новых определений. Споры о «силлабичности», «тоничности», «метричности» и т. д. в значительной степени отражают схоластический характер старых метрик. Найти термин, или схему, охватывающую наибольшее количество индивидуальных явлений — вот скрытая цель исследователей, довольствовавшихся такими схемами и не считавших нужным делать какие бы то ни было выводы из приложения своих схем к реальным стихам. Это направление, имевшее об'ектом индивидуальные стихи, частности, иногда вырождалось в наблюдение за «раритетами», стихами такой формы, какая на всем протяжении русского классического стихосложения встречается раз или два. С другой стороны искали всеобъемлющую формулу, — схему, подходящую к любому стиху. Все это весьма мало обога-

пало наши положительные сведения о стихе, до сих пор не освободившиеся от власти школьной терминологии.

Особенности этой терминологии в том, что она огульно перенесла на наш стих термины классического метрического стихосложения греков и римлян. А так как предполагалось, что каждому термину соответствует объективное явление, то в русском стихе (равно как и в немецком) стали наблюдать явления фиктивные. Основным таким фиктивным понятием являлась «стопа», самый слабый пункт старых метриков. Оперировавшая стопой, как ритмической единицей, аналогичной музыкальному такту, старая метрика с большим трудом постигала единство стиха, представлявшегося каким то сложным явлением. Внутренняя структура стиха рассматривалась с точки зрения распада стиха на эти условные стопы и совершенно расплывалась в виду того, что реальный стих не соблюдал этих стоп. Явления каталексии и гиперкаталексии были таким же фиктивным и ненужным багажом старой схоластики. Более близкое знакомство с реальным стихом или вернее более внимательное отношение к явлениям, известным и старой терминологии, дало начало теории стиха, допускавшей замену одной стопы другой (ямба и хорей — пиррихией, трехсложных стоп — кретикумом, бакхией, полимбакухией и трибракухией и т. д.) или искусственные слияния стоп (2-х ямбов в педон или хорейякумб и т. д.).

На почве этой теории были и плодотворные работы, первое место среди которых занимает работа Андрея Белого. Плодотворность их объясняется применением статистически-описательного метода, в отли-



чие от номенклатурно - нормативного метода других исследователей. Но и в его работах замечается торопливость оценки индивидуальных явлений, нарушающая стройность исследования.

Долгому господству терминологической теории стиха способствовало и то, что классическое русское стихосложение не развивалось исторически, как у западных народов, а введено было искусственно реформаторами Тредьяковским и Ломоносовым и не правила выводились из фактов, а факты строились по заранее принятым правилам <sup>2)</sup>. Впрочем, пример Германии показывает, что эта терминология может держаться и при иных условиях развития стиха.

Приступая к изучению русского «ямбического» стиха, приходится отказаться от старой теории, от старой номенклатуры. Терминами ее поневоле будем пользоваться, как названиями разных явлений, не считаясь с тем, какое место занимают эти термины в искусственной классификации. Некоторые предпосылки все же необходимы для изучения. Будем основываться на непреложных фактах.

Русский ямб в той форме, как он употреблялся Пушкиным, обладал одним неоспоримым свойством: силлабическим постоянством. Ритмическая единица — «стих» — „versus“ — возвращающаяся и повторяющаяся строка — обладает одинаковым количеством слогов, считая от первого и кончая последним ударяемым слогом. Этот принцип есть основа силлабического стихосложения, и поэтому русский стих должен обладать всеми положительными свойствами силлабического стиха, и сверх того еще какими-то свойствами, давшими основание для наименования его «тоническим».

Равные силлабические строки повторяются, ритм непрерывно возвращается и каждая строка стремится стать аналогичной предшествующим. Эту тенденцию к аналогии и следует изучить.

Кантемир, давший описание силлабического стиха на основании требований слуха, без иных предпосылок, отметил следующие свойства стиха: в равных силлабических строках некоторые аналогичные по порядку слоги стремятся зафиксировать на себе ударение <sup>3</sup>).

Таким местом, на которое безусловно должно падать ударение, является прежде всего последний слог, рифмующий (в стихах женского окончания — предпоследний). Этот слог есть предел ритмического ряда (стиха) и дальнейшие слоги (при женских и дактилических рифмах) не являются продолжением ритмического ряда, а лежат вне его <sup>4</sup>). Следующий стих поэтому не связан ритмически с предыдущим, — между ними ритмический разрыв. Каждый стих снова воспроизводит ритмический ряд.

Кроме этого, заключительного твердо-ударного места в стихе, как указал еще Кантемир, в стихе имеются еще другие слоги, имеющие большую или меньшую тенденцию принимать на себя ударения. Имеются также слоги, не принимающие ударений. По этой тенденции к тонической ударности в русском ямбе резко разделяются две группы слогов: четные и нечетные. На нечетных слогах ударения исключительно резки. Что касается четных, то некоторые из них чаще принимают ударения, некоторые режѣ. Исходя из этого, что «стихотворение», т. е. длительная серия повторений аналогичных строк создает во впечатлении слушателя некоторую ритмическую инерцию, схему «ожидания ударности» — мы эту

то именно схему и постараемся изучить. Схема эта, получаемая, в случае полного незнакомства слушателя с ритмом произведения (так сказать в «Робинзоновских» условиях, в действительности редко наблюдаемых), в результате длительного восприятия серии стихов, у поэта, в процессе творчества является ритмическим заданием. Схема эта основана на неравносильной ударности различных мест (в словесном материале — слогов) стиха. Она далеко не определяется

схемой: 0 - 0 - 0 - 0 - 0 -

В этой схеме все четные слоги равносильны по ударности, нечетные по неударности.

Другая приближенная схема

0 ≈ 0 ≈ 0 ≈ 0 ≈ 0 -

страдает совершенной зыбкостью и опять таки ставит в равные условия «неопределенной ударности» все четные слоги кроме последнего.

Очевидно — действительные ритмические схемы должны изображаться не такой строчкой, а диаграммой. Изучение таких - то диаграмм ударности отдельно для четных и отдельно для нечетных слогов ямба и является первой задачей настоящей работы.

Но не только смена ударений и неударных слогов характерна для ритма, а особенно для индивидуального ритма отдельных поэтов и стихов. Осуществляется стих не сменой слогов, а цепью слов. Слово — это конкретный материал, и всякое экспериментальное изучение стиха должно исходить из изучения слов, их тонической формы и границ. Изучение «словоразделов», изучение зависимости, существующей между словоразделами и положением ударения в стихе — вот вторая задача

наша. Систематизировать материал по этим вопросам, установить факты, вот естественные границы исследования. Дальнейшим работам принадлежит построить на этих фактах стройную теорию стихотворного ритма.

## II

Перейдем к обозрению фактического материала, над которым произведена наша работа.

Положение с пятистопным ямбом при Пушкине очень точно характеризуется стихами «Домика в Коломне»:

У нас его недавно стали знать.  
Кто первый? Можете у «Телеграфа»  
Порасспросить и хорошенько все узнать.  
Он годен, говорят, для эпитафия,  
Да можно им порою украшать  
Гробницы, или мрамор кенотафа.  
До наших мод, благодаря судьбе,  
Мне дела нет: беру его себе.

Слабость русской традиции в употреблении этого метра отмечена здесь точно. Пушкин определенно указывает здесь на иностранные традиции, на зависимость употребления им пятистопного ямба от иностранных образцов. И действительно, в то время, как на Западе пятистопный ямб и размеры ему аналогичные занимают едва ли не первое место в поэзии, в России до Пушкина область применения его была узка, и появлялся он случайно.

Аналогичен пятистопному ямбу был итальянский *endecasillabo* поэтов *cinquecento*. Образцы Dante, Tasso, Ariosto и Petrarca создали эпический и лирический стих терции, октав и сонетов.

Поэты Юга, вымыслов отцы,  
Каких чудес с октавой не творили...

Особенность итальянского endecasillabo — это силлабичность его, т. е. произвольность ударений. Но построение его явно склоняется к четноударному, «ямбическому» стиху. Соблюдение тонической постоянной на десятом слоге обязательно. Как показывает название — стих насчитывает всего одиннадцать слогов, т. е. имеет обязательно женское окончание. Стихи итальянцев имеют преимущественно строфичные формы — из них октавы (ottave rime) и сонеты распространились далеко за пределами Италии<sup>5</sup>). Не говоря об эпических подражателях (Самоей) следует отметить воскрешение октав в сатирических поэмах Вурон'а («Don Juan») и его школы. Проникли октавы и в Россию в переводах Катенина, оригинальных стихах Жуковского (вступление к «Двенадцати Девам») и др. И в Англии и в России употреблялся для передачи октав пятистопный ямб.

Совсем иную форму получил соответствующий метр в героических стихах трагедий Shakespear'a. Shakespear и Milton положили начало белому стиху (blanc vers) в драме и эпосе. Если эпический белый стих не получил особенного распространения (имеются у Жуковского подобные образцы, напр., «Тленность»), то в трагедии он проник и в Германию, в произведения Schiller'a, и через них в Россию, где вытеснил александрийский стих французского образца. Проник он и в Италию, где Alfieri для своих трагедий endecasillabo sciolto ввел пятистопный ямб женского окончания без рифм.

Английский стих, отличающийся от русского некоторыми вольностями, у Shakespear'a, имеет преимуще-

ственно мужское окончание. В рифмованных произведениях — напр., в октавах Вугон'а рифмы совершенно произвольны: бывают мужские и женские и дактилические, с преобладанием мужских. Сочетаются они совершенно произвольно.

Ни итальянский ни английский стих не знает цезуры.

Своеобразно развитие аналогичного стиха во Франции. Несмотря на то, что французское стихосложение дальше от русского, чем итальянское, английское и немецкое, традиции французской поэзии гораздо больше блюлись в России, нежели традиции иных стран, и оставляли след даже и в русской ритмике. Достаточно напомнить о длительном господстве александрийского стиха в русской трагедии, о заимствовании строфы от Ломоносова у J. B. Rousseau, о соблюдении в России французского правила чередования мужских и женских рифм и т. п.

До XVI века „décasyllabe“ был доминирующим метром французских поэтов. Но плеяда развенчала его, и при ней его вытеснил „alexandrin“ — двенадцатисложник. В XVII в. *decasyllabe* употреблялся в сказках (у La Fontaine'a), носивших архаический характер. Особенно эту архаичность *decasyllabe'a* подчеркнул в своих «маротических» эпиграммах J. B. Rousseau в начале XVIII в. В этом веке подражатели La Fontaine'a окончательно закрепили этот метр за юмористическими сказками и поэмами. В произведениях Gresset, Voltaire'a, а позже у Ragny он достиг своей классической чистоты. Применимость *decasyllabe'a* исключительно к юмористическим темам была настолько традиционна во Франции, что когда в начале XIX века

один поэт V. Сатрепон решил написать этим метром описательную поэму о цветах, то он принужден был в предисловии длительно извиняться перед читателем и доказывать применимость метра к возвышенным темам, но и этим не спас произведения от придирчивой критики <sup>6)</sup>).

Французский метр отличается от иных тем, что насчитывает два постоянных тонических ударяемых места: десятый и четвертый слог.

В то время, как, напр., по итальянски четвертый слог сплошь да рядом остается без ударения

Con dolce e soavissima favella...

Del Re malfartunato di Galizia... (Orlando Furioso).

Во французском классическом *décasyllabe'e* XVII и XVIII века этот четвертый слог обязательно ударяем:

J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise...

Temps fortuné, marqué par la licence...

Le fonds des bois, et leur vaste silence...

Но эта ударность была следствием другого правила, неизвестного другим народам — это правило цезуры после четвертого слога. Французский *décasyllabe'e* распадался на два полустипшия, неравные по числу слогов: первое в 4, второе в 6 слогов. При этом первое полустипшия, носившее во времена „Chanson de Roland“ и даже во времена Villon'a<sup>7)</sup> характер простого силлабического отрезка, в классическом стихе приобрел характер самостоятельного тонического элемента с фиксированным ударением на конце. Эта тоническая асимметрия французского стиха, нарушавшая величавую плавность декламации, господствовавшую в „alexandrin'e“ и обречла *décasyllabe* на нисшие, иронические

задания, соответствовавшие заданиям англичанских ямбов <sup>25</sup>).

Обязательность цезуры, в сочетании с обязательством, общим для всех французских стихов чередования мужских и женских рифм, и составляют те особенности, которые русские поэты перенесли в свои пятистопные стихи <sup>8</sup>).

Итак, — из этого обзора иностранных ритмов явствует традиция пятистопного стиха в России. Стих этот делился на рифмованный и белый, причем рифмованный употреблялся в строфах, а белый предназначался для трагедий. Кроме того, различался стих цезурный — по французскому образцу, — и бесцезурный, со свободными словоразделами.

В России в XVIII веке стих этот исключительно редок <sup>24</sup>). Как одно из исключений назову «Послание к трем грациям» Княжнина. Послание это носит следы французского влияния. Цезура соблюдена всюду. Но соблюдая цезуру после четвертого слога, Княжнин, а за ним и все русские поэты, как и в первом полустишии шестистопного ямба, не соблюдал вообще обязательности ударения на последнем слоге, напр. :

Вы бесите клеветников своих.

Это несоблюдение конечного ударения, обязательного для целого стиха, ставило первое полустишие не в условия самостоятельной тонической группы, а оставляло за силлабическим четырехсложным отрезком роль введения в стих. Эти четыре слога не могли быть поставлены в аналогию со вторым полустишием. А раз пропадало основание сравнения, то исчезла и французская ассиметрия.



Скажу более: русский пятистопный цезурный ямб есть симметричный стих, так как эти четыре слога аналогичны четырем произвольно ударным первым слогам второго полустипия. Два такие периода замыкаются тонической постоянной — рифмующим словом. Такое распадение стиха часто встречается:

Красавицам {изношенным} и сонным...  
И мистика {придворного} кривлянья...

или

Я провожу {незнаемый} досуг.

- Вот пример, как такое разделение использовано Пушкиным:

1	2	3
Утешится	{безмолвная}	печаль
4	5	6
И резвая	{задумается}	радость.

Здесь ясна аналогия между 1 и 5, между 2 и 4 и между 3 и 6 словами. Рифмуемые слова особенны, поэтому синтаксически они не аналогичны другим частям стиха, но аналогичны между собою. Но первое полустипие первого стиха аналогично началу второго полустипия второго стиха, а начало второго полустипия первого стиха аналогично первому полустипию второго стиха. Первые полустипия и начала вторых аналогично скрещиваются, в то время, как рифмующие части лежат вне этих аналогий.

На этом частном случае, не имеющем общего значения, я хотел лишь показать, как маленькое отступление от строгости французской цезуры уничтожило ту «хромающую» инерцию ритма, что мы имели у француз-

зов и создало весьма плавный и симметричный стих в России.

Займствував, с этим отступлением, цезуру у французов, русские поэты сумели сделать ее характерной и органической цезурой именно русского стиха, чем и объясняется то сопротивление, какое встретили попытки ее уничтожения.

Кроме Княжина, упомянем среди предшественников Пушкина Батюшкова, Жуковского (в стихах 1812 г.), Крылова («Письмо о пользе желаний»). У них соблюдалась цезура после четвертого слога («на второй стопе») и нетрудно понять, почему Пушкин начал писать свой пятистопный ямб с такою же цезурой.

Количество стихов пятистопного ямба у Пушкина, не считая крупных его произведений, по отдельным годам таково: в 1814 г. — 58 ст., 15 г. — 34 ст., 16 г. — 490 ст., 17 г. — 14 ст., 18 г. — 12 ст., 19 г. — 66 ст., 20 г. — 29 ст., 21 г. — 87 ст., в 22 г. — нет, в 23 г. — 48 ст., 24 г. — 32 ст., 25 г. — 271 ст., 26 г. — 25 ст., 27 г. — 37 ст., 28 г. — 8 ст., 29 г. — 97 ст., 30 г. — 94 ст., 31, 32, 33 г.г. — нет, 34 г. — 19 ст., 35 г. — 70 ст., 36 г. — 64 ст.

Кроме того, этим метром написаны «Гавриилиада» (551 ст.), «Борис Годунов» (1581 ст.), «Домик в Коломне» (383 ст. основного текста и 64 дополнительных октав), «Скупой рыцарь» (378 ст.), «Моцарт и Сальери» (231 стих), «Пир во время Чумы» (162 ст.), «Каменный Гость» (538 ст.), «Русалка» (442 ст.).

Эти цифры дают характерные колебания в творчестве Пушкина. Употребление им пятистопного ямба определенно распадается на периоды, из которых каждый

оканчивается временем усиленного употребления метра, вслед за чем следующий период начинается с чрезвычайно редкого употребления его. Вместо нормальных наростаний и понижений, мы видим быстрый рост, после чего резкий срыв, свидетельствующий как бы о пресыщенности. Естественно рассматривать Пушкинский стих в пределах следующих периодов: 1814 — 16 г.г., 1817 — 21 г.г., 1823 — 25 г.г., 1826 — 30 г.г., 1834 — 35 г.г. и отдельно 1836 г. Периоды эти характеризуются следующим:

I период, начальный. Господствует преобладание подражательного жанра, притом французского происхождения. Первое произведение — перевод из *Paru* (Эвлега), второе — из *J. B. Rousseau* («Супругою твоей»). Расцвет этого юношеского стиха — отрывки из поэмы «Сон», определенно подходящего к ряду французских иронически-дидактических поэм, вроде произведений *Berchou*, упоминаемых в этом же произведении. Мы вправе а priori рассматривать этот период как ученический. За этот период изучению подверглись следующие произведения: «Эвлега», «Супругою твоей», «Рассудок и любовь», «бар. М. А. Дельвиг», «Певец», «Сон», «Горчакову», «Уныние», «Осеннее утро», «Разлука», «Элегия», «Любовь одна», «Твой и мой» и «Она». При этом избиралась редакция стихов, относящаяся к 1814 — 16 г.г. Правки и варианты, как и вообще, изучению не подвергались.

II период. 1817 — 1821 г.г. За эти годы устанавливается самостоятельное отношение к стиху. Пушкиным развиваются элегические задания стихов конца 1816 г. Юмористические темы редки (эпиграф на Каченовского и «Оставля честь судьбе на произвол»). Глухой и тугой стих „*Isnel et Asléga*“ не имеет более влияния на

Пушкина, стих которого приобретает гармоническую текучесть, своеобразную пышность цезурного пятистопа. Все же сам Пушкин и в эти годы еще смотрел на пятистопный ямб, как на аристократически-эпикурейское занятие:

И в сладостях успокоенья  
Пиши сенатские решенья  
И пятистопные стихи...

(послание В. Л. Пушкину, 1817 г.).

Влияние иностранных образцов иных, чем французские стихи, явствует из первых октав Пушкина — крупнейшего произведения этого периода — «Желанье»:

Кто видел край, где роскошью природы  
Оживлены дубравы и луга,  
Где весело синее, блещут воды,  
Роскошные лаская берега,  
Где на холмы, под лавровые своды,  
Не смеют лечь угрюмые снега?  
Скажите мне: кто видел край прелестный,  
Где я любил, изгнанник неизвестный?

---

Златой предел, любимый край Эльвины...

На эти октавы Пушкин решился, вероятно, не из подражания итальянскому. Его мог побудить на них пример Жуковского: «Опять ты здесь, мой благодатный гений»<sup>9</sup>).

Особенность этих октав — их цезурность и рифмопеременность. Относительно рифм можно отметить следующее: в октавах рифмопеременных первый и последний стих принадлежат всегда к одному роду рифмы, т. е. если октава начинается с мужского стиха, то

и кончается на мужской стих. Если закон рифмопеременности распространить на всю цепь октав, то октавы, начинающиеся с мужского стиха и октавы, начинающиеся с женского, должны чередоваться (напр., в «Домике в Коломне»). Не то здесь: все октавы «Желания» начинаются с женских стихов, поэтому конец одной октавы с началом другой дает смежность нерифмуемых женских стихов. Следовательно, вместо связной цепи октав здесь имеются самостоятельные замкнутые октавы.

За этот период мной изучены следующие стихиотворения: «Кн. Голицыной», «К портрету Жуковского», «Как сладостно», «К\*\*\*», «Горчакову», «К нему же», «Мне бой знаком», «На Каченовского», черновой набросок 1820 г., «Желание», «Наперсница волшебной старины», «Наперсница моих сердечных дум», «Оставля честь судьбе на произвол». К этому же периоду относится первое крупное произведение этого метра—«Гавриилиада». Стихотворения 1823—25 г. г., за исключением «19 октября 1825 г.», не дают почти ничего нового. Необходимо только отметить обилие эпиграмм, ведущих свое происхождение от эпиграмм J. B. Rousseau. Хотя французское стихосложение и далеко от русского, но нельзя отрицать уверенно, что не было и прямого влияния эпиграмм J. B. Rousseau на стих этого периода. Сопоставим, напр., „*Ex ungue leonem*“ с его заключительными стихами

И что ж? Ни мне, ни площадному шуту  
Не удалось прикрыть своих проказ:  
Он по когтям узнал меня в минуту,  
Я по ушам узнал его как раз.

со следующей эпиграммой J. B. Rousseau

Livre III, épigramme VII, Contre Monfort

Dans une troupe avec choix ramassée  
On produisit certains vers languissants:  
Chacun les lut, on en dit sa pensée;  
Mais sur l'auteur on était en suspens,  
Lorsque Monfort présenta son visage:  
Et l'embarras fut terminé d'abord;  
Car par Monfort on reconnut l'ouvrage  
Et par l'ouvrage on reconnut Monfort.

Нельзя отрицать сходства ритмических впечатлений. Два заключительных стиха, самая „pointe“ эпиграммы построены аналогично. Первые полустихия аналогичны и грамматически и ритмически (до повторения проклятия включительно). «Я по ушам» — „Et par l'ouvrage“, звучит почти тождественно. Первые половины вторых полустихий (дважды „on reconnut“ — «узнал меня» и «узнал его») являются почти переводом. Рифмы «в минуту» — „l'ouvrage“, «как раз» — „Monfort“ тождественны ритмически. Сохранено противопоставление, но в то время, как у J. B. Rousseau противопоставлено два взаимно скрепляющихся элемента — „l'ouvrage“ — „Monfort“, у Пушкина четыре: «по когтям» — «меня», «по ушам» — «его». Кроме того, согласно с указанным выше различием в строении русского и французского стиха у J. B. Rousseau проведена аналогия между концами первого и последнего полустихий обоих стихов, у Пушкина же аналогия проведена не крест на крест, а тремя параллельными столбиками: первых полустихий между собой, первых частей второго полустихия и рифмующих слов. Если принять во внимание, что в эти годы Пушкин с особым вниманием относился к эпиграммам Rousseau, то совпадение покажется далеко не слу-

чайным, и здесь мы имеем любопытный пример ритмических влияний из одного языка в другой.

К этому же периоду относится крупнейшее произведение Пушкина, написанное пятистопным ямбом, это «Борис Годунов». Его особенность — отсутствие рифм. Пушкин сам указывает на источники этого стиха:

«Стих, употребленный мною, принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется в Аргивянах (Кюхельбекера). А Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии (подр. Венцеславу Ротру), писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его. Я сохранил цезуру французского пентаметра на второй стопе и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия».

Этот опыт настолько захватил Пушкина, что он писал Жуковскому: «если меня оставят в покое, то верно я буду думать об одних пятистопных без рифм» (май 1825 года).

В выше цитированной заметке Пушкин указал на своих русских предшественников — на Кюхельбекера и на Жандра. Почему то не указаны Жуковский, который перевел в 1817—21 г. «Орлеанскую Деву» «пятистопным без рифм», а также Катенин, давший в 1820 г. «Пир Иоанна Безземельного». В предисловии к сочинениям П. Катенина Иван Бахтин отмечает: «В пире Иоанна Безземельного русская публика в первый раз услышала на театре пятистопные стихи, вошедшие с некоторого времени у нас в большую моду. Стихи в сем прологе то с рифмами, то без рифм, смотря по большей или меньшей возвышенности разговора, но всегда с цезурою после двух первых стоп, что, к сожа-

лению, не строго соблюдалось теми, кои впоследствии писали пятистопными стихами для театра». Бахтин не отметил одной особенности общей для Катенина и Жандра: это соблюдение и для нерифмованных стихов правила чередования мужских и женских окончаний. Пушкин в своем «Борисе Годунове» не соблюдал этого правила <sup>11)</sup>.

Следующий период за этими годами, богатыми обширными осуществлениями, представляет как бы период упадка. С 1826 г. до начала 1830 г. Пушкин довольно редко прибегал к этому метру и чаще всего случайно. Ряд эпиграмм, монологи (из Альфьери, «Как счастлив я» 1826 г. «Еще одной...» 1829 г.), сонет и элегия 1830 г. — вот все, что осталось от этого периода. Это объясняет, почему Пушкин так сузил применяемость этого метра в цитированной выше октаве «Домика в Коломне». В эти годы Пушкин расставался с цезурным ямбом. Сомневаться в разумности цезуры он начал еще при создании «Бориса Годунова». В нем имеется 2 стиха без цезуры:

Ты, отче патриарх, вы все бояре...  
Так думал и его свирепый внук \*)...

Первое нарушение вполне сознательно, так как в черновых рукописях имеется цезурный вариант этого стиха <sup>\*\*)</sup>.

---

\*) Имеются также 3 стиха, в которых эта цезура в пекламации не чувствуется:

Да это уж не ново — погоди...  
В невестах уж печальная вдовица...  
Я видел как сегодня в гущу боя...

\*\*\*) Внемлите, ты, владыко, вы, бояре...



Эти резкие нарушения учащаются в период 1826—30 г.г., когда можно насчитать до 6 нарушений цезуры на 191 стих.

В 1830 г. начинается новый период сознательным отказом от цезуры. «Домик в Коломне» начинает этот период. С ретроспективной грустью Пушкин говорит:

Признаться вам, я в пятистопной строчке

Стих без нее то в яме, то на кочке,

Люблю цезуру на второй стопе.)

И хоть лежу теперь на канаве,

Но кажется, как будто в тряском беге

По мерзлой пашне мчусь я на телеге.

К этому периоду относятся все мелкие трагедии до «Русалки», монологи («Мицкевич», «Вновь я посетил»), терцины, «Медок». Период этот совпадает с кульминацией Пушкинского гения.

И вдруг внезапно, за этими опытами 1830 — 35 г.г. мы наталкиваемся на последние стихи, писанные этим метром, на «19 октября 1831 г.», написанные с рифмой и цезурой, строфой, воспроизводящей «19 октября 1825 г.». Период смелых опытов замыкается ретроспективным взглядом, возвратом к оставленным, полузабытым звукам.

Вот материал для изучения. Приступим к исследованию его.

### III

Прежде чем рассматривать индивидуальные особенности каждого периода, попробуем разрешить несколько общих вопросов. Как упоминалось выше — первый наш вопрос — это выяснить распределение ударений на чет-

ных слогах стиха. Обычно до сих пор этот вопрос ставился обратно: изучалось отсутствие ударений на четных слогах, так как презумптивно эти слоги должны быть ударяемы. Не будем нарушать традиций, так как по реальности выводов совершенно безразлично, исследуем ли мы наличие или отсутствие ударений, ибо одно явление исключает другое, а вместе они исчерпывают все возможные формы: от понятия «полуударение» отказываемся по основаниям, изложенным в статье «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» («Пушкин и его современники»). Тогда вопрос об ударениях совпадает с вопросом о «пиррихиях» по обычной терминологии, или о пеонах, т. е. о сочетании двух стоп, из коих одна — пиррихий.

Вопрос этот в применении к пятистопному ямбу поднят уже давно Аверкиевым в его рассуждении «О драме». История возникновения этого вопроса настолько любопытна, что на ней стоит остановиться.

При выходе в свет Анненковского издания сочинений Пушкина, Чернышевский в «Современнике» напечатал подробнейшую критическую статью (Современник, 1855 г., № 3). Разбирая вопрос о преобладании у Пушкина ямбических и хорейческих размеров сравнительно с амфибрахием, дактилем и анапестом, Чернышевский заключает, что традиция Пушкина не согласуется с естественными законами языка. Высчитывая, что в русском языке одно ударение приходится не на два, а на три слога, Чернышевский выводит: «трехсложные стопы и гораздо благозвучнее и допускают большее разнообразие, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, чем ямб и хорей». Кроме того, он делает оговорку о внутреннем строе ямба и хорей: «заметим,

что если в ямбических и хорейческих стихах принято разрешение некоторые стопы оставлять без ударений, то это признавалось «вольностью», которую по мере возможности старались избегать; следовательно, затруднительность размера не отстранялась этим. Кроме того, допускаясь без всяких определительных правил, эта вольность разрушает стройность стиха: в наших, так называемых четырехстопных ямбах, собственно читаемых с двумя ударениями, как двухстопные стихи (двухстопные пеанические), беспрестанно встречается необходимость считать и три ударения, а иногда и все четыре; этот беспорядок не оскорбляет нас только потому, что слишком привычен нам», (цитирую по сборнику «Критические статьи», изд. Н. М. Чернышевского, второе изд., СПб, 1895 год, стр. 61, примеч.). Аверкиев ядовито, хотя и несправедливо, высмеял это рассуждение. Понятно — оценка Чернышевским русских метров наивна, но факты установлены точно. «Автор статьи был бы неоспоримо прав, — пишет Аверкиев, — а поэты кругом виноваты, если бы русский ямб или хорей соответствовали тому, что говорится об этих размерах в заимствованных у немцев учебниках. На беду автора статьи, чистые ямбы и хорей в русских стихах великая редкость; в этом всякий ясно может убедиться, сосчитав число ударений в различной длины стихах. В четырехстопных ямбах и хорейках — четыре ударения великая редкость, чаще их бывает три или два, в пятистопных — чаще три или четыре; в шестистопных — четыре. Таким образом, на восемь - девять слогов приходится три или два ударения; на десять - одиннадцать — четыре, три; на двенадцать - тринадцать — четыре, пять, т. е. именно такое число, какое автор зло-

счастной статьи вывел из своего изучения русской прозы.

«Дело в том, что в русском, как литературном, так и народном творчестве, те стихи, которые принято считать прямо ямбическими или хорейскими, весьма редко представляют данный размер в чистом виде, но всегда в соединении с пеоном или пеоанами. . . «В так называемом пятистопном ямбе, благодаря соединению ямбов со вторым и четвертым пеоном и относительного их положения в составе стиха, возможны по двадцати различных комбинаций, т. е. стих, именуемый пятистопным ямбом, допускает до двадцати различных построений». . .

Далее Аверкиев приводит ряд примеров, в которых рассекает слова на стопы, напр.: «Испол / нен долг // завещанный / от Бод / га» — 2 ямба, второй пeon, ямб или «А сам / покой / ник мал / был и тцеду / шен» — 3 ямба, четвертый пeon и заключает:

«К сказанному о строении русского драматического стиха следует добавить, что, при постоянной цезуре на второй стопе, он не допускает некоторых комбинаций, напр., ямба, второго пеоана, четвертого пеоана, или ямба, четвертого пеоана и двух ямбов и т. п., а потому становится менее подвижен, менее богат каденциями, менее драматичен. Теперь понятно, почему Пушкин в дальнейшей своей драматической деятельности отбросил цезуру на второй стопе. Переносная цезура, напротив, увеличивает разнообразие в строении пятистопного стиха» («О Дrame», 1893 г., стр. 290 и' след.).

Рассуждения Аверкиева, очевидно, ошибочны. Дело в том что, рассекая произвольно стих на стопы, мы не

связываем себя никакими правилами. Напр., последовательность слогов

о ˘ о о о ˘ /  
лаская берега

можно расчесть или о ˘ о о о ˘ / ласка / я берега / на ямб и четвертый пеон, или о ˘ о о / о ˘ — / лаская бе / рега / на второй пеон и ямб. Поэтому все «каденции», будто бы существующие в бесцезурном ямбе и отсутствующие в цезурном — одинаково общи для обоих метров: различие чисто терминологическое. Так «ямб, четвертый пеон, два ямба» можно иначе назвать «второй пеон, три ямба», т. е. придти к цезурной «каденции».

Но еще хуже то, что с этими «ямбо-пеонами» не осуществимы реально существующие «каденции», напр.:

И мѣлостив, и долготерпѣлив  
Вы не на улице, вы у меня.  
И становилася перед толпѣю.  
То и скажѹ, без предуготовлѣнья.

Ясно, что те пиррихии, о которых говорил еще Тредьяковский (отрицая возможность писать русские стихи без пиррихий), не сочетаются с ямбами в пеоны. Вместо неудачной терминологии, различавшей ямбы и пиррихии, Аверкиев вслед за Чернышевским допустил еще менее удачную терминологию, различая ямбы и пеоны, как стяжение двух ямбов. Эта терминология «ямбо-пеоническая» не способна охватить даже тех явлений, которые возможно охарактеризовать терминологией «ямбо-пиррихической».

Но дело не в терминологии и не во мнении того или иного, является ли «разрешение неударяемости»

недостатком или достоинством стиха. Спор этот праздничный. Это «разрешение» — факт, и важно замечание Чернышевского, что этот факт лежит в связи с законами практического языка. Изучение метрики при свете знания практического языка, — вот важная задача, на которую указал Чернышевский.

Но учет ударений должен вестись не по «пеонической» схеме; целесообразнее учет «пиррихийев», т. е. по принятой здесь терминологии — учет неударяемых четных слогов.

Прежде всего возникает вопрос о том, сколько четных слогов могут быть неударяемыми в ямбических строчках. Сравним стихи разной длины.

Одноstopный ямб вообразим теоретически. В баснях иногда допускаются одноstopные строчки, напр., у Хемницера:

И с нами,  
Слонами...  
С какой  
Тоской... <sup>12)</sup>

Ясно, что все четные слоги этих стихов — ударяемы, так как они являются рифмующими слогами. Следовательно, в одноstopном ямбе неударяемых четных слогов нет.

Двухstopный ямб встречается у Пушкина, напр.:

Играй, Адель,  
Не знай печали,  
Хариты, Лель,  
Тебя венчали.

ИЛИ

Где наша роза  
Дитя зари...

На 77 стихов у Пушкина — стихов с неударяемым вторым слогом (не говори) — 18, т. е. на сто стихов неударяемых четных слогов 24.

В трехстопном ямбе, употребительном у Пушкина, таких четных неударений — «пиррихийев» на сто стихов приходится 63 (стихи 1814 — 15 гг.).

В четырехстопном на 100 стихов 84 четных неударения.

В пятистопном на 100 стихов 107 неуд.

В шестистопном (по данным Шенгели) — 142 неуд.

Если мы построим диаграмму неударений (диагр. 1), то получим прямую линию, свидетельствующую о пропорциональности увеличения стиха и увеличения числа неударяемых четных слогов. Но характерно, что общее количество неударяемых четных слогов пропорционально не общему количеству четных слогов стиха («число стоп»), а только этому числу, уменьшенному на единицу. В среднем на один четный слог, не считая одного в стихе, приходится неударяемых слогов 28 на сто стихов. Получается табличка:

Число четных слогов.	Действительно неударяемых на 100 стихов.	Среднее на 100 стихов.
1	0	0
2	24	28
3	63	56
4	84	84
5	107	112
6	142	140

Вообще зависимость между числом четных слогов (стоп) и четных неударяемых (пиррихийев) можно выразить уравнением  $Y = 0,28 (X - 1)$ .

Следовательно, мнение Аверкиева, что неударяемость четных слогов вводила стихотворную речь в условия

практического языка, не правильно. Для этого требовалась бы точная пропорциональность между неударяемостью и полной силлабической длиной стиха. В действительности число неударяемых четных от общей длины стиха не зависит. В расчет принимаются только слоги, лежащие до постоянного ударения рифмы. Только в этих пределах царит пропорциональность между числом ударений и числом слогов.

Заметим, что 28 неударяемых четных на 100 пар слогов приводит нас к числу 72 ударения на 200 слогов, т. е. средняя длина слова получается в  $200:72 = 2,8$  слога. Эта длина весьма приближается к практической (2,9 у Пушкина в прозе. Чернышевский получил тоже 2,9 для Писемского, у которого исследовал небольшой отрывок в 66 слов, но округлил результат до 3 слогов). Эта же цифра 2,8 и получится, если отбросить из прозаической речи длинные, «не укладывающиеся в стих» слова.

Следовательно вывод таков: практическая этика языка господствует не на всей длине его. Последние «рифмующие» слоги лежат вне ее, и несут на себе какое то особое тоническое ударение, не учитываемое для распределения энергии экспираторного ударения на весь стих.

Если учитывать полную длину стиха, то ударение придется не на 2,8 слога, а на 2,6—2,65 (для четырех и пятистопного ямба), т. е. в русском ямбическом стихе в общем слова короче практических, и тем короче, чем короче самые стихи. Поэтому Чернышевский не совсем неправ, утверждая, что в прозе слова длиннее, чем это требуется для классического стихосложения. Можно не соглашаться с его оценкой



этого явления, а также с утверждением, что в стихах трехсложных стоп среднее слово длиннее, но к действительности он был ближе чем Аверкиев.

Итак, из предыдущего явствует, что последние слоги стиха обладают совершенно особой значимостью: не только на них падает постоянное ударение, но они лежат за пределами практического распределения экспирации. Имея закон распределения неударяемых слогов, мы немедленно получаем и закон количества ударений. На каждый внутренний четный слог приходится 0,72 ударения. Следовательно, нам известно, поскольку в среднем ударений приходится на один стих. Так — для пятистопного ямба мы имеем  $0,72 \cdot 4 = 2,88$  уд. (не считая последнего). Это дробное число получается в результате существования строк с 4-мя, 3-мя, 2-мя и даже 1-м ударением (опять так не считая последнего постоянного). Каково же в действительности количество тех и иных строк, какова устойчивость количества ударений на строку, и как часто строки отклоняются от средней величины. В 5 стопном ямбе строки, по числу внутренних ударений в общем распределяются так:

Число внутрен. ударений.	Число строк в ‰	
1	ок. 0	
2	26	См.
3	54	диаграмму
4	20	№ 2

Нельзя ли сравнить эти данные с данными прозаической речи?

Предварительные изыскания над прозой Пушкина (первая глава «Пиковой Дамы») дали следующие ре-

результаты: если произвольно выбирать силлабические отрезки одной и той же длины, и подсчитывать распределение этих отрезков на группы с одинаковым числом ударений, то результат будет таков: диаграммы, построенные так, чтобы по абсциссе откладывалось число ударений, а по ординате процентное количество отрезков с соответствующим числом ударений, при достаточно большом числе слогов в отрезке приблизятся к плавной кривой, известной в статистике (см. рис. 1). При подсчете же отрезков с ограниченным числом слогов в каждом, скажем в 5 или 10 слогов, вместо плавной линии мы получим вписанную в нее ломанную линию. Эти ломанные будут 3 типов: для отрезков с числом слогов в 4, 7, 10 и т. д. через 3 слога характер диаграммы изображен на рис. 2. За максимум'ом следует близкое, но уступающее ему значение. По обе стороны от этих двух главных величин — значения в 10 раздо меньшие.

Второй тип (рис. 3) для группы в 2, 5, 8, 11 и т. д. через 3 слога. Максимум'у предшествует близкое к нему значение. Кривая от максимум'а к этой ближайшей величине несколько круче. В общем этот тип симметричен предыдущему.

Третий тип имеет вид рис. 4 (для числа слогов 3, 6, 9, 12 и т. д.). Максимум резко повышается над соседними группами. Чертеж почти симметричен. Правая от максимум'а точка несколько выше левой.

Таковы три типа диаграмм.

Максимум приходится для группы с числом слогов от 2 до 4 на одноударные группы, с числом слогов от 5—7 на двухударные, 8—10 на трехударные, 11—13 на четырехударные и т. д.

Достаточно взглянуть на цифры последней таблицы, чтобы увидеть, что изображаемая ими диаграмма принадлежит ко второму типу, а так как тахітит приходится на 3 ударения, то относится к силлабическим отрезкам или с 8-ю, или с 9-ю, или с 10-ю слогами. Но среди этих трех групп диаграммой второго типа обладают отрезки в восемь слогов. Действительно, для восьмисложных прозаических отрезков мы имеем табличку такого рода:

Число ударений	1	2	3	4	5	Диаграмма
% групп	3	31	48	16	2	№ 3

Правда, некоторые расхождения наблюдаются, но так как в прозе мы имеем произвольно ударные группы, а в стихах четно-ударные, т. е. связанные условием закономерности, то ясно, что устойчивость стихов должна быть большей, чем устойчивость прозы, т. е. тахітит средней величины сильнее возвышается за счет крайних величин. Приблизительно это мы и наблюдаем, равно как и некоторый сдвиг диаграммы вправо в сторону большей ударяемости, что объясняется относительным укорочением слова в стихе. Во всяком случае большего совпадения мы и не могли ожидать.

Пятистопный ямб не составляет исключения. Так устойчивость ударений для четырехстопного ямба ближе всего к устойчивости ударений в силлабических отрезках в 6 слогов, устойчивость 6 стопного ямба ближе к устойчивости десятисложных отрезков. И в том и в другом случае стихотворные отрезки несколько устойчивее прозаических и их диаграммы несколько сдвинуты вправо. Вот данные.

Число ударений	1	2	3	4	Диаграмма
% стихов 4ст ямба	9	64	27	—	№ 4
% 6-ти сл. отрезков	17	53	23	2	

Число ударений	1	2	3	4	5	6
% стихов бст. ямба	—	3	46	41	10	—
% 10 слож. отрезков	—	11	41	35	11	2

Диаграмма № 5

Эти цифры дают основание делать априорные суждения о среднем количестве ударений в стихах разной длины, а также об относительных количествах стихов с определенным числом ударений.

Будем считать задачу решенной, если вопросы статистических подсчетов можно сводить к суждениям аргюги. В таких случаях, с обывательской точки зрения, наши выводы очевидны, так как их можно предвидеть. Но из предыдущего видно, как иногда ошибочны априорные суждения, основанные на одной только «очевидности», не проверенные статистическим, эмпирическим обследованием.

Но сущности ритма мы еще не коснулись. И теперь нам предстоит выяснить вопрос, на каких местах пятистопного ямба еще встречаются ударения.

Сначала обратим внимание на последний четный слог перед рифмой. Еще Кантемир обратил внимание, что этот слог должен оставаться неударяемым (правда только для случая мужской рифмы)<sup>13</sup>). Проверим это на Пушкинских ямбах.

Для двухстопного ямба, где пмеется один свободный слог, это число ударений определимо априорно, так как на него должно прийти около 72 ударений, которые не могут неравномерно распределяться по стиху за отсутствием других подходящих мест. Но начиная с трехстопного ямба ударения распределяются между разными слогами, и при этом замечательно постоянство ударности последнего четного слога. Вот цифры:

Число стоп. (длина стиха)	3	4	5	6
Число ударений посл. четн. сл. %	39	43	40	38

Диаграмма № 6

В общем получается заметное постоянство. Число ударений на последнем четном слоге колеблется около 40 на 100 стихов. При этом число это настолько твердое, постоянное, что остальные слоги распределяют между собою остаток ударений, и не влияют на ударяемость этого слога. Сорок ударений на сто это немногим больше половины среднего количества ударений четных слогов (72 на 100). Иначе говоря, ударяемость предпоследнего четного слога вдвое разряженнее ударяемости остальных слогов и, следовательно, этот слог стремится остаться без ударения, как например:

В калитку постучится  
 Открылись вещие зеницы  
 Моим речам придай очарованье  
 Сбегутся нимфы резвой толпою  
 Отцы — пустынники и жены непорочны

Другое место в ямбических стихах, имеющее некоторое постоянство ударяемости — это первый четный слог, т. е. второй слог стиха.

Для трехстопного ямба ударяемость этого слога вполне определена. Так как всего на этот метр на 100 стихов приходится около 140 внутренних ударений, из них около 40 падает на 4-й слог, то ясно, что на второй должны прийти почти все сто ударений, т. е. стих этот редко бывает неударяем на втором слоге. И в самом деле, в лицейских стихах Пушкина можно насчитать не больше 2% стихов с неударяемым вторым слогом типа:

Перёбирая четки...

Но для более длинных стихов есть некоторый простор в распределении ударений. Ударяемость 2 сл. явствует из сл.:

Длина стиха (стоп)	4	5	6
Число уд. на 2-м сл. на 100 с	84	84	90

Диаграмма № 7

Несколько уклоняется цифра для 6 ст. ямба, но может быть это объясняется тем, что я пользуюсь данными Шенгели, которые могут по причинам индивидуальных особенностей наблюдения расходиться с моими наблюдениями.

В общем ударяемость второго слога выражается приблизительно цифрой 85 ударений, т. е. вместо среднего числа 28 неударяемых слогов здесь их только 15, т. е. вдвое меньше. Иначе говоря, устойчивость ударений первого четного слога вдвое больше, чем у других слогов. Стихи с неударяемыми слогами относительно редки. Таковы, напр.:

Противоречий очень много.

Не возражай на писк и шум журнальный.

Любначалия, змеи сокрытой сей.

Предполагая заданным количество на первом и последнем внутренних четных слогах, получаем решение задачи о встречаемости ударений на всех четных слогах для двух, трех и четырех стопного ямба. Для пятистопного ямба остается еще неясным, как распределяют между собой остаток ударений второй и третий четные слоги.

Для разрешения этого вопроса следует сперва рассмотреть цезурный пятистопный ямб, т. е. имеющий обязательный постоянный словораздел между четвер-

тым и пятым слогами. При таком строе вторая часть стиха представляет прочную ритмическую единицу, тождественную со вторым полуступищем шестистопного ямба. Тождественность вторых полуступищ дает возможность свободно сочетать стихи — пяти и шести стопного ямба, при чем ухо слабо различает различие этих стихов. Так, напр., написано «Когда волнуется желтеющая нива»:

Когда росой обрызганный душистой (5 ст.)  
Румяным вечером иль в утра час златой (6 ст.)

Это второе полуступище настолько характеризует весь строй стиха, что в пятистопные стихи проскальзывают иногда шестистопные, при этом в цезурный пятистоп обязательно цезурный же шестистоп, так напр. в «Борисе Годунове»:

У Вишневецкого, что на одре болезни.

~~То же самое в стихотворении: «Сказали раз царю»:~~

В бесцезурном же пятистопном ямбе, где второе полуступище не соблюдается, сплошь и рядом попадают стихи шестистопные без цезуры, напр. в «Каменном Госте».

За городом в проклятой венте: Я Лауры  
Пришел искать в Мадрите...

Убил его родного брата? Правда, жаль  
Что не его...

Шестисложное второе полуступище настолько определилось у поэтов Пушкинской эпохи, что мы находим его даже и не в ямбических стихах, напр.:

Выхожу / один я на дорогу,  
Предо мной / кремнистый путь блестит.  
Ночь тиха, / пустыня внемлет Богу,  
И звезда / с звездой говорит.

Все эти данные говорят в пользу того, что второе полустипение пятистопного ямба нашло у Пушкина самостоятельный ритмический характер. К этому нас приводят и следующие соображения: рассмотрим отдельно первое и отдельно второе полустипение. По положению в них ударений имеются три типа первого полустипения:

I. С двумя ударениями «Вскричал Одульф». Таких полустипений всего 57,0%.

II. С неударяемым вторым слогом «Из глубины» — 15,0%.

III. С неударяемым четвертым слогом «Красавица» — 28,0%.

Второе полустипение насчитывает четыре типа:

I. Со всеми четными ударяемыми слогами «Сказал мудрец брадатый» — 36,1%.

II. С неударяемым вторым слогом: «Первоначальны нравы» — 4,5%.

III. С неударяемым четвертым слогом: «Волшебною красой» — 59,1%.

IV. С ударением на втором и четвертом слогах: «Без приготовления» — 0,1%.

Сочетания этих трех типов первого полустипения с каждым из четырех типов второго дает всего двенадцать видов 5-ст. ямба. При совершенно произвольном сочетании полустипений встречаемость каждой комбинации равна произведению встречаемостей каждого полустипения. Сравним эту теоретическую встречаемость с действительной.

Виды 5-ст. ямба следующие:

I. Все пять ударений. «Движенья нет, сказал мудрец брадатый». Теоретическая встречаемость —  $57,0 \cdot 36,1 : 100 = 20,6\%$ . В действительности —  $20,8\%$ .



II. Отсутствует ударение на втором слоге: «На берегах Эдема светлых рек». Встречаемость теорет. — 5,4%, действ. — 5,7%.

III. Неударяем четвертый слог: «Красавица лицо себе закрыла». Теорет. 10,1%, в действ. — 9,7%.

IV. Неударяем шестой слог: «Суровый Дант не презирал сонета». Теорет. — 2,6%, в действ. — 2,8%.

V. Неударяем восьмой слог: «Моим речам придай очарованье». Теорет. — 33,8%, в действ. — 33,5%.

VI. Неударяемы второй и шестой сл.: «Не говори: неблагодарен он». Теорет. — 0,6%, в действ. — 0,7%.

VII. Неударяемы второй и восьмой сл.: «Из за угла смеяться надо всеми». Теорет. — 8,3%, в действ. — 8,6%.

VIII. Неударяемы четвертый и шестой сл.: «И Господа благодарит родня». Теорет. — 1,3%, в действ. — 1,0%.

IX. Неударяемы четвертый и восьмой сл.: «И творческая ночь и вдохновенье». Теорет. — 16,6%, в действ. — 17,3%.

X. Неударяемы шестой и восьмой сл.: «Не мнишь ли ты коленопреклоненьем». Теорет. — 0,06%, в действ. — 0,03%.

XI. Неударяемы второй, шестой и восьмой сл.: «То и скажу, без предуготовленья». Теорет. — 0,01%, в действ. — 0,03%.

XII. Неударяемы четвертый, шестой и восьмой сл.: «И милостив и долготерпелив». Теорет. — 0,03%, в действ. — 0,03%.

Совпадение теоретических и действительных цифр почти полное. Расхождение достигает только 0,7%, среднее квадратичное — 0,3%.

Для бесцезурного ямба такого согласования не наблюдается. Расхождения достигают 3,1%, а среднее квадратичное — 1,7%, т. е. в шесть раз больше.

Отсюда мы вправе ожидать, что второе полустишие пятистопного ямба будет строиться как самостоятельный стих — трехстопный ямб, т. е. на втором его слоге отсутствие ударений будет весьма редко, а на четвертом слоге придется около 40 уд. на 100 стихов.

Теперь мы получаем возможность а priori вычислить количество ударений для любого ямбического метра.

Для двухстопного ямба имеем 72 ударения на 100 стихов. Все — на втором слоге.

Для трехстопного ямба имеем 144 ударения на 100 ст., но все они не уместятся в стихе и придется на второй слог около 100 ударений, на четвертый — около 40.

Для четырехстопного ямба имеем 216 уд. Из них — на втором слоге 85 ударений, на шестом 40, на четвертом остальные 91 ударение. В действительности имеем соответственно 84, 43 и 90 уд. («Евгений Онегин»).

Для пятистопного цезурного 288 ударений, из них на втором 85 уд., на восьмом — 40 уд., на шестом — 100, на четвертом — остальные 63 ударения. В действительности имеем соответственно 85, 41, 95, 72 ударения.

Для шестистопного цезурного 360 уд., из них на втором 85, на восьмом около 100, на десятом около 40, остальные 135 распределяются между четвертым и шестым. Не делая никаких новых предположений, распределим эти ударения поровну, т. е. приблизительно

по 67 на 100 стихов. В действительности имеем последовательно на четных слогах шестистопного ямба следующее количество ударений: 90, 70, 74, 96, 38.

Сравнение вычисленных и действительных данных произведено на диаграммах №№ 8—12.

Разительное сходство кривых должно привести к выводу, что числовой закон распределения ударений в ямбе найден правильно. Он является эмпирическим выражением ритмической тенденции Пушкина, формулирующим разрешение поэтом задачи распределения выдыхательной энергии в стихе, овладения дыханием идеального декламатора.

Те мелкие отклонения, какие здесь замечаются, не порочат его. Ведь и числовые эмпирические законы физики, химии и даже астрономии, закон Бойля, система Менделеева и законы Кеплера в действительности в чистом виде не соблюдаются, но наука обогащается еще тем, что подучает возможность наблюдать действительность с точки зрения мелких отклонений реального от идеального.

Точно также — эти отклонения и следует изучать в стиховедении.

Но вопрос о распределении ударений в ямбе решен еще не вполне. Рассмотрен только цезурный пятистопный ямб. Остается еще бесцезурный ямб.

В Пушкинском бесцезурном пятистопном ямбе доминирующим словоразделом является словораздел между 4-м и 5-м слогами, т. е. на месте постоянной цезуры в цезурном ямбе (60 стихов на 100). Иначе говоря, так называемый бесцезурный ямб более чем наполовину состоит из стихов, соблюдающих цезуру. Поэтому в нем наблюдается смешанное строение. В большей ча-

сти ударения распределяются по закону цезурного ямба, и, следовательно, кривая цезурного ямба является определяющей. Действительно, если выделим из бесцезурного ямба стихи с соблюдением цезуры, то получим распределение ударений, близкое к распределению их в обыкновенном цезурном ямбе, а именно последовательно 81, 72, 93 и 50 ударений. Отличается лишь восьмой слог, где вместо 40 получаем 50 ударений, но это — индивидуальная особенность драматического белого стиха Пушкина последнего периода. Распределение ударений представлено на диаграмме № 13.

Что касается абсолютно бесцезурных стихов, то они являются наиболее длинным бесцезурным периодом, известным Пушкинской просодии. Слоги равномерно следуют один за другим, не преломляясь в своем течении цезурой, не пересекая искусственных границ. Мы вправе ожидать равного или прогрессивно изменяющегося числа ударений. Равномерно распределяются ударения у итальянских поэтов, прогрессивно убывают ударения у англичан и немцев в соответствующих метрах. Их национальные просодии не знают цезур в пятистопном ямбе.

И действительно — у Пушкина (см. диагр. № 14) в абсолютно бесцезурных стихах количество ударений на четных слогах постоянно убывает с первого до последнего слога, и выражается последовательно цифрами 88, 76, 70, 58.

Полный бесцезурный ямб представляет некую среднюю линию. Расхождение цезурованных стихов с нецезурованными особенно велико в количестве ударений 6-го слога. Очевидно, именно этот слог и будет отличаться в разных родах метра. В бесцезурном ямбе ударений на 6-м слоге меньше.

Ясно, что простой стих с цезурой не является абсолютно цезурным, т. е. и в нем встречаются стихи, цезура которых в декламации едва заметна:

«И ты, моя задумчивая лира»...  
 «Покров, клубясь волною непослушной»...  
 «Сказали раз царю, что наконец...»  
 «Я помню сих детей честолюбивых...»  
 «Чуждаюсь их укоров и похвал...»

Ясно, что реальная диаграмма дает меньше ударений на 6-м слоге, чем предполагалось. Освобожденные ударения передвинуты на четвертый слог, где их — больше предположенного. Так объясняются отступления действительности от гипотез.

Теперь яснее реальная встречаемость ударений на разных слогах пятистопного ямба. Для цезурного и бесцезурного ямба она представлена на диаграмме № 15. В цифрах она изображается так:

место ударения	2-ой слог.	4-ой слог.	6-ой слог.	8-ой слог.	10-ый слог.	Всего
число ударений на	85,0	72,0	95,4	40,6	100,0	393,0
100 ст. цезурного ямба						
*100 „ бесцезурн. „	83,8	73,3	83,6	53,3	100,0	394,0

По отдельным рядам стихов цезурный и бесцезурный ямб распределяется так:

Ударяемые слоги.	Цезурный %.	Бесцезурный %.
2, 4, 6, 8, 10	20,8	19,4.
— 4, 6, 8, 10	5,7	6,7.
2, — 6, 8, 10	9,7	12,9.
2, 4, — 8, 10	2,8	11,3.
2, 4, 6, — 10	33,5	24,6.
— 4, — 8, 10	0,7	2,3.
— 4, 6, — 10	8,6	7,0.

Ударяемые слоги.	Цезурный %.	Бесцезурный %.
2, — — 8 10	1,0	0,7,
2, — 6, — 10	17,3	13,0.
2, 4, — — 10	0,03	1,8.
— 4, — — 10	0,03	0,3.
2, — — — 10	0,03	

Образцы соответствующих метров приведены выше.

Из диаграмм и из этих таблиц видно, что доминирующими ударениями в пятистопном ямбе являются ударения на II и на VI слогах. Называя устойчивым слог с большим количеством ударений можем сказать: второй и шестой слоги самые устойчивые, четвертый и особенно восьмой — неустойчивые. Получается последовательность устойчивых и неустойчивых четных слогов, «волнообразное» движение ударений. Получается ритмическая инерция, в пределе выражаемая стихами такого типа:

Затянутый невежда — генерал...  
 Для милого я сбросила одежды...  
 Друг-на-друга соперники стремятся...

Такое течение ударных и неударных слогов формулировалось схоластической теорией стиха как трехстопный каталектический второй пеон. А так как нечто подобное замечается в четырехстопном ямбе, то вообще стали рассматривать ямбический стих как пеонический (формулировка Чернышевского) или как смешанный ямбо-пеонический (формулировка Аверкиева). Отсюда недалеко до признания пеонического строения априорным постулатом русской просодии.

Здесь достаточно раз'яснено, что задача ритма — не соблюдение фиктивных пеонов, а распределение экспираторной энергии в пределах единой волны —

чиха. Никакой «диподийности» (распадение стиха на четырехсложные куски) в основе стиха нет. «Пеоны» - механическое следствие при разрешении задачи обладении дыханием декламатора.

Решающим суровым утверждением теории волн и пеонов является то, что в шестистопном ямбе чередования устойчивых и неустойчивых слогов не должно быть и оно нет на самом деле (см. диаграмму № 12).

#### IV

Остается рассмотреть еще один вопрос. Является ли стих ритмически замкнутой единицей или существует интимная ритмическая связь между ближайшими стихами, имеется сродство между отдельными формами стиха, проявляющееся в излюбленных конфигурациях «каденций».

Понятно, стихи бывают всегда, в индивидуальных случаях, связаны между собою. Явление строфичности и форм устанавливает связь между стихами. Но не ограничивается ли эта связь одними рифмами, не затрагивая внутреннего строя стихов. На исчислении «фигур», т. е. сочетании стихов разных форм построил в своем «Символизме» Андрей Белый оценки русских поэтов. Прибегали к этому же средству некоторые последователи его (напр., С. Бобров).

Не вдаваясь в критику внутреннего построения метров А. Белого, имеющих много недостатков, остановимся на самой идее оценки не отдельных изолированных стихов, а цепи стихов, их последовательных соединений.

Рассмотрим такие стихи в пятистопном ямбе, на крупнейшем Пушкинском «Борисе Годунове».

Будем в исследовании руководствоваться следующими логичными подсчетами, которые дают следующие цифры: 1) числимые а ргіогі, бесполозры

Сперва займемся вопросом о полноте приемности одевковых метров. Возможно предположить одно из трех: или у поэта есть склонности к определенности, или наоборот — склонность к разности, или же поэт склонен менять «каденции», или в третьих — поэт совершенно равнодушен к тому, какие стихи соседствуют в произведении.

Этот третий случай дает возможность вычислить, как распределяются стихи данного рода в произведении: сколько встретится по одиночке, сколько группами в 2, в 3 и т. д. стихов одного ряда подряд.

При вычислении будем руководствоваться следующими формулами: если встречаемость (частота, вероятность) стиха —  $\alpha$ , вероятность всякого другого  $\beta$  (так что  $\alpha + \beta = 1$ ), то  $p_n$ , вероятность быть группе в  $n$  подобных стихов подряд, не более и не менее, выразится так:

$$p_n = \alpha^n \beta^{n-1}$$

Если же  $N$  есть общее число стихов произведения, то приближенное значение (при достаточно большом  $N$ ) числа групп идентичных стихов будет выражаться  $N\alpha^n \beta^{n-1}$ .

Предположим теперь, что поэт свободнее в выборе приемности, любовь к сплетности к одному стиху. Тогда в действительности окажется коротких групп меньше, а длинных больше. Это вычислимо. В обратном случае (склонность к разности) будет наоборот.



Теперь обратимся непосредственно к тексту «Бориса Годунова».

Стихи со всеми 5-ю ударениями распределяются так:

Количество стихов подряд:	оди- ноко	по 2 раза	по 3 раза	по 4 раза	5 раз и более
Число групп вычисленное	198	39	7	1	0
Число групп действительное	202	32	10	1	0
Разность	+4	-7	+3	0	0

Стихи с неударяемым вторым слогом при остальных ударяемых:

	Одиноко	по 2 раза	по 3 раза и более
Вычислено	99	7	0
В действительности	103	5	0
Разность	+4	-2	0

Стихи с неуд. четвертым слогом при остальных четырех ударяемых:

	одиноко	по 2 раза	по 3 раза	по 4 и более
Вычислено	130	13	1	0
В действительности	109	22	2	0
Разность	-21	+9	+1	0

Стихи с неударяемым шестым слогом:

	одиноко	по 2 раза	по 3 и более
Вычислено	49	2	0
В действительности	50	1	0
Разность	+1	-1	0

Стихи с неударяемым восьмым слогом:

	оди- ноко	по 2 раза	по 3 раза	по 4 раза	по 5 раз	по 6 и бол.
Вычислено	236	69	20	6	2	0
В действительности	234	68	19	9	1	0
Разность	+2	+1	-1	+3	-1	0

Стихи с неударяемыми вторым и шестым слогами:

	одинок	по 2 и более
Вычислено	18	0
В действительности	18	0
Разность	0	0

Стихи с неударяемыми вторым и восьмым слогами:

	одинок	по 2 раза	по 3 раза	по 4 и более
Вычислено	117	10	1	0
В действительности	117	10	1	0
Разность	0	0	0	0

Стихи с неударяемыми четвертым и шестым слогами:

	одинок	по 2 и более
Вычислено	22	0
В действительности	22	0
Разность	0	0

Стихи с неударяемыми четвертым и восьмым слогами:

	одинок	по 2 раза	по 3 раза	по 4 раза	по 5 и бол
Вычислено	198	39	7	1	0
В действительности	182	43	8	2	0
Разность	-16	+4	+1	+1	0

Мною сознательно приведен весь материал, относящийся ко всем формам стиха, дабы нельзя было меня упрекнуть в тенденциозном подборе. Согласование теоретических и действительных данных таково, что большего и ожидать нельзя было.

Наибольшие расхождения получаются для форм с дактилическим окончанием первого полустипия (неударяемый четвертый слог). Здесь как будто бы есть микроскопическая тенденция к повторам этих форм. Вот для проверки данные, касающиеся всех стихов с неударяемым 4-м слогом, независимо от распределения ударений на других слогах:

	оди- ноко	по 2 раза	по 3 раза	по 4 раза	по 5 раз	по 6 раз	по 7 раз
Вычислено	223	69	22	7	2	1	0
В действительности	208	67	23	9	6	1	0
Разность	-15	-2	+1	+2	+4	0	0

Здесь как будто замечается некоторая правильность в расхождении гипотезы с действительностью, свидетельствующая о тенденции к повторам, но расхождения микроскопические.

Вот те же данные для всех стихов, имеющих 8-ой слог неударяемым (диаграмма № 15).

	оди- ноко	по 2 раза	по 3 раза	по 4 раза	по 5 раз	по 6 раз	по 7 раз	по 8 раз
Вычислено	164	94	54	31	18	10	6	3
В действительности	171	99	55	34	14	10	6	2
Разность	+7	+5	+1	+3	+4	0	0	-1

  

	по 9 раз	по 10 раз	по 11 раз	по 12 раз	по 13 раз	по 14 раз	по 15 р. и б.
Вычислено	2	1	1	0	0	0	0
В действительности	2	1	1	0	0	1	0
Разность	0	0	0	0	0	+1	0

Здесь как будто явление обратное — стремление избегать повторов, но выражено очень неясно и на диаграмме едва заметно.

Вообще все заключения, выводимые из расхождения гипотез и действительности, зыбки и, возможно, вызваны совершенной случайностью.

В общем же есть основание сказать, что ясно выраженной тенденции нет ни к повторяемости, ни к разнородности стихов. В массе господствует совершенно безразличное отношение к соседству различных ритмов.

Эти цифры предопределяют и решение вопроса о «фигурах».

Возьмем, напр., «фигуру» под названием — «крыша», состоящую из сочетания двух стихов, из которых в первом неударяем только шестой, а во втором четвертый и восьмой слоги, считая только четные, напр.:

И все тошнит и голова кружится  
И мальчики кровавые в глазах...

или

Сам вижу я, необходимо слух,  
Рассеянный растрогой, уничтожить.

Неударяемые четные обрисовывают фигуру «крыши»:

По теории вероятности — такая фигура в «Борисе Годунове» должна встретиться 10 раз. В действительности, имеем только 9.

Возьмем обратную фигуру, где стихи поставлены в обратном порядке:

Кормилица в отчаяньи рыдает,  
А тут народ остервенясь волочит...

Теоретически таких фигур («опрокинутых крыш») должно быть 10. В действительности — тоже 10.

Возьмем более сложную фигуру — на трех строках — «крест», где неударяемые слоги образуют фигуру X. «Крест» есть результат слияния «опрокинутой» и простой «крыши»:

Ты грамотой свой разум прбсветил.  
Тебе свой труд перéдаю. В часы,  
свободные от подвигов духовных..

Теоретически таких «фигур» должно быть 2. В действительности — тоже 2.

Я считаю вопрос о фигурах не требующим «исчерпания материала».

Правда, у «Бориса Годунова» одна особенность: отсутствие рифм, ослабляющее связь между стихами. Но возьмем диаметрально противоположное произведение, бесцезурное, строфичное — «Домик в Коломне».

В нем «крыш» теоретически 7 и в действительности 7, «опрокинутых крыш» теоретически 7, в действительности — совсем нет.

Результат совершенно объективный и не поддающийся произвольному толкованию. Привожу для желающих проверить вычисления данные: в «Борисе Годунове» всего 1579 пятист. стихов. Из них неуд. на четвертом и восьмом 301, т. е. 19,1%, неударяемых на шестом 52, т. е. 3,3%. В «Домике в Коломне» (основной текст) 383 стиха, из них неуд. на 4 и 8 — 54, т. е. 14,1% на шестом тоже 54. При вычислениях для «Домика в Коломне» необходимо иметь в виду, что «пар» стихов только 335 (т. к. пары берутся только внутри каждой октавы), «троек» 287.

Приходится признаться, что «фигуры» есть механический результат случайного сочетания разнообразных

стихов. И если Андрей Белый на основании фигур дал такие вышуклые и согласные с его литературно-историческими взглядами характеристики русских поэтов, то это объясняется не объективными достоинствами его метода, а исключительно выдающимися интуитивными способностями автора.

Ритмически стих есть замкнутая единица и всякие распределения ударений надо рассматривать в пределах стиха. Возможно, что различные ритмические комбинации стихов используются поэтом в художественных целях, но так использовать поэт может в каждом частном случае любое сочетание частных форм стиха.

## V.

До сих пор рассматривались только ударения на четных слогах.

На нечетных слогах Пушкинского ямба ударения встречаются редко и всегда в форме односложных слов.

Среди излюбленных раритетов фигурируют часто стихи Боратынского и Лермонтова, где это ударение на нечетном слоге приходится на двусложное, коренческое слово. Но все примеры, — а их приводится всего два-три, — совершенно сомнительны и во всяком случае исключительны.

Однако, в истории русского стиха имеются примеры сознательного употребления таких неправильных ударений в ямбе. У кн. И. М. Долгорукого, которого нельзя заподозрить в допущении грубых ошибок ритма,

и который вообще писал совершенно правильным ямбом, есть стихотворение, начинающееся так:

Рыцарь! вложи в ножны свой меч  
И позавидуй нашей доле.

То, что ударение слова «рыцарь» приходится на первый слог не случайно, доказывают стихи оттуда же:

Скажи царю — мир кончил брань,  
Воин на родину явился...  
Но рука сильная Творца....  
Счастье исчезло в ней мое...  
Солнце взойдет, меня не будет...

Это передвижение на один слог вперед или назад нормального ударения, довольно частое в хорее, не привилось в ямбе. Даже современные поэты (Брюсов, Бобров) не могли сделать эту вольность распространенной.

У Пушкина подобных отступлений в пятистопном ямбе нет. Едва ли не единственным стихом с необычным положением двусложной проклитики, не вовсе атонированной («о» полного образования) можно считать следующий:

Я предлагаю выпить в *его* память.  
(«Пир во время Чумы»).

Но ясно, что слово «его» здесь весьма слабо ударяемо <sup>17)</sup>

Распределение ударений на нечетных слогах имеет ту особенность, что на первом слоге этих ударений значительно больше, чем на остальных нечетных. Правило это общее для всех Пушкинских ямбов, как видно из таблицы:

Количество ударений на нечетных слогах на сто стихов.

	на I сл.	на <sup>^</sup> III сл.	на <sup>’</sup> V сл.	на VII сл.	на IX сл.	на XI сл.
2 х ст ямб.	11,7	1,3	—	—	—	—
3 х „ „	11,2	0,5	0	—	—	—
4 х „ „	7,9	0,4	0,5	0,4	—	—
5 цезурн.	12,6	0,4	5,6	0,4	1,0	—
5 бесцезур.	12,8	1,1	3,7	1,4	1,5	—
6 ст. ямб	11,4	0,6	0,2	5,4	1,1	1,3

Из этой таблицы явствует, что ударяемость первого слога весьма мало удаляется от средней величины 11%. В пятистопном и шестистопном ямбе встречаются такие же ударения на первом слоге второго полустипа, но здесь они вдвое реже, чем на первом слоге стиха (около 5,5%).

Как выяснилось мною в статье «Ритмика 4-х стопного ямба», ударение на нечетном слоге вообще свойственно стиху тогда, когда этот слог находится в начале какого-либо периода, т. е. когда имеется внутреннее сечение стиха и оно приходится непосредственно перед нечетным слогом, принимающим ударение. Поэтому количество внутренних ударений нечетных слогов является ритмическим показателем способности стиха принимать внутренние сечения. Сравнение цифр цезурного и бесцезурного ямба приводит к убеждению, что бесцезурный ямб гораздо легче принимает внутренние сечения в различных местах стиха, и, следовательно, фраза гораздо вольнее укладывается в бесцезурный ямб, чем в цезурный, произвольно начинаясь и кончаясь, независимо от метрических границ стиха. Отсюда мы вправе ожидать в бесцезурном ямбе частые „enjambements“, „rejets“, т. е.



случаи несовпадения логических периодов с ритмическими. Это на самом деле и наблюдается, особенно в драматическом стихе Пушкина, напр.:

Науки, чуждые музыки, были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке. Труден первый шаг  
И скучен первый путь. Преодолею  
Я ранние невзгоды. Ремесло  
Поставил я подножием искусству и т. д.

Иногда фраза так прихотливо извивается между стихами, что концы стихов едва заметны, особенно в традиционной русской сценической декламации, шеголяющей полным презрением ко всякому ритму и считающей высшей «маркой» чтения стихов, как прозы <sup>14</sup>).

...Его здесь кресла  
Стоят пустые, будто ожидая  
Весельчака; но он *ушел уже*  
В холодные, подземные жилища...  
...Слыша голос твой  
Поющих бешеные песни *между*  
Мольбы святой и тяжких вздыханий.

Но вернемся к особым свойствам первого слога пятистопного стиха, и вообще ямбического стиха. Мною выяснено в названной выше статье, что особая восприимчивость этого слога к ударению свидетельствует о том, что слог этот лежит за пределами метрического ряда, являясь «анакрузой», т. е. элементом, имеющим независимое от общего строения стиха значение.

Теперь мы получаем ясное понятие о значении числа 8 слогов, полученного нами при изысканиях периода,

в которых доминируют практические правила распределения ударений. Так как «особенными» являются — первый слог и рифмующие, то этим ритмическим периодом, очевидно, могут быть слоги, начиная со второго и кончая девятым, т. е. ровно 8 слогов.

Анализ нечетных ударений мною дан в описании стиха «Евгения Онегина»<sup>15)</sup>. Проверим результат этого анализа в общих чертах на стихах пятистопного ямба.

Первое полустишие цезурного пятистопного ямба имеет следующие формы:

- I ∪/, ∪/ — в тиши полей.
- II ∪/, / — исполнен долг.
- III ∪/ ∪ ∪ — красавица.
- IV ∪ ∪ ∪/ — переживет.

Этим формам соответствуют формы с ударением на первом слоге:

- I /, / ∪/ — Дай мне совет.
- II /, / ∪, / — Взяв тотчас кисть.
- III /, / ∪ ∪ — Цвет девственный.
- IV /, ∪ ∪/ — Царь занемог.

Весь цезурный ямб с неударяемым первым слогом и соответственно весь цез. ямб с ударяемым первым слогом распределяются по формам первого полустишия так:

	I	II	III	IV
неударяемый %	35,2	24,8	26,9	13,1
ударяемый %	10,6	26,5	34,6	28,3

В бесцезурном ямбе стихи по форме первых слов распределяются:

Для стихов без ударен.  
на первом слого.

форма слов	% стихов
υ/	34,2
υ/υ	34,7
υ/υυ	16,7
υ/υυυ	0,3
υυυ/	9,6
υυυ/υ	4,0
υυυ/υυ	0,6

Для стихов. ударяемых  
на первом слого

форма слов	% стихов
/,/	19,0
/,/υ	33,0
/,/υυ	17,4
/,/υυυ	0,9
/,υυ/	23,4
/,υυ/υ	6,0
/,υυ/υυ	0,3

Из этих цифр видно, что легче всего распадаются слоговые группы типа υυυ/, с большой легкостью заменяемые группой /υυ/ (так наз. «хориямб»).

Наоборот, группа υ/ распадается в группу //, весьма трудно. Остальные группы весьма мало отличаются в среде безударных и ударяемых на первом слого стихов.

На третьем слого в цезурном ямбе распаться может только группа υ/. В бесцезурном картина такова:

Для стихов без ударен.  
на 3-ем слого.

форма слов	% стихов
υ/	57,5
υ/υ	28,7
υ/υυ	7,6
υυυ/	3,2
υυυ/υ	2,9

Для стихов с ударен.  
на 3-ем слого.

форма слов	% стихов
//	30,7
//υ	53,8
//υυ	3,8
/υυ/	3,8
/υυ/υ	7,7

Здесь наиболее распадающимися являются группы υ/υ и υυυ/υ, т. е. слова женского окончания.

На пятом слого имеем:

Форма слов, начинающихся на пятом слогe.	Цезурный ямб.		Бесцезурный ямб.	
	без удар.	с удар.	без удар.	с удар.
υ / = //	23,0	8,2	32,8	22,2
υ / υ = // υ	49,2	56,6	43,1	44,5
υ / υ υ = // υ υ	21,9	23,0	14,4	15,6
υ / υ υ υ = // υ υ υ	1,8	1,0	3,0	5,6
υ υ υ / = / υ υ /	2,3	4,1	3,6	4,4
υ υ υ υ / = / υ υ ' υ	1,8	7,2	3,1	6,7

На этом слогe отчетливо видна нераспадаемость группы υ / и легкая распадаемость группы υ υ υ / υ

Остальные группы дают неясные цифры.

На седьмом слогe :

Форма слов, начинающихся на седьмом слогe.	Цезурный ямб		Бесцезурный ямб.	
	без удар.	с ударен.	без удар.	с ударен.
υ / = //	42,8	21,4	48,7	14,7
υ / υ = // υ	30,8	35,7	33,0	52,9
υ υ υ / = / υ υ /	8,9	21,4	8,1	17,7
υ υ υ υ / υ = / υ υ / υ	17,5	21,4	10,1	14,7

На девятом слогe :

Форма слов, начинающихся на девятом слогe.	Цезурный ямб.		Бесцезурный ямб.	
	без удар.	с ударен.	без удар.	с ударен.
υ / = //	44,0	26,5	41,9	36,1
υ / υ = // υ	56,0	73,5	58,1	63,9

В виду исключительности ударений на средних нечетных слогaх цифры этих таблиц искажаются случай-

ными отклонениями от истинных средних. Тем не менее в общем они достаточно согласованы между собою. Резко проходит всюду устойчивость ямбической группы  $\cup /$  и нераспадаемость ее на два односложных слова.

Вопрос о распадеемости слоговых групп необходимо рассмотреть так, чтобы выделить механическую распадеемость, отличить ее от ритмического приема. Для этого допустим так: вычислим, какой % по отношению к нераспавшимся группам каждой формы составляют соответствующие распавшиеся. Затем по принципам, изложенным в моей статье о 4-х стоп. ямбе, вычислим эти отношения, исходя из прозаического языка Пушкина («Пиковая Дама»). Сравнение этих отношений будет основанием для наших суждений. Приводим данные для первого слога стиха.

Отношение распавшихся групп  
к нераспавшимся:

	$\cup /$	$\cup / \cup$	$\cup / \cup \cup$	$\cup / \cup \cup \cup$	$\cup \cup \cup / \cup$	$\cup \cup \cup \cup / \cup$	$\cup \cup \cup \cup \cup / \cup$	средн.
в цезурн. ямбе	4,3	15,4	18,6	—	31,3	—	—	14,4
в бесцез. ямбе	8,6	14,7	16,2	37,5	37,9	23,4	8,3	15,5
в теорет. ямбе	4,1	9,1	8,2	8,4	50,5	34,8	26,4	10,5

Диаграмма № 20

Средняя величина показывает, что ударения на первом слоге ставятся значительно чаще, чем следовало ожидать по теории вероятности. Следовательно — это совершенно не запрещаемый прием. Сопоставление же частных цифр приводит нас к совершенно неожиданному выводу. Казалось бы, по общим законам языка, что непосредственное сопоставление ударений должно из-

бегаться, и наоборот — среднее расстояние между ударяемыми слогами в 2 слога — удобнеее расположение ударений (точнее средний интервал между ударяемыми слогами равняется 1,8 неудар. слога). Отсюда а priori следует ожидать большего количества «хорямбов» (//○○/ «все решено») и малое количество спондеев (//○ ... «ты — наш», «все, все...», «Ум ищет»..., «Друг мудрости»...). И общая статистика по механическим законам языка как будто подтверждает это априорное суждение.

В действительности же получаем как раз обратное. Именно спондеические группы в стихах Пушкина чаще, чем по теории вероятности, а хорямбические реже. Закон распределения ударений нарушается, даже опрокидывается. Получается разрыв в 'слоговой серии, что является лишним подтверждением того положения, что первый слог ямба лежит за пределами ритмической линии стиха, являясь анакрузой, т. е. вступительным элементом самостоятельного ритмического строя.

Следовательно, ударения на первом слоге нельзя рассматривать как видоизменение органических метрических ударений стиха. «Хорямбов» и «спондеев» как ритмических фигур нет в ямбе даже с точки зрения схоластической «стихологической» каббалистики.

## VI

Рассмотрев в общей форме вопрос о распределении ударений, в такой же общей форме рассмотрим вопрос о словоразделах.

Как указывает самый термин «словораздел» (французская „соуре“), речь идет о взаимных границах слов.

Поэтому необходимо сперва рассмотреть самый словарь поэта. Ритмический словарь явствует из таблицы:

Форма слов	образец	В прозе	В 2 ст. ямбе	В 3 ст. ямбе	В 4 ст. ямбе	В 5 ст. цезуре	В 5 ст. бесцез.
/	друг	8,55	17,81	11,31	10,84	15,72	14,49
/u	слово	15,48	8,90	8,95	11,70	7,57	12,70
/uu	ласковый	7,24	—	0,46	3,60	1,37	2,63
/uuu	множественный	1,30	—	—	0,15	0,01	0,19
/uuuu	кающиеся	0,15	—	—	—	—	—
u/	друзья	17,66	40,41	23,46	26,74	27,06	24,09
u/u	забава	14,56	19,86	31,63	26,50	23,76	23,78
u/uu	решительный	7,55	—	7,39	3,32	10,68	5,96
u/uuu	кочующие	1,37	—	0,59	0,27	0,41	0,48
u/uuuu	неистовствующий	0,13	—	—	—	—	—
uu/	тишина	9,45	0,68	6,86	6,30	4,37	5,50
uu/u	безмятежный	8,26	2,74	6,54	4,51	3,90	3,94
uu/uu	простирается	2,56	—	—	0,16	—	0,27
uu/uuu	забывающие	0,53	—	—	0,02	—	0,02
uuu/	нарисовать	1,60	6,16	1,24	2,46	3,78	3,38
uuu/u	неумолимый	2,03	3,42	1,56	2,43	1,33	2,28
uuu/uu	непререкаемый	0,83	—	—	0,92	—	0,17
uuu/uuu	дипломатические	0,08	—	—	0,07	—	—
uuuu/	переговорить	0,19	—	—	0,02	—	0,10
uuuu/u	предуготовление	0,30	—	—	—	—	0,02
uuuu/uu	перерассмотрение	0,17	—	—	—	—	—
прочие формы	—	0,06	—	—	0,01	0,02	0,01

Таблица эта дает представление о статическом характере всех метров. Из нее видно, что наименьшему искажению речи по выбору слов подвергается словарь поэта в четырехстопном ямбе и пятистопном бесцезурном, т. е. в метрах, заключающих в себе самые длинные периоды, нерассекаемые цезурой.

В виду того, что эта сложная таблица мало доступна для непосредственного обследования, развернем ее в несколько простых таблиц, поддающихся нанесению на диаграмму. Сперва рассмотрим ритмический словарь с силлабической точки зрения, распределив слова по количеству слогов в каждом слове.

Число слов	В прозе	В 2 ст. ямбе	В 3 ст. ямбе	В 4 ст. ямбе	В 5 ст. це- зуре	В 5 ст. бесце- зурн.
односложных	8,55	17,81	11,31	10,85	15,72	14,49
двухсложных	33,09	49,31	32,41	38,48	34,63	36,76
трехсложных	31,25	20,54	38,95	36,44	29,50	31,91
четырёхсложн.	18,71	8,90	15,17	10,43	18,37	13,47
пятисложных	6,30	3,42	2,15	2,92	1,74	3,13
шестисложных	1,81	—	—	0,94	0,01	0,21
семисложных	0,27	—	—	0,08	0,01	0,01
Средняя длина слова . . .	2,88	2,31	2,64	2,60	2,56	2,55

Из диаграмм (21 и 22), иллюстрирующих эту таблицу явствует, что стихи искажают статически (т. е. по словесному материалу) прозаическую речь не многим более, чем динамически (см. диаграммы устойчивости метрических рядов №№ 3—4—5), иначе говоря, поэт, исходя из словесного материала силлабически мало отличающегося от прозаической речи,



распределяет его так, что и тонически эффект словоговорения приближается к нормальной речи.

Опять таки от прозаической речи стихотворная отличается большою устойчивостью. Дисперсия, т. е. уклонение от средних величин в стихах значительно меньше, чем в прозе.

Рассмотрим затем этот же материал с точки зрения количества слогов, предшествующих ударению в слове.

Число неударяемых слогов перед ударением	В прозе	В 2 ст. ямбе	В 3 ст. ямбе	В 4 ст. ямбе	В 5 ст. це-зуре	В 5 ст. бесце-зурн.
0	32,67	26,71	20,72	26,32 <sup>29</sup>	24,67	30,01
1	41,27	60,27	63,07	56,88 <sup>3</sup>	61,91	54,31
2	20,82	3,42	13,40	10,99	8,27	9,73
3	4,54	9,58	2,80	5,88	5,11	5,83
4	0,68	—	—	0,01	0,01	0,12
5	0,00	—	—	0,01	0,01	0,01
Среднее число слогов . .	0,99	0,96	0,98	0,97	0,94	0,92

Из этой таблицы и соответствующих диаграмм (23—24) видно, что при общей тенденции к устойчивости (уменьшение дисперсии) ямбические метры имеют склонность к более частому употреблению форм, начинающихся с нечетного количества неударяемых слогов. Эти комбинированные тенденции значительно повышают употребительность слов, начинающихся с неударяемого слога. Равнодействующая двух противоположных тенденций для слов, начинающихся с 3 неударяемых слогов дает в общем некоторое превышение употребляемости этих слов для стихов сравнительно с прозой. Эта вторая тенденция всецело объясняется обязательностью ям-

бического начатия стиха или полустипшия. При сравнительной краткости ритмических периодов, слова, начинающие этот период, составляют значительную часть всего ритмического словаря.

Слова по числу неударяемых слогов после ударения распределяются следующим образом:

Форма окончания	В прозе	В 2 ст. ямбе	В 3 ст. ямбе	В 4 ст. ямбе	В 5 ст. цезуре	В 5 ст. бесцезурн.
мужское . . . . .	37 45	65,06	42 87	46,49	50 93	47,56
женское . . . . .	40,61	34,94	48 68	45,17	36,58	42,73
дактилич. . . . .	18 38	—	7,85	8,00	12,05	8,93
гипердакт. на 3 сл.	3,28	—	0,59	0,51	0,42	0,69
„ на 4 сл.	0,28	—	—	—	—	—
средняя длина окончания . . .	0,88	0,35	0,66	0,60	0,62	0,63

Кривые, изображающие настоящую таблицу показывают, что главные изменения словарь претерпевает в окончаниях слов, сильно отличаясь этими окончаниями от прозаического языка. Доминирующими словами являются мужские и женские. Остальных в прозе от 20%, в стихах — вдвое меньше. Обязательность включать первое полустипшие мужскими или дактилическими словами несколько повышает количество подобных слов в цезурном 5 ст. ямбе сравнительно с другими ямбическими метрами. Во всяком случае диаграмма имеет характер уклонения от прозы не в сторону устойчивости, а скорее в сторону укорочения, что особенно заметно по средним величинам.

Любопытно, что диаграммы начала и конца слов дают большие отклонения от прозы, чем диаграммы общей длины слов, где аномалии взаимно ступшевы-

ваются. Для стиха не столь важно количество слогов в слове, как положение ударения в нем. Это можно было сказать а priori.

Ударения в стихотворном словаре сравнительно с прозаическим смещаются к концу слова. Смещение это можно изобразить графически. Вычислим центр ударения в словах определенной длины для прозы и для пятистопного ямба. Назовем смещением ударения — расстояние в дробях слога — центра ударения от середины слога. Так — для двухсложного слова среднее количество неударяемых слогов, предшествующих ударению в прозе равняется 0,534. Следовательно, центр ударения (середина ударяемого слога), расположен через  $0,5 + 0,534 = 1,034$  слога после начала. Следовательно, от середины слова ударение смещено на 0,034 слога.

В общем таблица «смещений» дает такие цифры:

Смещение ударения:	2 сл. слово	3 сл. слово	4 сл. слово	5 сл. слово
в прозе	0,034	0,071	0,032	0,155
в 5-ст. цезурн. ямбе	0,281	0,102	0,123	0,523
в 5-ст. бесцезурн. ямбе	0,155	0,090	0,280	0,639

В диаграмме (27) видно, что в Пушкинской прозе ударение занимает почти точно середину в слове, слегка смещаясь к концу слова. В стихах оно определенно смещается к концу слов.

Обыкновенно подобные явления стараются объяснить «ямбичностью» стопы, предполагая тем самым, что хорейские стихи дадут обратный эффект. Между тем, напр., 4-х стопный хорей Пушкина дает такое же смещение ударений к концу слова за исключением слов двусложных, в которых, благодаря преобладанию хо-

реических слов над ямбическими (в силу обязательности хорейского начатия стиха) действительно наблюдается слабое смещение ударений к началу слова.

Такая правильность смещений ударений в слове доказывает, что слова и их разделы имеют определенное ритмическое значение для поэта, независимо от того, ощутительны или нет эти словоразделы с физической, акустической точки зрения. Обычный пример, опровергающий реальность словоразделов

Шуми, шуми, волнами Рона

воспринимаемый будто бы как

Шуми, шуми, волна Мирона

(См. Ушаков «Краткое введение  
в науку о языке»)

остается не более как парадоксальным примером «обмана слуха», подобно многим классическим примерам обмана зрения (не параллельности различно заштрихованных параллельных линий и т. под.), и не опровергают незыблемости восприятия словоразделов в общем и целом.

Смещение ударений к концу слова свидетельствует также о переоценке начальных и конечных слогов, происходящей при «ритмификации» речи. Очевидно, в ритмической речи, то-есть в стихах, роль неударяемых предшествующих ударению и последующих — различна.

До сих пор рассматривалась стихотворная речь в целом. Но в различных частях стиха ритмическая форма слова может сильно меняться, подобно тому, как изменяется средняя ударяемость различных слогов.

Некоторые слова могут иметь все пять положений в пятистопном ямбе. Таково, например, ямбическое

слово. Как образец возьмем слово «царь» в косвенных падежах. Ударение его может падать на 2-ой слог стиха:

*Царю небес и Господу Христу...*

Совмещается оно и с 4-м слогом

*Указ царя и приговор боярский...*

или с 6-м

*Сказали раз царю, что наконец...*

или с 8-м

*Такой грозе, что вряд царю Борису...*

или с 10-м

*Наследую и ангелу царю...*

Но вообще слова определенной ритмической структуры не могут занять произвольно места в стихе. Так, например, слово ритмического строя *у/uuu* («задумчивая») в цезурном ямбе может быть расположено только так, чтобы его ударение падало на 6-й слог стиха:

*Пускай вздохнут задумчивые девы...*

*И снова ждет пленительного сна...*

В бесцезурном ямбе теоретически такие слова могут иметь 3 положения: с ударением на 2-м, 4-м и 6-м слогах.

Точно также слова хореические («девы» в цезурном ямбе имеют только два положения, на 8-м и 10-м слоге.

*Вскричал Одульф подруге нежной, верной.*

Для того, чтобы подобные слова помещались в других местах стиха, необходимо изменить их ритмиче-

ский характер; обычно это достигается нарощением проклитик, например:

*Нас тайный рок, быть может осудил.*

Но помимо механической неместимости слова в то или иное место стиха, — для каждой части стиха характерна своя словоупотребляемость. Можно сказать, что каждая стопа имеет свой словарь. Вот почему для будущих составителей словаря Пушкина не маловажно было бы отмечать, в каком метре и в каком его месте употреблено каждое слово.

Вот данные о силлабическом строении стиха. В пятистопном ямбе на различных местах стиха длина слов не однообразна. Положение слова будем определять местом его ударения. Ниже приводятся цифры, дающие число слов каждой длины на 100 стихов. Ударяемые слова на нечетных слогах считались неударной частью следующего слова. Для цезурного ямба имеем:

	На 2-м слоге	4 слоге	6 слоге	8 слоге	10 слоге
Односложных	—	25,0	—	8,9	8,7
2 „	32,0	32,0	22,1	20,4*	31,5*
3 „	25,0	—	49,5	6,9	38,1*
4 „	27,9	15,0	21,9	2,4	17,7*
5 „	—	—	1,8	2,0	3,9

Замечу, что только четыре цифры, отмечаемые звездочкой относятся к словам различного ритмического строя, остальные же, благодаря механической «неместимости» говорят о вполне определенных по строю словах... Эти же четыре цифры распадаются так: двухсложные с ударением на 8-м слоге хорейческих 10,9, ямбических 9,5, на 10-м слоге хорейческих 12,9, ямбических 18,6. Трехсложных на 10-м слсге типа *у / у*

(амфибрахий) 24,1, типа  $\cup \cup /$  (анапест) 14,0. Четырехсложных типа  $\cup \cup \cup /$  (III пеон) 15,6, типа  $\cup \cup \cup /$  (IV пеон) 2,1.

Для бесцезурного ямба имеем:

	Ударений на слоге				
	2-м	4-м	6-м	8-м	10-м
Односложных	—	13,0	5,2	8,2	7,9
2 „ „	32,1	28,3	28,6	24,0	35,7
3 „ „	34,4	13,2	33,1	15,4	38,3
4 „ „	16,7	13,9	12,5	3,8	13,8
5 „ „	0,5	4,2	3,6	1,9	4,1
6 „ „	—	0,6	0,3	—	0,1

Таблицы эти отличаются некоторой пестротой. Для обнаружения закономерности чисел, заключающихся в них, рассмотрим средние величины силлабической длины слов и тонического их строения в функции от положения слова в стихе.

#### Словарь цезурного 5-стопн. ямба.

	На 2 слоге	4 слоге	6 слоге	8 слоге	10 слоге
Средняя длина слова	2,95	2,08	3,03	2,22	2,77
Среднее число начальных неударн. сл.	1,00	1,08	1,00	0,73	1,20
Средн. число конечных	0,95	0,00	1,03	0,49	0,57

Диаграмма № 28

#### Словарь бесцезурного 5-стопного ямба.

	На 2 слоге	на 4 слоге	на 6 слоге	на 8 слоге	на 10 слоге
Средняя длина слова	2,83	2,59	2,79	2,39	2,71
Средн. число начальных неударн. слогов.	1,00	1,07	0,91	0,96	1,13
Средн. число конечных	0,83	0,52	0,88	0,43	0,58

Диаграмма № 29

Для сравнения привожу данные для других  
ямбических метров.

Словарь 2-х ст. ямб. Словарь 3-х стопн.  
ямба.

	На — слоге	на 4 слоге	на 2 слоге	на 4 слоге	на 6 слоге
Средняя длина слова	2,38	2,55	3,01	2,01	2,80
Средн. число начальных неударн. слогов.	1,00	1,19	1,00	0,61	1,26
Средн. число конечных	0,38	0,37	1,01	0,41	0,54

Диаграммы № 30 и 31

Словарь 4-х стопного ямба («Евгений Онегин»):

	На 2 слоге	на 4 слоге	на 6 слоге	на 8 слоге
Средняя длина слова	2,61	2,93	2,30	2,61
Средн. число начальных неударн. слогов.	1,00	0,92	0,85	1,18
Средн. число конечных	0,61	1,01	0,45	0,43

Диаграмма № 32

Словарь 6 стопного ямба (по данным Шенгели).

	На 2 слоге	на 4 слоге	на 6 слоге	на 8 слоге	на 10 слоге	на 12 слоге
Средняя длина слова	2,80	3,01	2,17	3,03	2,12	2,76
Средн. число начальных неударн. слогов.	1,00	0,80	1,17	1,00	0,72	1,26
Средн. число конечных	0,80	1,21	0	1,03	0,40	0,50

Диаграмма № 33

Для точного понимания этих таблиц следует учесть следующие обстоятельства: силлабическая длина слова равна сумме средних чисел неударяемых слогов начальных и конечных, увеличенной на единицу (ударяемый слог). Число начальных слогов в словах, занимающих первое место стихов и полустихий имеет определенное значение, для ямба равное единице. Число



конечных неударных в последнем слове стиха обозначает лишь относительную употребляемость стихов женского окончания и зависит лишь от строфичности произведения (например, для «Евгения Онегина» женские стихи составляют 3/7 всего произведения по условиям построения строфы). Среднее число слогов в конце слов, заканчивающих первое ямбическое полустипение равно нулю, так как все эти слова — мужского окончания (дактилические лежат на предыдущих слогах).

Рассматривая диаграммы длины слов, замечаем правильное чередование минимумов и максимумов во всех метрах, при чем стих кончается всегда максимумом. Такое «волнообразное» чередование длинных и коротких слов является фактом, но понятно, остережемся возводить его в принцип.

Если сравнить диаграммы длины слов с диаграммами ударяемости четных слогов стиха, то заметим, что на неустойчиво ударные места падают короткие слова. Наоборот — устойчивые места стиха требуют длинных слов. Некоторое расхождение наблюдается для первого полустипения пестростопного ямба, где среднее слово разрослось за счет крайних, ограниченных в своем протяжении одно — началом, другое — концом полустипения.

Следовательно, вообще — там, где механизм стиха не препятствует этому, устойчивые ударения входят в состав длинных слов. Длина слова есть, очевидно, фактор, усиливающий ударение (с точки зрения ритмической).

Это находится в полном согласии с тем, что абсолютно короткие слова, то-есть односложные, употребляются в стихе почти как неударяемые.

Более внимательное рассмотрение диаграммы показало, что удлинение и укорочение слов вызывается формой окончания, а не начала слова.

Начало слова вообще очень близко по своей протяженности к среднему значению. Только на словах, находящихся на предшествующем окончанию ритмического элемента месте это начало заметно укорачивается.

Конец слова изменяется гораздо значительнее и его то длина и определяет длину слова. Следовательно, точнее выражаясь, устойчивым ударениям соответствуют более длинные окончания слов. Принимая же во внимание преобладание в языке слов с мужским и женским окончаниями, можем окончательно формулировать закономерность связи между ударностью в стихе и тонической формой слов так: неустойчивые (слабые) ударения реализуются словами мужского окончания, устойчивые — словами женского окончания. Дактилические и гипердактилические слова играют ту же роль, что и женские.

Диаграмма длины слов показывает еще одно явление: в бесцезурном ямбе кривая гораздо менее изломана, гораздо плавнее, чем в цезурном. Иначе говоря, тонический строй словаря гораздо однообразнее на протяжении стиха, чем в цезурном ямбе.

Действительно, по чисто механическим причинам словоупотребление в бесцезурном ямбе гораздо свободнее, чем в цезурном. Например, слова амфибрахического строя в бесцезурном ямбе могут иметь 5 положений, а в цезурном только 4. Слова с дактилическим окончанием, возможны только в двух положениях в цезурном ямбе, возможны в трех в бесцезурном.

Слова, начинающиеся с двух неударяемых слогов возможны в цезурном ямбе в двух, в бесцезурном — в трех положениях. Слова, начинающиеся с ударения и с трех неударяемых слогов в цезурном ямбе имеют по 3, в бесцезурном по 4 положения и т. д.

Одним словом, в цезурном ямбе положение слова гораздо более фиксировано, чем в бесцезурном, и фраза располагается по более определенному образцу, чем в бесцезурном. Поэтому бесцезурный ямб гораздо ближе к разговорной речи, гораздо точнее передает различные динамические формы слова, чем цезурный. Этим то и объясняется то предпочтение, какое отдал Пушкин бесцезурному ямбу в конце жизни, а вовсе не теми фиктивными каденциями, какие Аверкиев находил в бесцезурном, и которые будто бы отсутствовали в цезурном. Синтаксический разбор цезурного и бесцезурного ямба мог бы раз'яснить и дополнить картину той свободы, с какой фраза располагается в бесцезурном ямбе.

Вернемся к той связи, какая существует между устойчивостью ударений и характером окончаний ударяемых слов. На устойчивых ударениях будут преобладать женские слова, то-есть оканчивающиеся на нечетном слоге. Следовательно, в таких местах слово-разделов будет больше после следующего за ударением слога, чем после самого ударения. Если нанести это на диаграмму, то получится под'ем. В случае неустойчивых ударений получается спуск. Все это справедливо лишь в пределах относительно длинного ритмического периода. В узких пределах коротких полустипий по механическим причинам стихосложения возможны отступления.

Эта диаграмма словоразделов является второй характеристикой ритма, наравне с диаграммой ударений. Неоднократно уже указывалось, что одни ударения не определяют еще ритмического характера строки. Вот, например, строки с однообразно расположенными ударениями:

И творческая ночь и вдохновенье...	(5, 1, 5)
В минуту дорисует остальное...	(3, 4, 4)
Откупори шампанского бутылку...	(4, 4, 3)
Ведь я не государственный преступник...	(2, 6, 3)
Взирая на пирующего сына...	(3, 6, 2)

Ударность стихов одинакова: ударны 2-й, 6-й и 10-й слоги, при неударных 4-м и 8-м. Но силлабический строй их различен. Все стихи распадаются на 3 части с различным числом слогов, указанных в скобках при каждом стихе. И восприятие ритма совершенно различно.

По таким различиям словоразделов каждая форма расположения ударений имеет еще ряд подразделений. Так форма 5-стопного ямба со всеми 5-ю ударениями может иметь шестнадцать подразделений в зависимости от комбинаций внутренних мужских и женских словоразделов; из них каждая имеет две формы: с мужской и женской формой<sup>16</sup>). Наличие в этих формах ударяемых слов на нечетных слогах еще увеличивает все разнообразие метра. Вот строка с одними мужскими словоразделами:

Приди узреть предмет любви своей...

Вот форма с одними женскими словоразделами:

Любовью нежной тронуть ваше сердце...

А вот формы, усложненные ударениями нечетных слогов:

Где верный ум, где гений мы найдем?  
Мир гробу их! Приближся, Курбский... руку!  
Там ждут тебя сердца твоих людей...

Не возвращаясь к вопросу об ударениях нечетных слогов, рассмотрим только словоразделы, между теми словами, ударения которых падают на четные слоги метра.

Надо остерегаться придавать словоразделам главную, оформляющую роль в ритме. Все же первое по важности место занимают ударения. Вот, например, два стиха одинакового силлабического состава:

В минуту дорисует остальное...  
Припоршню раковинок самоцветных...

Или вот четыре стиха, силлабически тождественных:

Я согласиться не могу на это...  
И раздавались жалкие стенанья...  
Не свадебную, а Бог весть какую...  
Все мраморные цыркули и лиры...

Ясно, что все это — стихи совершенно различного ритмического течения. И при исследовании индивидуальных форм стиха, необходимо наблюдать одновременно и расположение ударений и силлабический строй. Но при массовом, статистическом исследовании это почти невозможно: статистический материал, не превышающий в общей сумме у Пушкина  $3\frac{1}{2}$  тысяч цезурного и  $2\frac{1}{2}$  тысяч бесцезурного ямба пришлось бы распределить среди трехсот подразделений (считая отдельно мужские и женские стихи). Полученные цифры были бы в значительной части случайны. Поэтому поневоле прихо-

дится изучать отдельно ударения и отдельно словоразделы, несмотря на то, что словораздел вообще учитывается поэтом как тоническая форма окончания предшествующего слова (мужское, женское, дактилическое, гипердактилическое).

Статистика словоразделов обладает значительной наглядностью, особенно в виде диаграммы. Все же ее следует дополнять данными о форме окончания слов в различных их положениях в стихе.

Вот данные о словоразделах пятистопного ямба. На сто стихов приходится словоразделов:

	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
Цезурный . . .	. 32,1	25,0	100,0	— 0	22,3
Бесцезурный . .	. 32,1	34,4	59,0	24,4	35,6
	7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
Цезурный . . .	. 49,5	42,7	21,6	43,4	56,6
Бесцезурный . .	. 38,3	44,4	25,2	42,3	57,7

Диаграмма № 37

Последние две цифры показывают относительную употребляемость мужских и женских стихов и не являются, в точном смысле данными о словоразделах. То же самое, следует сказать относительно двух последних точек всех диаграмм словоразделов.

Словоразделы 5-стопного ямба осуществляются при помощи следующих форм окончания слов.

#### Цезурный ямб.

	Слова уд. на 2 сл.	4 слоге	6 слоге	8 слоге	10 слоге
Мужск.	32,1	72,0	22,3	20,8	43,4
Женск. . . .	25,0	—	49,5	19,8	56,6
Дактил. . . .	28,0	—	21,9	—	—
Гипердакт. .	—	—	1,8	—	—

### Бесцезурный ямб.

	Слова уд. на 2 сл.	4 слоге	6 слоге	8 слоге	10 слоге
Мужск.	32,1	42,3	28,9	30,4	42,3
Женск.	34,4	24,0	38,2	22,9	57,7
Дактил.	16,7	6,7	13,9	—	—
Гипердакт.	0,5	0,1	2,3	—	—

Для сравнения привожу данные о других ямбических стихах Пушкина.

### Двухстопный ямб.

	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.
Словоразделов на 100 стихов.	47	29	62	38

Диаграмма № 34

### Трехстопный ямб.

	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.
Словоразделов на 100 стихов.	23,5	53,0	44,2	17,8	47,5	52,5

Диаграмма № 35

### Четырехстопный ямб. («Евгений Онегин»).

	после 2	3	4	5	6	7	8	9
	сл.	сл.	сл.	сл.	сл.	сл.	сл.	сл.
Словоразделов на 100 стихов.	36,6	44,4	28,8	40,5	46,5	20,8	57,0	43,0

Диаграмма № 36

### Шестистопный ямб.

	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.
Словоразделов на 100 стихов.	28,2	38,7	31,2	12,5	100,0	—

  

	после 8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.	12 сл.	13 сл.
Словоразделов на 100 стихов.	22,6	49,5	45,3	17,2	49,5	50,5

Диаграмма № 38

Диаграммы эти и таблицы — на преимущественную распадаемость ритмических периодов (стихов и полустипий). Двухстопный ямба распадается чаще всего на 2 периода по 2 слога (при женских окончаниях на 2 и 3 слога). Также, не с меньшей резкостью распадается первое полустипие пятистопного ямба. Трехстопный ямба распадается на периоды по 3 слога. Наряду с сечением 3—3 наблюдается и сечение 4—2. По структуре ему аналогично второе полустипие александрийского стиха. В пятистопном ямбе второе полустипие построено приблизительно по тому же типу, но сильнее отличается от 3-х стопного ямба, чем второе полустипие александрийского стиха. Именно — после пятого слога полустипия (9-й слог стиха) в трехстопном ямбе и александрийском стихе (после II слога) около 17% словоразделов, в пятистопном — около 22%. Очевидно, в пятистопном ямбе полустипия связаны между собою сильнее, чем в шестистопном.

В общем на диаграммах заметно следующее: резкие минимумы словоразделов перед последними слогами стихов и полустипий. Очевидно — заключение стиха односложным словом (при женской рифме двусложный) противоречит правильному течению стиха. На местах устойчивых ударений — линия восходящая от четного (ударяемого) слога до следующего. При неустойчивых ударениях — нисходящая линия. Так как из предыдущего следует, что первое ударение (второй слог) во всех стихах обладает одинаковой устойчивостью, то для всех ритмов кривая начинается восходящей линией. Исключения составляют те стихи, где третий слог — предпоследний своего ритмического ряда (двухстопный ямба, пятистопный цезурный).



Диаграмма словоразделов прихотливее и сложнее диаграммы ударений. Поэтому она удобнее для исследований индивидуальных особенностей поэтов или отдельных произведений. Но с другой стороны ее значение принижается тем, что она сводит вместе неравноценные явления. Так при одной и той же высоте точки на четвертом слоге в одном случае могут преобладать мужские, в другом — дактилические окончания. Для нечетных точек также сливаются женские окончания с гипердактилическими. Между тем характер этих словоразделов совершенно разнороден. Эта недифференцированность диаграммы ставит ее на второе место сравнительно с диаграммой ударений, этим недостатком не обладающей.

## VII

Остается еще один вопрос общего характера, имеющий некоторое значение для пятистопного ямба, это вопрос о формах рифмования (строфических формах).

Пушкин в рифмовке весьма строго следовал французскому правилу чередования женских и мужских рифм. Это правило можно выразить так: два соседних стиха, не рифмующих между собою, обязательно должны быть различны по роду окончания, то-есть, один из них должен быть мужским, другой женским. Это правило следует дополнить еще другим: между двумя рифмующими между собой стихами не могут заключаться стихи более чем на одну рифму (следовательно, невозможна рифмовка *a b c b a b c\**).

---

\*) Так незаконна с точки зрения Пушкинского стихосложения рифмовка Лермонтовской «Сосны» *a b c b a d c d*.

Первое правило изредка нарушалось Пушкиным, например:

По прежнему философ и шалун, —  
И ты на миг оставь своих вельмож  
И малый круг друзей своих умножь.

(кн. Горчакову 1819 г.).

Впрочем, этот частный случай может быть является следствием порчи Пушкинского текста.

По большей части между такими смежными нерифмуемыми стихами одного рода окончания имеется строфическое деление. В редких случаях в таком нарушении заключается особая прихотливость построения строфы. Второе правило не нарушалось Пушкиным.

Введем некоторые обозначения.

Совокупность стихов рифмующих между собою назовем рифмической цепью. Цепи эти классифицируются по числу стихов цепи и по интервалам. Наиболее частые цепи состоят из двух стихов. Все двустишия и почти все четверостишия построены из таких 2-членных цепей. Но строфы развитые требуют более длинных цепей. Терцины и октавы строятся из 3-членных цепей. Сонеты — из четырехчленных. Вольно строфических стихах встречаются цепи и длиннее. Такие цепи — длиннее двух стихов — известны под названием „rimes redoublées“ и связывались во французской традиции с именем Шарелле'я. Быть может Пушкин намекает именно на свою приверженность в юности к этому роду рифм, когда говорит:

Шапеля в песнях призывая  
Пишу короткие стихи <sup>21</sup>).

Действительно, в первый период его творчества у него изобилуют длинные рифмические цепи, например:

Уж я не тот... Невидимой стезей  
 Ушла пора веселости беспечной  
 Ушла навек, и жизни скоротечной  
 Луч утренний бледнеет надо мной;  
 Веселие рассталось с душой.  
 Отверженный судьбиною ревнивой  
 Улыбку, смехи радость и покой  
 Я все забыл; печали молчаливой  
 Покров лежит над юною главой.  
 Напрасно вы беседую шумливой  
 И нежностью души красноречивой.  
 Мой тяжкий сон хотите перервать.  
 Все кончилось, — и ревности счастливой  
 В душе моей изгладилась печать.

По интервалу цепи могут быть со смежными рифмами (3-й — 4-й стихи этого отрывка), через один стих (4-й и 6-й), через 2 (1-й и 4-й), через 3 и т. д. Интервалы более чем через 2 стиха («охватные рифмы» „rimes embrassées“) чрезвычайно редки, так как все стихи, заполняющие интервал, должны рифмовать между собой, и, следовательно, рифмовка через 3-4 стиха предполагает серию 3-4 стихов, рифмующих между собой.

Заmkнутые, нераспадающиеся совокупности рифмических цепей назовем стансами, употребляя этот термин в несколько отличном от обычного употребления смысле. Из них, при правильной закономерности их сочетания, образуются строфы.

Стансы различаются по количеству стихов и по характеру их рифмовки.

Наименьшая допустимая их длина — 1 стих. Такие одностишия, т. е. стихи, не рифмующие с другими, сравнительная редкость, однако, у Пушкина они встречаются. Есть такой стих в «Гавриилиаде». В поэмах,

написанных 4-х стопным ямбом они чаще. Например, в «Руслане и Людмиле» — 2 таких стиха, в «Полтаве» — 3. Стихи эти никак нельзя объяснить порчей текста или недосмотром. Они оставлены одинокими во всех изданиях при жизни Пушкина. В рукописях же имеются исправления текста иногда в непосредственном соседстве с такими стихами и даже в самих этих стихах.

Затем следуют стансы в два стиха. Это одна из наиболее распространенных рифмических форм, известная под названием „*times plates*“, «смежные рифмы». Форма эта преобладает в эпических произведениях. Часто двустипшия, сочетаясь попарно, воспринимаются как четверостишия, отличаясь от них формально распадаемостью рифмических цепей, но в художественном восприятии образуя особую строфу в четыре стиха (aabb).

Далее следуют трехстишия. Вообще они пишутся на одну рифму и поэтому их почти исключительная форма — три рифмующие под ряд стиха:

Предвечного стоит пред ними трон.  
И светел вдруг очам явился он.  
Все пали ниц!... Умолкнул арфы звон.

Но возможно построение трехстишия на два окончания, причем средний стих в таком случае является уединенным, ни с чем не рифмующим. Например, первые три стиха отрывка из «~~Нудия~~»):

К крыльцу подвезена коляска,  
Пикар все скоро уложил,  
И граф уехал... Тем и сказка  
Могла бы кончиться, друзья;  
Но слова два прибавлю я.

Здесь мы имеем редчайший случай, когда не рифмующий стих является составной частью рифмического периода. Обычно такие стихи появляются в промежутке между соседними стансами.

Четырехстишия бывают вообще на две рифмы, формы *ab ab* или *abba*, не считая распадающейся строфы *aabb*.

Пятистишия опять таки вообще возможны только на две рифмы. В большинстве случаев они происходят от четырехстиший, с удвоением в виде смежных рифм, какого-нибудь элемента. Так — форма *abab* дает производную *abb ab*, удвояя рифму второго стиха:.

И ты со мной, о лира, приуныла,  
Наперсница души моей больной.  
Твоей струны печален звон глухой  
И лишь любви ты голос не забыла.  
О верная, грусти, грусти со мной.

Таким же образом форма *abba* дает производную *abbba*:

Супругою твоей я так пленился,  
Что если б три в удел достались мне,  
Подобные во всем твоей жене,  
То двух из них я б отдал сатане,  
Чтоб третью лишь принять он согласился.

Но есть и не производная, симметричная форма пятистишия *ababa*:

На потолке какой-то призрак бродит.  
Бледнеет уголь, и синеватый дым  
Как легкий пар, в трубу вяясь уходит,  
И вот, жезлом невидимым своим  
Морфей на все неверный мрак наводит.

Шестистишия строятся обычно из двух трехчленных цепей. Симметрической формой шестистишия начинаются октавы.

Более длинные стансы строятся не только на двух, но и на трех и более рифмических цепях. Наименьшая длина периодов, построенных на 3-х рифмах — 7 стихов, так как главная связующая цепь не может быть короче 3-х стихов.

Возможны бесконечные стансы. Простейший вид — терцины, где трехчленные цепи переплетаются между собою.

В Пушкинском пятистопном ямбе распределяются таким образом (процентное отношение):

	Длин.						
	в 1 ст.	в 2 ст.	в 3 ст.	в 4 ст.	в 5 ст.	в 6 ст.	в 7 ст.
По числу стансов	0,2	32,4	0,2	52,7	9,0	2,7	1,1
По количеству стихов в них	0,1	17,9	0,2	58,4	12,5	4,5	2,2

	Длин.					
	в 8 ст.	в 9 ст.	в 10 ст.	в 11 ст.	в 12 ст.	в 13 ст.
По числу стансов	1,0	0,4	—	0,2	—	0,2
По количеству стихов в них	2,1	0,9	—	0,6	—	0,7

Диаграмма № 39

Кроме того имеются терцины и октавы («Домик в Коломне», «Желание»).

Насколько мало по рифмовке отличаются стихи 5-стопного ямба от 4-х стопного видно по данным о стансах «Русалка» (процентное отношение):

	Длин.					
	в 1 ст.	в 2 ст.	в 3 ст.	в 4 ст.	в 5 ст.	в 6 ст.
По числу стансов	0,3	31,6	0,4	49,3	9,8	2,7
По числу стихов						
в них . . . . .	0,1	19,8	0,3	50,9	12,6	4,1

	Длин.					
	в 7 ст.	в 8 ст.	в 9 ст.	в 10 ст.	в 11 ст.	в 12 ст.
По числу стансов	3,1	1,2	0,7	0,4	0,4	0,1
По числу стихов						
в них . . . . .	5,6	2,5	1,6	1,0	1,1	0,4

Повышение числа периодов при переходе от 6-ти стипий к 7-ми стипиям объясняется тем, что шестистипийная строится только на 2-х рифмах, 7-стипия начинают собой стансы, строящиеся также и на трех рифмах.

Цифры эти показывают относительную независимость рифмовки от метра стиха. Гораздо большая зависимость замечается между рифмовкой и содержанием. В лирических стихах Пушкина заметно усиленное употребление длинных рифмических периодов, в эпических стихах преобладают двустипия. Так, в лирических стихах лицейского периода (пятистопный ямб) двустипия занимают в стансах около 38%, четверостипия 44%, длинные стансы около 18%. В Гавриилиаде же двустипий 42%, четверостипий 41%, длинные стансы — около 16%.

Мужские и женские рифмы играют различную роль в образовании рифмических периодов. Характерно, что стансы в 64 случаях на 100 оканчиваются мужским стихом, и только в 36 случаях — женским. Целые же произведения оканчиваются в 68 случаях мужским и в 32 случаях — женским стихом. Очевидно, мужские стихи имеют большую способность быть заключительными. Нельзя того же сказать про начальные стихи.

В начале наблюдается 45% мужских и 55% женских стихов. Некоторое преобладание женских стихов объясняется значительным количеством четверостиший формы абаб, с преобладанием оканчивающихся на мужской стих и начинающихся на женский.

Стансы пятистопного ямба реализуются при помощи 46% мужских цепей и 54% женских. Цепи эти распределяются так:

	по 2 стиха	по 3 стиха	по 4 стиха	по 5 стих.
Мужских . . . . .	87,2	10,2	1,8	0,7
Женских . . . . .	89,5	9,2	0,9	0,4
Всего . . . . .	88,4	9,7	1,3	0,6

Из этой таблицы видно, что женские цепи вообще короче мужских, и что, следовательно, мужские цепи чаще играют роль связующего, цементирующего элемента. Еще яснее это говорят данные об интервалах:

	Пятистопн. ямб.		Всего %	Руслан и
	мужск. %	женск. %		Людмила Всего %
Рифмовка смежная	31,2	44,7	37,9	33,9
„ через 1 стих	48,3	45,7	46,6	52,7
„ через 2 стиха	20,1	11,2	15,4	13,4
„ через 3 стиха	0,2	0,2	0,2	0,0

Диаграмма № 40

Женские рифмы располагаются теснее, охватывающая рифмовка преобладает в мужских цепях.

Те же явления наблюдается и в 4-х стопном ямбе (не привожу цифр), и, следовательно, это свойство не зависит от метра.

По количеству рифм (рифмических цепей) стансы распадаются таким образом:

Стансы на 1 рифме	на 2 рифм.	на 3 рифм.	на 4 рифм.
32,6%	64,6%	2,6%	0,2%



Доминирующими являются стансы на двух рифмах, между ними — четверостишия. Почти совершенно отсутствуют стансы на две рифмы длинее шести стихов. Так как начиная с семи стихов возможна рифмовка на три рифмы, то отсюда можно заключить, что у поэта есть стремление ввести в стансы максимальное число рифм (потому же отсутствуют четверостишия на 1 рифму). Сонет — форма, содержащая рифмический период на две рифмы в 8 стихов, есть исключительная форма рифмовки, и с точки зрения построения нормальных форм является аномалией.

Приемы рифмовки пятистопного ямба, мало отличаясь от 4-х стопного, резко расходятся с приемами рифмовки 6-ти-стопного, в котором преобладают двустишия, обычно канонические (исключительно на всем протяжении произведения). Примеров вольной рифмовки мало. В вольно рифмованном произведении «Анджело» преобладают смежные рифмы. По длине стансы «Анджело» распределяются (процентное отношение):

	в 2 ст.	в 3 ст.	в 4 ст.	в 5 ст.	в 6 ст.	в 7 ст.	в 8 ст.
Количество стансов	77	—	20	1,5	—	0,5	1
Число стихов в них	61	—	32	3	—	1	3

По длине интервалов рифмы «Анджело» дают следующие цифры:

рифмовка смежная	—	69 %
„ через 1 стих	—	23 %
„ „ 2 „	—	8 %

Ясно, что в шестистопном ямбе наблюдается тенденция к сближению рифмующих стихов. Объясняется это длительностью самого стиха и, следовательно, не-

достаточно отчетливым восприятием рифмы при широкой расстановке рифмующих стихов. Для того, чтобы рифма «звучала», рифмующие стихи или должны быть сближены между собою, или же встречаться в местах, возвращающихся с циклической правильностью. Отсюда — стремление избегать вольной рифмовки и предпочтении правильных строфических форм — четверостиший типа abab, октав, сонетов, терцин. Все эти формы Пушкин применял к александрийскому стиху.

Таким образом строфичность шестистопного ямба находит свое объяснение в длине стиха. К пятистопному ямбу это объяснение не приложимо и склонность Пушкина к строфичным формам этого метра проистекает не из внутренних его рифмических свойств, а из литературных традиций итальянцев и школы Байрона.

По приемам рифмовки пятистопный ямб относится к одной группе с трех и четырех-стопным. С последним сличение уже произведено выше. Вот для сравнения данные о рифмах «Городка» (3-х-стопный ямб):

	стансы								
	В	В	В	В	В	В	В	В	
	1 ст.	2 ст.	3 ст.	4 ст.	5 ст.	6 ст.	7 ст.	8 ст.	
Количество стансов	0,8	33,7	—	53,3	7,3	2,5	0,8	1,6	
„ стихов в них	0,3	10,8	—	66,8	11,6	4,6	1,8	4,8	
рифмы смежные								—	35,3
„ через 1 стих								—	52,7
„ „ 2 „								—	11,6
„ „ 3 „								—	0,5

Цифры эти заставляют объединить в одну группу трех, четырех и пяти-стопные ямбы.

Шестистопный ямб — стих иного типа. Различие лежит, очевидно, в природе самого стиха. Не только

одна лишняя стопа причиной этого, иначе бы мы имели плавный переход от трехстопного к шестистопному, на деле же — резкий скачек. Очевидно, в основе расхождений лежит симметрическая цезура шестистопного ямба, превращающая каждый стих в два стиха. Пятистопный ямб с его несимметричной цезурой никогда не теряет в восприятии впечатления целостности стихов и поэтому рифмуется как бесцезурные метры. Надо заметить, что приведенные данные относятся почти исключительно к цезурному ямбу, так как бесцезурных рифмованных у Пушкина чрезвычайно мало. Однако, — в рифмовке получается эффект бесцезурного стиха. Очевидно, в русском стихе, как и во французском несимметричная цезура не так глубока, как симметричная, что отчасти отмечалось и выше. Ведь и во французской классической поэзии *décasyllabe* обнаруживает гораздо большую тенденцию к вольной рифмовке, чем *alexandrin* с его *rimes plates*, возмущавшими Вольтера:

. . . . . *cette loi si dure*  
*Qui veut qu'avec six pieds d'une egale mesure*  
*De deux alexandrins côte à côte marchants*  
*L'un serve pour la rime et l'autre pour le sens...*

Точно также и цезура *décasyllabe*'а считается более свободной, чем цезура классического *alexandrin*.

Это ритмическое несовершенство цезуры пятистопного ямба, совершенно независимо от вопроса о несовпадении синтаксической паузы с цезурой, то-есть о логическом несовершенстве ее, особенно ясно обнаруживается в данных о рифмовке, и здесь мы находим объяснение, почему Пушкин отказался от ее обязательности, и в то же время даже не попытался совершить что либо подобное с александрийским стихом 18).

## VIII

При изучении частных родов стиха мы будем пользоваться диаграммами ударности и словоразделов.

Описанные выше свойства пятистопного ямба не являются всеобщими свойствами его, независимо от времени и места. Это лишь свойства Пушкинского стиха. Чтобы понять генезис его, необходимо ознакомиться с возможностями этого стиха у иных народов и у предшественников и современников Пушкина. Совершим краткий обзор этого стиха у других народов.

Первый образец — „Orlando Furioso“, Наблюдены октавы из разных частей произведения (с 1 st 1—10, с XIII st 1—5, с XXIV st 1—5, с XXXVI st 1—5, с XLVI st 136—140). Учитывались ударения четных слогов. При замене чистого ямба чистым хореем соответствующее ударение относилось к четному слогу, как смещенное. В виду редкости этих случаев, на общие цифры они влияния не имеют.

Результаты таковы:

Ударений	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.
на сто стихов	75,4	75,8	77,5	70,4	100,0

Различных форм наблюденно: со всеми 5 ударениями 21,7%, с 4-мя ударениями: без 1-го ударения 11,7, без 2-го — 14,6, без 3-го — 17,1, без 4-го — 12,5; с тремя ударениями: без 1-го, 2-го — 0,4, без 1-го и 3-го — 4,6, без 1-го и 4-го — 7,9, без 2-го и 3-го — 0,4, без 2-го и 4-го — 8,7, без 3-го и 4-го — 0,4.

Что касается словоразделов, то в тех случаях, где происходила элизия, вся слоговая группа, образующая гиатус, мной относилась ко второму слову, то-есть словораздел проводился непосредственно перед гиатусом.

Цыфры получились следующие:

Словоразделов	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
на 100 стихов.	51	20	58	21	57
Словоразделов	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
на 100 стихов.	17	48	25	—	100

Величины эти нанесены на диаграмму № 41, причем словоразделы отнесены к предшествующим им слогам, то-есть, например, словоразделы после 7-го слога нанесены на вертикаль, соответствующую 7-му слогу.

Второй образец „Gerusalem liberata“ (с XI st 1—5, с XII st 1—5, с XIV st 1—5, с XVI st 1—5, с XVIII st 1—5, с XX st. 1—5).

	на 2	на 4	на 6	на 8	на 10
Ударений	слоге	слоге	слоге	слоге	слоге
на 100 стихов.	76,5	78,3	79,6	78,3	100,0
Словоразделов	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
на 100 стихов.	53	10	65	15	65
Словоразделов	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
на 100 стихов.	11	61	20	—	100

Диаграмма № 42

Третий и четвертый образец — Alfieri — Filippo (Atto I) и Sonetti:

Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.
Filippo	71,2	94,6	64,0	87,6	100,0
Sonetti	68,8	89,6	69,2	90,0	100,0
Словоразделов	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
Filippo	55,2	12,8	78,8	13,2	58,4
Sonetti	51,2	14,4	67,6	23,2	62,0
Словоразделов	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
Filippo	7,6	68,0	22,0	—	100,0
Sonetti	9,2	68,4	22,4	—	100,0

Диаграммы №№ 43 и 44

Примеры эти характеризуют классическое итальянское стихосложение. Отличительные его свойства следующие: во первых стопораздельность. Словоразделы на четных местах резко превалируют, стих естественно распадается на ямбические стопы. Ударность четных слогов мало изменяется при переходе от одного слога к другому. У Ariosto замечается некоторое понижение ударности на предпоследнем четном слоге, подобно тому, что наблюдается и в русском стихе. У Tasso этого уже нет: кривая ударений идет через четыре четных слога горизонтально. У Alfieri, как в белых стихах („Filippo“), так и в рифмованных (Sonetti) кривая принимает характер, абсурдный с точки зрения русской ритмики: minimum'ы ударений падают на 2-й и 6-й слоги, а maximum — на 4-й и 8-й (не считая обязательного ударения на 10-м слоге). Необычайная устойчивость ударения 8-го слога противоречит природе русского стиха. Для Alfieri она характерна. Стихи типа:

Lo scriviver forte, veritiero e franco

передаваемые русским ритмом

Придете кудри наклонять и плакать

столь редкие у Пушкина, составляют как бы основу Alfieri'евского стихосложения.

Отмечу еще одну особенность итальянского стиха. Так как мужские и женские окончания доминируют, и пропорция их на всех стопах приблизительно постоянна, то остря диаграммы словоразделов описывают кривые, подобные кривой ударности. Впрочем нижние остря (женские окончания на нечетных сло-

гах) не следуют за кривой ударности. У всех трех поэтов есть тенденция к повышенному употреблению женского окончания после ударения на 8-м слоге. Опять таки это противоречит практике русского стиха.

Для характеристики английского стиха мной разобраны Shakespear „King John“ (Act fifth, Sc. II) и Вурон „Don Juan“ (первая, 45 октав). Результаты следующие:

Ударений	на 2 сл.	4 сл.	6 сл.	8 сл.	10 сл.
Shakespear	73,2	86,8	66,0	60,8	100,0
Вурон-	86,0	82,6	78,6	71,8	100,0

#### Словоразделов

после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.
Shakespear	52,4	17,2	46,8	36,4	34,8
Вурон	50,8	25,2	39,6	39,6	40,4

#### Словоразделов

после 8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.	12 сл.
Shakespear	38,8	26,8	92,8	7,2
Вурон	47,2	25,2	65,2	30,0

Диаграммы №№ 45 и 46.

Диаграммы эти совершенно отличны от итальянских. Характерно и здесь следующее: расходясь между собою по форме ударений, диаграммы для обоих поэтов дают сходные кривые словоразделов. Очевидно, словоразделы больше зависят от общих свойств языка, а расстановка ударений — от индивидуальности поэта. Обе кривые дают понижение ударности на 8-м слоге (как в русском стихе). Но у Shakespear'e кривая усложнена восходящим в начале стиха (то-есть начало с четвертого пеона), у Вурон'a — постепенно нисходящая линия. Кривые словоразделов дают минимум на 9-м слоге и на 3-м с некоторым повышением на соседних

словах. Иначе говоря, стих чаще начинается с ямбического, чем с амфибрахического слова и заканчивается, как в русском стихе, словами, начинающимися с ударяемого слога. В английском стихе преобладает мужское окончание. В рифмованных допускается смещение (и при этом хаотическое) рифм разных родов.

Для характеристики немецкого драматического стиха мной рассмотрены стихи Schiller'a из „Jungfrau von Orleans“ (V. Aufzug). Цыфры таковы:

Ударений	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.	
на сто стихов	90,0	88,0	83,0	77,8	97,2	
Словоразделов	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	
на сто стихов		38,2	48,2	39,2	49,0	28,2
Словоразделов	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.	
на сто стихов		51,8	37,2	43,6	47,4	52,6

Диаграмма № 47

На этой диаграмме кривая ударений почти совпадает с кривой Вугон'a. Что же касается кривой словоразделов, то она прямо обратна кривым итальянских поэтов. Доминируют пресечения на нечетных слогах (женские), в то время, как итальянцы, язык которых еще богаче, чем немецкий, словами женского окончания (паракситонами), такого рода словосочетания при полной элизии превращают в стопомерные, мужские пресечения.

Несколько труднее дать сравнительную характеристику французского *décasyllabe'a*, в виду полной силлабичности его. В нем два фиксированных ударения: на 4-м и на 10-м слогах. Остальные ударения более или менее произвольно падают на другие слоги. Но



еще в XVIII в. было замечено, что все разнообразие положений ударений в этом стихе сводится к двум типам: создающие дактилическую инерцию, формы / u u u / u u u и создающие ямбическую инерцию u / u u / u / u u. К первому типу относятся стихи строя

Etre l'Amour quelquefois je désire

ко второму

L'Amour est nu, mais il n'est pas cranté.

Примеры эти даны Мармонтелем в Энциклопедии.

Для сравнительного изучения французского décasyllabe'a я останавливался исключительно на ямбообразных (четноударных) стихах, которые дают почти все комбинации ударений пятистопного ямба, за исключением форм, неударяемых на 4-ом слог.

Мной взято два примера: „Pucelle“ Voltaire'a и „La Guerre des Dieux“ Rarny. Цифры таковы:

Ударений на 100 стихов:	на 2 сл.	4 сл.	6 сл.	8 сл.	10 сл.
Voltaire	54	100	70	53	100
Rarny	50	100	78	42	100

Словоразделов на 100 стихов:	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
Voltaire	52	2	100	0	50
Rarny	45	5	100	0	47

Словоразделов на 100 стихов.	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
Voltaire	20	48	5	50	50
Rarny	32	38	4	52	48

Диаграммы №№ 48 и 49

В распределении ударений характерен minimum на 8 слог (особенно у Rarny), соответствующий такому же minimum'у русского ямба.

В словоразделах характерны minimum'ы на четных слогах, то есть, преобладание мужских окончаний внутри стиха. Женские окончания благодаря элизии превращаются в мужские. Только слова, ударяемые на 6-м слоге стиха дают относительное повышение женских форм.

Из всего этого обзора иностранных стихосложений явствует следующее: для десятистопного стиха характерна пониженная ударяемость восьмого слога (исключение Alfieri). Кроме постоянного ударения на 10-м слоге чаще всего ударения падают на 4-й слог. Как характерный ход для бесцезурного ямба следует отметить кривые Byron'a и Schiller'a, показывающие, как устойчивость ударений постепенно падает от второго до восьмого слога (ср. диаграм. № 14 Пушкинского бесцезурного ямба).

Кривые словоразделов больше подчинены законам поэтического языка каждого народа, чем каким-нибудь общим законам ритма. Характерно, что ни в одном языке не встречается тенденции к «волнообразному» чередованию устойчивых и неустойчивых ударений, то есть сочетаниям ударений попарно. Очевидно — такого закона ритма, по которому некоторые исследователи хотят строить русский стих, нет и замечаемая иногда периодичность в смене сильных и слабых ударений вытекает не из универсальных законов ритма, которых мы не знаем, а из совершенно иных механических условий русского стихосложения. Эти то условия я и пытался охарактеризовать эмпирическими правилами распределения в ритмическом периоде стиха экспираторной энергии декламации.

## IX

Из числа русских предшественников Пушкина мною рассмотрены: Княжнин «Послание трем грациям», Крылов «О пользе желаний» и Жуковский — послания 1812 года («Арбеновой», «Вождю победителю», «К NN» и «Плещееву»<sup>23</sup>). Результаты таковы:

Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.
Княжнин	88	56	98	47	100
Крылов	91	91	97	53	100
Жуковский	83	79	97	42	100

Словоразделов:	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
Княжнин	21	23	100	0	25
Крылов	39	42	100	0	23
Жуковский	37	24	100	0	29

Словоразделов:	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
Княжнин	49	42	28	47	53
Крылов	61	41	27	52	48
Жуковский	45	47	18	50	50

Диаграммы №№ 50, 51 и 52

Полученные диаграммы в значительной степени отличаются от диаграмм иностранных стихосложений. Здесь диаграмма словоразделов пересекается с диаграммой ударений. Объясняется это относительно большей употребительностью дактилических окончаний, почему и замечается на четных слогах — на 4-м, на 8-м (последнее только у Жуковского). Замечу, что в цезурном пятистопном ямбе дактилические слова могут оканчиваться только на этих двух местах. Кривая словоразделов всегда превышает кривую ударений, когда количество дактилических слов, ударяемых на предшествующем четном слоге стиха, превышает количество слов не мужского окончания, ударяемых на данном четном слоге. Такое превышение на 4-м слоге обязательно,

так как слова, ударяемые на четвертом слоге, кроме мужского, иных окончаний не принимают.

По распределению ударений все три примера почти совпадают во втором полустипии. Одинаково имеем минимум на 8-м слоге и повышенную, почти постоянную ударяемость 6-го слога. Последнее находится в противоречии с западно-европейской ритмикой. Первые полустипии различаются значительно сильнее. У Княжнина резкое преобладание ударений на втором слоге, сравнительно с четвертым. У Крылова — равенство. У Жуковского — нечто среднее между ними.

Значительно резче различаются между собою диаграммы словоразделов. Общее у них — *minimum* на девятом слоге и единство волны во втором полустипии (между 5-м и 9-м слогами). Но в то время, как у Крылова резкий *maximum* на 7-м слоге, у Княжнина этот же *maximum* значительно смягчен. У Жуковского он приходится на 8-м слоге. Точно также — в первом полустипии у Крылова и Княжнина подьем кривой от второго к третьему слогу, у Жуковского — спуск, иначе говоря, у первых двух преобладают женские окончания начального слова (амфибрахическое начало), у последнего мужские окончания (чисто ямбическое начало).

Особенной изрезанностью отличается диаграмма ударений Княжнина: резкая смена устойчивых и неустойчивых ударений. Резкость диаграммы объясняется образом ритма, скандирующей отчетливостью стиха. Повторение одинаковых ритмических ходов, создающее отчетливую инерцию песнического типа, фиксирует на диаграмме резкие повышения и понижения. Такому типу кривой соответствует звонкий и легкий стих. Совершенно иное у Крылова: нет излюбленных форм. Инер-

ция, создаваемая стихами одного типа, разбивается стихами, построенными по другому типу. Чувствуется ритмическая неопределенность, ухо напрягается и чтобы спасти положение Крылов почти на каждом четном слоге стремится поставить ударение, сгущая этим ударность и полагая уху отсчитывать такт стиха. Крыловское произведение отличается богатством ударений — 432 на 100 стихов, в то время, как у Княжнина — 389, у Жуковского — 401. Стих Крылова — далекий от практического языка — тяжелый, напряженный. Жуковский избирает золотую середину — избегая пустого звона однообразного, автоматического ритма Княжнина, он также далек от напряженной неуклюжести Крыловского стиха. Вводя разнообразные конфигурации ритма, он удаляется от излишней легкости читки, но вводимые им трудности не становятся тягостными.

Все три образца показывают, что в России пятистопный ямб с первых же шагов приобретает оригинальный ритмический характер. Сохраняя французское правило о пресечении и французскую рифмовку (правило *altérnance*“), он не подчиняется ритму французского стиха. Юмористический характер первых русских произведений свидетельствует, что в сознании поэтов мыслилась зависимость пятистопного ямба от французского *decasyllabe*'а, но в произведениях Жуковского и это постепенно исчезает.

## Х

Как и в общей части, при изучении стихов Пушкина мы будем различать два периода.

Первый — до 1830-го года период цезурного ямба — и второй с 1830-го года до смерти — период бесцезурного ямба.

Первый период по основаниям, изложенным в начале мы разобьем на несколько мелких: I — стихи 1814—16 г.г., II — 17—21 г.г., III — «Гавриилиада», IV — 1823—25 г.г., V — «Борис Годунов» и VI — 1826—29 и 2 стихотворения 1830 г. написанных с цезурой («Сонет» и «Элегия»).

Сперва дадим общую таблицу данных, относящихся к этим периодам:

Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.	Итого на 100 стихов
I. 1814-16 гг.	91,9	75,2	98,1	42,7	100	408,0
II. 1817-21 гг.	87,0	72,1	98,6	33,2	100	381,8
III. „Гавриилиада“	84,6	72,8	96,6	34,1	100	389,0
IV. 1823-25 гг.	82,6	76,9	93,4	44,2	100	397,2
V. „Борис Годунов“	82,8	69,4	94,0	42,3	100	388,6
VI. 1826-29 гг.	83,8	72,8	95,8	39,2	100	391,5

Диаграммы №№ 53, 54, 55, 56, 57 и 58

Словоразделов после:	2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
I. 1814-16 гг. . . . .	38,1	29,3	100	—	20,2
II. 1817-21 гг. . . . .	33,2	25,9	100	—	21,6
III. „Гавриилиада“ . . . . .	30,9	26,6	100	—	19,5
IV. 1823-25 гг. . . . .	33,6	27,8	100	—	22,5
V. „Борис Годунов“ . . . . .	30,2	22,2	99,8	—	23,9
VI. 1826-29 гг. . . . .	30,3	27,7	96,9	0,5	20,8

Словоразделов после:	7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
I. 1814-16 гг. . . . .	53,5	47,5	19,9	50,3	49,7
II. 1817-21 гг. . . . .	48,6	41,3	20,1	48,7	51,3
III. „Гавриилиада“ . . . . .	50,5	40,6	19,8	47,6	52,4
IV. 1823-25 гг. . . . .	48,4	44,4	22,2	50,0	50,0
V. „Борис Годунов“ . . . . .	48,0	41,8	22,8	37,7	62,3
VI. 1826-29 гг. . . . .	54,4	40,3	18,5	40,9	59,1

Диаграммы №№ 53, 54, 55, 56, 57 и 58

Диаграммы отличаются сходством между собою. Отличия их друг от друга незначительны. Для изучения

развития ритма Пушкина приходится прибегать к микрометрическому исследованию. Своей манеры Пушкин почти не менял.

В общем диаграмма ударений носит средний характер между диаграммой Жуковского и Княжнина. Пушкин не продолжал стремления Жуковского сгладить резкость альтернативных смен устойчивых и неустойчивых ударений, и даже сделал от него шаг назад к XVIII веку. Не повторяя крайностей Княжнина, он все же находится на полдороге от Жуковского к нему, от расплывчатой гибкости Жуковского к ритмической отчетливости Княжнина.

Кривая словоразделов Пушкина имеет своеобразный характер. Отчасти она сходствует с диаграммой Жуковского, тем что дает понижение кривой от второго к третьему слогу, и кроме того засекает в первых произведениях кривую ударений на 8-м слоге. Но с другой стороны, по общему характеру словоразделов второго полустишия есть много общего между диаграммами Пушкина и Княжнина: в частности совпадает максимум на 7-м слоге (а не на 8-м, как у Жуковского).

Источник Пушкинской диаграммы мы найдем, если обратимся ко французскому стиху. В приведенных выше таблицах и диаграммах ритма французского стиха учитывались исключительно четноударные стихи. Приведенные нами кривые словоразделов есть результат искусственного отбора и не дают представления о силлабической структуре французского стиха. Если же подсчитать словоразделы по всем стихам, независимо от их тонического строя, то получим следующие цифры (для „La Guerre des Dieux“ Parny).

Словоразделов на 100 стихов:

после 1 сл. 2 сл. 3 сл. 4 сл. 5 сл. 6 сл. 7 сл. 8 сл. 9 сл. 10 сл. 11 сл.

2 44 14 100 1 29 50 45 6 50 50

Если принять во внимание все несходства языков, все лингвистическое различие условий стихосложения Пушкина и Parny, то аналогичный характер диаграмм станет еще разительнее. В то время, как ни одно европейское стихосложение не дает диаграммы хоть сколько нибудь приближающейся к диаграммам русским, — силлабическая диаграмма французского стиха не только общим своим характером напоминает Пушкинскую, но даже совпадает с ней во многих точках. О случайном совпадении здесь не может быть и речи. Очевидно, Пушкин воспитал свой слух на французском стихе, силлабическую структуру которого он тонко воспринимал, и невольно повторял силлабические конфигурации французского *décasyllabe*'а в своем пятистопном ямбе.

Во всяком случае, как бы ни интерпретировать это совпадение, остается установлен тот факт, что цезурный пятистопный ямб Пушкина повторяет по своим словоразделам силлабический строй французского *décasyllabe*'а конца XVIII века.

Сравнивая последовательно диаграммы Пушкина за цезурный период, мы находим, что наиболее резкой является тоническая диаграмма самого раннего периода. Кроме своей резкости она отличается повышенной ударностью (408 ударений на 100 стихов вместо 390), своей «скандованностью», как будто начинающий Пушкин этими обильными ударениями помогал слуху в учете метрического такта. Резкость ранней диаграммы не-



сколько сглаживается в дальнейшие годы. В частности понижается ударность 2-го и 4-го слогов, то-есть *maxima* внутренних ударений становится мягче.

Но развитие шло не равномерно поступательно. Рассмотрение отдельных диаграмм и особенно сводной диаграммы (№ 59) показывает, что критическим моментом развития является период 1823—25 г.г. До него наблюдается плавность кривых сводной диаграммы. В частности, точки «Гавриилиады» лежат точно между соответствующими точками годов 17—21 и 23—25 г.г. Этим бесспорно подтверждается правильность приписывания «Гавриилиады» Пушкину и ее принятая датировка.

Период 1823—25, точнее 1825, так как к нему относятся 77% стихов этого периода, является критическим моментом. Но после него ритм пятистопного ямба, вместо того, чтобы развиваться дальше, возвращается к старым формам. Очевидно, цезурный ямб не обнаружил способности прогрессировать, и в 1830 г. Пушкин перешел к новым возможностям, к бесцезурному ямбу.

Остановимся на тех изменениях, какие претерпевал Пушкинский ямб в 1825 г. Как отмечалось, в этом году он увлекался эпиграммами в жанре J. B. Rousseau. Теми же эпиграммами в эти годы занимался кн. Вяземский, которого Пушкин считал единственным поэтом, способным ввести в Россию этот жанр эпиграмм (подробнее см. «Пушкинист», вып. I, «Пушкин и французская юмористическая поэзия XVIII века»).

Обратимся к эпиграммам Вяземского, переведенным из J. B. Rousseau, как к образцу Пушкинских. В этих эпиграммах («Ошибка врача», «Бесстыдный лжец», «Сби-

раясь в путь», «Несчастный муж», «С эфирных стран», «Русак», «Злой клеветник», «При старости», «Нам свет — театр») наблюдается следующий ритм:

Ударений: на 2 сл. на 4 сл. на 6 сл. на 8 сл. на 10 сл.  
79 96 82 65 100

Словоразделов:

после 2 сл. 3 сл. 4 сл. 5 сл. 6 сл. 7 сл. 8 сл. 9 сл. 10 сл. 11 сл.  
34 41 100 — 26 36 53 31 47 53

Оставляя без внимания своеобразное силлабическое строение стихов Вяземского, обратим все внимание на разительное сходство тонической кривой с кривою французских поэтов. Здесь совпадение явно и не случайно. Вяземский определенно воспроизводил тонический строй французского *décasyllabe'a*. Эта подражательность можно сказать «вывернула» ритм русского стиха. Получилась кривая, нигде более не наблюдаемая. На диаграммы стиха Вяземского надо смотреть, как на русскую интерпретацию французского ритма, и она даст нам больше указаний на то, как воспринимался слухом русских поэтов Пушкинского времени французский ритм, чем приведенные выше диаграммы четноударных стихов *Voltaire'a* и *Parny*. Дело в том, что русские поэты получали впечатление ритмической инерции, очевидно, не только от четноударных стихов, но невольно скандировали под ямб, метрически смещая ударения, также и ~~не~~ четноударные стихи *décasyllabe'a*. Кроме того, они воспринимали относительную силу акцентуации ударных и неударных слогов французской речи. В результате такого сложного восприятия сложилась та инерция ритма, какую мы видим в стихах кн. Вяземского, и отличие которой от искусственных диаграмм, приведенных выше, состоит, главным образом, в большей устойчивости ударений на 4-м и 8-м слогах.

В результате ритм Вяземского отличается от обычного Пушкинского большей устойчивостью 4-го и 8-го слогов, и меньшей устойчивостью 2-го и 6-го слогов. И как раз среди всех произведений цезурного ямба Пушкина стихи 1823—25 г.г. дают максимальное значение для ударений 4-го и 8-го слогов и минимальное — для ударений второго и шестого. Иначе говоря, в стихах Пушкина обнаруживается тенденция приблизиться к такому же ритму, какой наблюдается в эпиграммах Вяземского, то - есть к ритму *décasyllabe'a*.

Этот, 1825 г., вообще значительный в творчестве Пушкина, ознаменован, следовательно, тенденцией передать в русском стихе ритм *décasyllabe'a*.

Кое-что от этой попытки повлияло на дальнейшее творчество Пушкина, в частности, например, уменьшение устойчивости ударения на 6-м слоге. Но некоторые изменения оказались не свойственными стиху Пушкина. Так, устойчивость ударения на 4-м слоге, то - есть тенденция к мужским цезурам, была оставлена, и в «Борисе Годунове» мы видим как раз обратное — максимальное употребление дактилических цезур (на диаграммах цезурного ямба количество дактилических цезур измеряется избытком числа словоразделов на 4-м слоге над числом ударений на нем же, то - есть отрезком вертикали между двумя кривыми).

Ритм «Бориса Годунова» можно считать наиболее зрелым выражением цезурного ямба. Никаких опытов здесь уже Пушкиным не производится. Здесь он вполне овладел испытанным стихом. Более того, здесь он исчерпал возможность цезурного ямба.

Период 1826—29 г.г. есть несомненно период упадка, частичного возврата к старым, обветшалым формам.

Новых возможностей не обнаруживается, и Пушкин переходит к безударному ямбу.

Для сличения Пушкинского цезурного ямба с таким же стихом его современников, привожу данные о Языкове и Катенине («Пир Иоанна Безземельного») и Боратынском.

Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.	Итого на 100 стих.
Языков . . .	88,6	69,4	96,4	28,4	100,0	382,8
Катенин . . .	82,8	84,0	91,6	52,2	100,0	410,6
Боратынский	80,6	68,5	95,3	44,0	100,0	388,4

  

Словоразделов	на 2 сл.	на 3 сл.	на 4 сл.	на 5 сл.	на 6 сл.
Языков . . .	32,7	24,3	100	—	19,7
Катенин . . .	32,5	33,6	100	—	27,7
Боратынский .	28,8	20,3	100	—	25,4

  

Словоразделов	на 7 сл.	на 8 сл.	на 9 сл.	на 10 сл.	на 11 сл.
Языков . . .	39,4	50,3	19,7	52,8	47,2
Катенин . . .	47,0	42,3	24,8	50,0	50,0
Боратынский .	45,1	47,6	21,6	50,7	49,3

Размашистый, легкий и отчетливый ритм Языкова является как бы резким углублением ритма Жуковского. По изрезанности диаграммы ударности он приближается к кривой Княжнина. Стих естественно скандируется.

Ритм Катенина — диаметрально противоположный, тугой, зыбкий, неустойчивый, в общем напоминает ритм Крылова \*).

---

\*) Стих Боратынского, наиболее близкий Пушкину (особенно к «Борису Годунову») требует особого изучения. Отличаясь легкостью первого полустишия (малое число ударений, обилие дактилических окончаний), он отличается относительной четкостью второго, приближающего к манере Жуковского. Не давая резко-оригинального стиха Боратынский глубоко своеобразен в деталях его.

Совокупность всех этих диаграмм показывает, насколько индивидуален для каждого поэта его ритм. После этого становится ясным, что ритм «Гавриилиады» не случайно похож на ритмы Пушкинских стихов. Такого сходства мы ни в коем случае не встретили бы, если бы эта поэма была написана другим поэтом. Авторство Пушкина обнаруживается здесь убедительнее, чем в каких бы то ни было обвинительных актах.

## ХІ

В области бесцезурного ямба Пушкин не был пионером. До него бесцезурный ямб уже имел много образцов в русской поэзии. Остановимся на следующих: Жуковский «Орлеанская Дева» <sup>22)</sup>, Кюхельбекер «Аргивяне», Жандр «Венцеслав» и Дельвиг «Отставной солдат» <sup>19)</sup>.

Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.	Итого на 100 стих.
Жуковский	86,8	70,8	82,2	55,8	100,0	395,6
Кюхельбекер	90,4	65,8	71,8	50,9	99,3	388,2
Жандр	70,6	77,1	83,6	55,6	100,0	386,9
Дельвиг	83,3	66,7	73,3	63,3	100,0	386,6

Словоразделов	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
Жуковский . . . . .	36,2	30,0	65,0	12,4	48,2
Кюхельбекер . . . . .	35,2	35,6	48,7	28,1	36,6
Жандр . . . . .	32,2	22,4	80,0	10,7	33,6
Дельвиг . . . . .	28,3	30,0	49,2	29,2	30,0

Словоразделов	после 7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
Жуковский . . . . .	31,2	43,4	26,2	35,8	64,2
Кюхельбекер . . . . .	34,9	49,1	19,6	50,9	49,1
Жандр . . . . .	37,4	42,0	19,6	47,6	52,4
Дельвиг . . . . .	37,5	35,8	36,7	27,5	72,5

(Диаграммы №№ 64, 65, 66, 67)

Диаграммы бесцезурного ямба гораздо разнообразнее диаграмм цезурного. Особенно оригинален ритм Жандра. У остальных наблюдается так сказать ступенчатость ритма, то - есть сочетание двух явлений — чередования устойчивых и неустойчивых ударений, и понижение ударности к концу стиха. Первое — результат навыка русского стиха, второе — влияние германского бесцезурного ритма. Именно, может быть, благодаря своему германскому происхождению, ритм этот не отразился на Жандре.

Словоразделы у каждого поэта своеобразны. Жуковский склоняется к словоразделам после каждого четного слога, разбивая таким образом стих на ямбические стопы. Его словоразделы как бы являются подсобным ритму элементом стиха, фиксирующим ударные моменты, и помогающим уху учитывать количество слогов <sup>20</sup>). Словоразделы Кюхельбекера являются в ослабленной мере такими же стопоразделами. Характерно, что у Кюхельбекера мы имеем бесцезурный ямб в наиболее чистом виде. Словоразделов после 4-го слога меньше 50% и даже немного меньше словоразделов после 8-го слога. Стих Жандра ему противоположен. Словоразделы после 4-го слога доминируют, и поэтому правильнее считать эти стихи не бесцезурными, а вольноцезурными. Словоразделы его имеют отчетливое происхождение от словоразделов цезурного ямба, с повышением их количества на 5-м и 6-м слогах. У Дельвига замечаются две тенденции — сохранить привычную цезуру и построить стих по немецкому образцу — с преобладанием словоразделов после нечетных слогов. Немецкий ритм ярче всего отразился именно у Дельвига, претерпев некоторые изменения, свойственные русскому стиху.

Пушкинский бесцезурный ямб будем рассматривать по следующим периодам: VII — «Домик в Коломне», VIII — Стихи 1830—35 г.г., IX — «Скупой рыцарь», X — «Моцарт и Сальери», XI — «Пир во время Чумы», XII — «Каменный Гость», XIII — «Русалка».

	Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.
VII. „Домик в Коломне“ . . . . .		88,3	74,4	79,9
VIII. 1830—35 гг. . . . .		89,0	65,8	83,2
IX. „Скупой Рыцарь“ . . . . .		84,4	74,1	87,3
X. „Моцарт и Сальери“ . . . . .		81,4	69,3	83,1
XI. „Пир во время Чумы“ . . . . .		87,0	69,1	82,7
XII. „Каменный Гость“ . . . . .		80,3	76,8	82,5
XIII. „Русалка“ . . . . .		81,5	73,6	84,8

	Ударений:	на 8 сл.	на 10 сл.	Итого на 100 ст.
VII. „Домик в Коломне“ . . . . .		48,8	100	391,4
VIII. 1830—35 гг. . . . .		54,2	100	392,3
IX. „Скупой Рыцарь“ . . . . .		59,8	100	405,6
X. „Моцарт и Сальери“ . . . . .		54,6	100	388,4
XI. „Пир во время Чумы“ . . . . .		50,6	100	389,4
XII. „Каменный Гость“ . . . . .		53,0	100	392,6
XIII. „Русалка“ . . . . .		54,5	100	394,4

	Словоразделов после	2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.
VII. „Домик в Коломне . . . . .		30,0	41,8	52,5	29,7	32,9
VIII. 1830—35 гг. . . . .		27,7	34,8	62,0	22,6	35,5
IX. „Скупой Рыцарь“ . . . . .		36,3	32,2	61,2	24,1	40,5
X. „Моцарт и Сальери“ . . . . .		30,3	32,9	53,7	26,0	32,9
XI. „Пир во время Чумы“ . . . . .		27,1	38,3	53,6	27,2	35,2
XII. „Каменный Гость“ . . . . .		35,0	32,9	59,6	24,2	32,2
XIII. „Русалка“ . . . . .		31,0	30,8	66,5	18,8	40,0

	Словоразделов после	7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
VII. „Домик в Коломне . . . . .		37,6	44,6	22,2	50,3	49,7
VIII. 1830—35 гг. . . . .		37,4	41,2	29,6	38,7	61,3
IX. „Скупой Рыцарь“ . . . . .		38,6	43,7	28,8	43,4	56,6
X. „Моцарт и Сальери“ . . . . .		37,2	48,5	26,0	42,0	58,0
XI. „Пир во время Чумы“ . . . . .		34,0	42,0	32,1	34,0	66,0
XII. „Каменный Гость“ . . . . .		41,6	41,8	25,2	39,4	60,6
XIII. „Русалка“ . . . . .		38,0	48,5	20,8	41,1	58,9

Наибольшим отличием ударных диаграмм бесцезурного Пушкинского ямба от цезурного является повышенная ударность 8-го слога и пониженная — 6-го. По числу ударений шестой слог становится в условия 2-го, при чем в нерифмованных драматических произведениях (за исключением «Пира во время Чумы») на 6-й слог приходится несколько больше ударений, чем на второй, и диаграммы приобретают вид смятченный, сглаженный кривой цезурного ямба; в рифмованных же и лирических стихах («Домик в Коломне», стихи 1830—35 г.г.) второй слог устойчивее шестого, и диаграмма превращается в ступенчато нисходящую, подобно диаграммам Жуковского и Кюхельбекера.

Итак — часть ударений с шестого слога перешла на восьмой. И связь между этими слогами становится интимнее. На сводной диаграмме № 75 определенно видно, что у этих слогов одна и та же тенденция к ударности, что кривые их почти параллельны между собою, в то время, как для цезурного ямба (диаграмма № 59) они были скорее обратны, компенсирова друг друга. Очевидно подготовка к последнему ударению в бесцезурном ямбе начинается не с восьмого, а с шестого слога. Два ударения попадают в этот разряженный период ожидания заключительного ударения, и бесцезурный ямб имеет тенденцию стать продленным на предпоследних слогах четырехстопным ямбом. Следствием этого является тенденция поставить *minimum* словоразделов на седьмом слоге, то - есть как раз там, где в цезурном ямбе стоял *maximum*. Так как число словоразделов на 8-м слоге осталось прежнее, то в бесцезурном ямбе у Пушкина именно на этот слог передвинулся *maximum*. Так как доминирующим словораз-



делом остается словораздел после 4-го слога, то - есть в массе в бесцезурных стихах соблюдена каноническая цезура, то все таки ритм цезурного ямба как в ударениях, так и в словоразделах остается определяющим и для бесцезурного ямба. Противоречалие ему тенденции только искажают, усложняют кривую цезурного ямба, но не опрокидывают ее. Поэтому кривые словоразделов Пушкина не похожи на кривую Жуковского (диаграмма № 64), где неожиданный максимум возникает на шестом слоге, а более повторяет кривую Кюхельбекера. Особенно это сходство заметно на кривых «Пира во время Чумы» и «Русалки». Того же типа кривая словоразделов «Скупого рыцаря». Там, где доминируют тенденции цезурного ямба («Домик в Коломне», «Моцарт и Сальери»), мы имеем восходящую, плавную кривую словоразделов от 5-го до 8-го слога. В «Каменном Госте» даже есть тенденция вернуть максимум словоразделов седьмому слогу. Если принять во внимание, что Пушкин с живым интересом относился к «Армянцам» Кюхельбекера, то допустимо предположение о непосредственном влиянии их ритма на ритм Пушкина. Во всяком случае это сходство ритмов должно побудить нас с должным вниманием отнестись к поэтической деятельности Кюхельбекера, к которой, по непонятной причине, наши историки литературы относятся с предубеждением.

Итак, перенеся в бесцезурный ямб тенденцию цезурного, Пушкин усложнил их стремлением к плавно нисходящей устойчивости четных слогов. В результате французская силлабическая волна оказалась разбитой, кривые словоразделов приобрели особый, чисто русский характер. Стих стал склоняться к делению на три

периода, из них два первых — на 4 слога. Тенденция к такому характеру словоразделов дошла до наших дней. Ее можно наблюдать и у силлабистов и даже у поэтов позднейших школ («Кюринфяне» Аксенова). Влияние Пушкинского ритма не изжито доныне, что лишний раз доказывает, что Пушкин и его стихотворная техника не только исторический документ, и что совершенно независимо от того влияния, какое он оказал на развитие русского стихосложения XIX века, он угадал в русском стихе его естественные нормы, подчиняющие себе самых смелых и самых сознательных реформаторов стиха и творцов новых ритмов. Изучение Пушкинских метров поэтому является не только историко-литературным занятием, вскрывающим лишь одну из страниц русского стихосложения, но и путем к познанию норм русского стиха, имеющих более длительное существование, чем просодические тенденции отдельных поэтических школ. Поскольку возможна общая теория русского стиха, постольку важно познание этих норм, как бы ни были интересны, но совсем с иной целью, исторические обзоры тех изменений, какие претерпевало русское стихосложение в своем развитии за последние 2—3 века.

Как равнодействующая борющихся тенденций бесцезурный ямб Пушкина не имеет той устойчивости, какая наблюдалась в цезурном ямбе. Ритм становится в отдельных произведениях индивидуальнее. Амплитуда отклонений от средних величин весьма значительна.

«Домик в Коломне», первое крупное произведение бесцезурного ямба дает нам минимальное количество форм со словоразделом после 4-го слога. Пушкин сознательно избегает «цезуры на второй стопе». И ударная

кривая резче всего уклоняется от кривых цезурного ямба. Пушкин задался целью создать бесцезурный ямб, он сознательно борется со своим навыком к легкотечучему ритму цезурного ямба, для которого у поэта техника готовы стихотворные штампованные шаблоны. Этих штампованных фраз, этого языка фирмы богов старается избегать Пушкин, спускаясь с классических вершин Парнаса, замененных давно крапеными дубравами и гримированным Аполлоном, на толкучий рынок современности, и вводит живую, прихотливо ритмическую фразу практического языка в рамке пятистопного ямба. Вареный пресный язык Эзопа сменился копченым языком господина Копа.

Но «Домик в Коломне», несмотря на всю резкость первого опыта не дает нам Пушкинского бесцезурного ямба во всей его завершенной прихотливости. Надо обратиться к маленьким трагедиям, особенно ко «Скупому Рыцарю», чтобы почувствовать перелом. Диаграмма словоразделов здесь держится в средних величинах, что свидетельствует о разнообразии форм, индивидуализируемых ритмом фраз, воплощающихся в ямбе. Практическая интонация начинает господствовать над метрической, разрушая ритмическую инерцию, разрывая ту канву, на которой рисунок вышивается смелыми ритмическими ходами.

И в последних произведениях — «Каменном Госте» и «Русалке» снова чувствуется забота укрепить ритм. Кривая словоразделов резче. Некоторые точки фиксируются, и не практическая фраза подчиняет себе индивидуальный ритм стиха, а напротив — ритм овладевает фразой, которой предоставляется художественно использовать ритмическую интонацию.

В наши дни, когда дебатруется вопрос о стихотворном синтаксисе, не мешало бы проверить синтаксическим разбором удельное значение метрического и практического элемента в структуре фразы в бесцезурном ямбе Пушкина в разные моменты его творчества.

Как одно из средств укрепления ритма, Пушкиным употреблена повышенная встречаемость цезуровых стихов. В «Каменном Госте» и особенно в «Русалке» словоразделы после 4-го слога чаще, чем в других произведениях.

И может быть эта, обнаружившаяся в последних произведениях, тяга к стихотворному ритму от ритма практического языка дала нам заключительную ретроспективную страницу в истории Пушкинского 5 - стопного ямба — «19 октября 1836 г.».

Вот цифры, относящиеся к данному произведению:

Ударений:	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.	на 10 сл.	- Итого				
	89	67	94	48	100	на 100 стих.				
						398				
Словоразделов										
	после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
	38	17	100	—	30	41	45	25	49	51

Как ни грубы полученные цифры, вследствие краткости произведения, однако по ним отчетливо видно, что Пушкин уже не вернулся к ритму стихов до 30 года. Опыт бесцезурного ямба оставил свой след. Ударность шестого слога ниже ударности почти всех стихов цезурного периода. Ударность восьмого слога выше. В диаграмме словоразделов второй максимум находим не на седьмом, а на восьмом слоге. Французская силлабическая волна разбита. Ритм приобрел за 30-е годы новые формы, не разрушающиеся даже тогда, когда формально Пушкин обратился к старому метру.

## XII

В настоящей работе практические, историко-литературные интересы стояли на втором плане. Тем не менее установленные факты имеют и историко-критическое применение. Вот пример такого применения. Много бумаги исписано — принадлежит ли Пушкину Зуевское «Окончание Русалки». Анализировался каждый стих этого «окончания», но в массе этого стиха не исследовали. Конечно — о каждом стихе могут быть бесконечные сомнения, как и о каждом слове: употребил ли его Пушкин или нет. Но ритм есть инерция, создаваемая цепью стихов. И эта инерция индивидуальна для поэта. Подделывать слова — легко. Подделывать ритм возможно лишь после тщательного изучения его, чего у Зуева понятно не было.

«Русалка» Зуева дает следующие цифры:

	Ударения	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.					
Зуев . . . . .		86,3	66,8	88,4	47,2					
Пушкин										
В драматическом бесцезурн. стихе										
<i>minimum</i>	80,3	69,1	82,5	50,6						
<i>maximum</i>	87,0	76,8	87,3	59,8						
Словоразделов										
после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.	
Зуев . . .	24,1	34,7	77,4	10,0	31,7	45,2	40,7	25,1	41,2	58,8
Пушкин										
В драм. бес- цезурн.стихе										
<i>minimum</i>	27,1	30,8	53,6	18,8	32,2	34,0	41,8	20,8	34,0	56,6
<i>maximum</i>	36,3	38,3	66,5	27,2	40,5	41,6	48,5	32,1	43,4	66,0

Кривая Зуева, постоянно выходя за пределы Пушкинского употребления ритмических форм, явно при-

надлежит не Пушкину, а какому то эпигону, воспитанному более на цезурном, чем на бесцезурном стихе Пушкина. Таким стихом писал, например, Островский свои хроники.

Диаграмма словоразделов определенно противоречит навыкам Пушкина конца его жизни и дает, например, немыслимый у Пушкина в эти годы maximum на 7-м слоге.

Рассмотрение этой кривой приводит нас к убеждению, что Пушкину это произведение принадлежать не может.

Москва, 9. XI. 1919 г.

Основания настоящей работы были доложены на заседании «Московского Лингвистического Кружка» в день 120-ой годовщины со дня рождения Пушкина 26 мая - 8 июня 1919 года.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Вышедшая в свет после написания этих строк «Наука о стихе» В. Брюсова заставляет меня взять обратно слова о «более внимательном» отношении к ритмическим явлениям. Книжка эта представляет поистине чудовищной хаос бессмысленного нагромождения не проверенных рецептов, гиперболический образец номенклатурного бессистемного изложения предмета. Появление такой книги в свет свидетельствует о том жалком состоянии, в каком находится сейчас настоящая наука о стихе.

2. Этим я не хочу сказать, что стих Ломоносова и Тредьяковского противоречил просодической стихии русского языка. Несомненно, что и тот и другой — особенно Тредьяковский — с этой стихией считались и ей подчинялись. Важно то, что теория русского стиха родилась в декретном реформационном порядке, весьма мало заимствуя от наблюдения. Теоретиков стиха интересовало не то, как слагались русские стихи, а то, как их надо слагать. Отсюда и все исследователи подходят к русскому стиху не с апостериорными выводами, а с априорными принципами и рецептами, обосновывая их то «всеобщими законами ритма», то «долголетними занятиями стихосложением». До сих пор под русской «наукой о стихе» подразумевается технология стиха.

3. Именно: в § 20 своего «Письма к приятелю о сложении стихов русских» Кантемир пишет:

«По моему мнению рассуждение стоп в составлении всех оных (стихов Русских) излишне. Но нужно наблюдать, чтобы во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса».

Но иногда Кантемир указывает не на два, а на три слога, обязательно ударяемые. При этом некоторые слоги у него произвольно ударяемы.

Десятисложные размеры Кантемир рассматривает такие: с ударением на 4-м и на 10-м слогах, с женским окончанием и женской цезурой после пятого слога:

Властелин мiра нужду твою знает.

Затем «Катуллианский эндекасилаб» с тем же распределением ударений, но с дактилической цезурой после 6-го слога:

Кому дам нóвую книжку исправно.

Рассматривает он также бесцезурные десятисложные стихи с мужским окончанием, с обязательным ударением на 7-м и на 10-м слоге, и с преимущественным на 1-м. Стих этот близок к четырехстопному дактилю:

Слабое здравие любит покой.  
Стужа скучна тому скучен и зной;  
Всего ж вреднее бывает печаль,  
Что сердце грызет как ржа грызет сталь....

Обосновывает свои схемы Кантемир очень просто: «Буде кто спросит у меня всему тому причину, я иную показать не могу, разве что ухо мое мне те осторожности советует».

4. То, что неударяемые слоги рифмы (и вообще окончания стиха) имеют самостоятельный, не зависящий от внутреннего строя, ритмический характер, доказывает легкая заменимость дактилического окончания кретиком, как, например, в «Бове», где наряду с дактилическими стихами:

Часто, часто я беседовал  
С болтуном страны Еллинския...

читаем:

Не стараясь подражать ему...  
Опасаяся без крыл парить..  
С сатаною обитать в раю...  
Все в молчаньи потупили взор...  
Лекарь славный эскулапа внук...



Ударения на конце вовсе не есть создание пятого хорейского ударения, хотя по ритмической инерции совпадает с ударением этой пятой «стопы». Подобное же явление встречается в трехсложных ритмах, например:

Боже, царя *храни*.  
Славному *долгий дни*.

и в то же время:

Гордых *смирителью*  
Слабых *хранителью*.

Здесь инерция стиха никаким образом не могла создать ударения на шестом слоге, так как стих этот по обычной терминологии, — простой двухстопный дактиль.

По этим же соображениям прославленный русский ямбический триметр, несмотря на спорадическую ударность 12-го слога и еще более спорадическое нарушение константы на 10-м слоге, является не более как простым 5-ти стопным ямбом с дактилическим окончанием.

5. Как образец итальянского стиха, приведу октаву из «Освобожденного Иерусалима».

Poi che lasciò gli avilupati calli,  
In lieto aspetto il bel giardin s'aperse  
Acque stagnanti, mobili cristalli,  
Fior varj, e varie piante, erbe diverse,  
Apriche colinatte, ombrose valli  
Selve e spelonche, in una vista offerse,  
E quel, che'l bello, e'l caro, accresce all'oppre  
L'arte, che tutto fa, nulla si scopre...

Для счета слогов необходимо принять во внимание элизию, происходящую при гнатусе.

В этой октаве из 37 ударений на нечетные слоги приходится только 6, почти исключительно в хорейских словах *acque* в 3-м стихе, *Fior* и *erbe* в 4-м, *selve* в 6-м, *l'arte* и *nulla* в 8-м. То-есть подавляющее большинство ударений падает на четные места, подобно русскому ямбу.

6. „Maison de Champs“. Автор останавливается главным образом на свободе *enjambements* и несовпадения синтакси-

ческих пауз с цезурой\*). В своих „Eléments de Littérature“ Marmontel пишет про décasyllabe: „Moins majestueux que le vers de douze, il a sur lui l'avantage d'un mouvement plus vif et plus pressé, dans le passage d'un vers à l'autre; et par là il me semble convenir beaucoup mieux à la poésie familière et légère.“ Доказывает он это довольно запутанно склонностью стиха к „pejablements“, что в свою очередь объясняется неравенством полустиший.

7. У Villon'а часто встречается décasyllabe с неудаемым четвертым слогом (с женским окончанием первого полустишия), например:

Amour dure / plus que fer à mascher...  
En cervelle / de chat qui hayt pescher...

Правда, возникает вопрос, ныне не разрешимый, как декламировались подобные стихи.

8. В классический период французского стихосложения были робкие реформационные попытки. Так, Voltaire в своей комедии: „Nanine“, написанной décasyllabe'ом допустил с десяток стихов, нарушающих цезуру, например:

Vous en êtes la preuve... Ah, ça, Nanine (Acte I, sc. VII)  
Qui? Vous obscure! ~~vous~~ / quoi que je fasse (ib.)  
Il est devenu sourd. La lettre opérée (Acte II, sc. VIII)  
Mais vous extravaguez, mon très cher fils (Acte II, sc. XI).

Все эти стихи имеют сечение 6—4.

Характерно, что реформационные попытки имели место в драматическом стихосложении. Возможно, что сценическая декламация, разбивающая ритм, побуждала поэтов использовать новые эффекты, являвшиеся оперва ошибками чтецов-актеров. Voltaire жаловался на декламацию актеров. Так, участвуя в репетиции Irène он заметил M<sup>me</sup> Vestris: „C'est bien la peine de vous faire de vers de six pieds pour que vous en mangiez trois.“

Кстати можно отметить, что 2 Пушкинских стиха в «Борисе Годунове», нарушающие цезуру сводятся к вольтеровской форме 6—4:

\*) „Par la variété de coupe dont il est susceptible, par cette aisance, cette diversité de ton qui lui est si familière, il m'a paru convenir mieux que le grand vers à l'élégance modeste et à la démarche facile de la muse champêtre. D'ailleurs, il n'est pas d'effet poétique auquel il ne puisse atteindre.“

Ты, отче патриарх / вы все бояре...  
Так думал и его / свирепый внук...

Также построены 3 из 6 нарушений цезуры до 1830 г. Возможно, что первое время Пушкин думал удовольствоваться Вальтеровской цезурой, но, убедившись в ее фиктивности, отказался вовсе от цезуры.

Наряду с обычным *décasyllabe*'ом с цезурой, разбиравшей стих на 4 и 6 слогов, во Франции писали изредка и стихи с постоянной цезурой после пятого слога, например, следующее стихотворение *Voltaire*'а

L'Amour est un dieu / que la terre adore;  
Il fait des tourments / il sait les guérir...

Но подобное сечение сам автор не одобрил и писал:

Ainsi partagés boiteux et mal faits  
Ces vers languissants ne plairaient jamais  
(цитировано по J. Guillaume „Vers français“).

Такого сечения совет *Baudelaire*'а:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
Des divans profonds comme des tombeaux.

Такое сечение создает инерцию ритма совершенно иного рода, чем инерция 5-стопного ямба.

9. В Академическом Издании сказано: «Стихотворение, первым своим стихом, а также размером, напоминающее известную песню Миньоны: „Kennst du das Land“ ...

Вряд ли однако есть зависимость Пушкина от Гете: строфа *Mignon* не имеет ничего общего с октавой.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht?  
Kennst du es wohl?

Dahin, dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Строфа в шесть стихов, из них все мужского окончания. Пятый стих — четырехстопный ямб.

Кроме того, Goethe допустил стихи без цезуры на четвертом слоге:

Und Marmorbilder stehn und sehn mich an . . .

Именно размер, взятый в полном объеме, и приводит к убеждению, что между этими стихотворениями ничего общего нет. Пятистопный же ямб вообще достаточно распространен, чтобы искать его обязательно в этих стихах (впрочем, приведенные стихи Жуковского переведены из Гете)

10. Опыт Жандра был принят современниками как попытка просодической реформы. В рецензии, помещенной в «Сыне Отечества» (1825 г., № 1, стр. 103) и принадлежащей, по указанию В. Кюхельбекера, перу Александра Одоевского, говорится:

«Французы имеют еще ту особенность, что у них стихосложение силлабическое, и что ударения падают неопределенно. У нас же шесть тяжелых ямбов, худо заменяемых *пиррихиями*, тащатся друг за другом и бьют молотом в слух. Неужели наш русский язык, и звучный и мужественный, будет вечно заключен в сей тесной, однообразной оболочке, для выражения самых пламенных порывов? *тесной* не для одного отдельного счастливого изречения, но для полноты чувств и для непрерывной связи мыслей.

«Все известные метры, кроме ямбического, слишком плавные, не свойственные Трагедии, где Поэзия облекается в язык разговорный. И так, сохраняя обыкновенное наше стопосложение, должно искать возможного разнообразия. Вот опыт. Остается решить, успешен ли он?».

Искание метра, наиболее передающего «язык разговорный» и определило выбор пятистопного ямба без цезуры для русской трагедии.

11. Любопытно воскрешение этого правила в наши дни в «Коринфянах» Аксенова. С этим можно сопоставить практикующийся ныне пятистопный ямб с одними дактилическими окончаниями, носящий громкое название «ямбического триметра». Если недостаточно обоснованным может показаться употребление правил чередования в белых стихах, то еще

менее обосновано это исключительное употребление одной формы окончания в тех же белых стихах. Никакими ссылками на авторитет античных метрик, основанных на ином речевом материале, чем русская просодия, положения не спасти, так как примеры русского ямба могут быть обоснованы только ритмом русского стиха, а не поэтикой Аристотеля, и общность терминов вовсе не доказывает даже отдаленной аналогии явлений античного стиха и стиха русского. Перенесение правил античной метрики на пятистопный ямб английского происхождения еще менее законно, чем перенесение на него правил французского чередования мужских и женских окончаний.

12. Эти отдельные примеры еще не доказывают реальности существования одностопных стихов. Одностопные стихи суть стихи одноударные, в них один только ритмический момент, одна точка опоры. Стих же вообще есть известный ритмический период, подчиненный некоторой «ритмической инерции» чередования ударных и неударных слогов. Чтобы провести такую линию, требуются по крайней мере две точки, два принимающих метрические ударения места. Одна точка не определяет линии. Характерно, что одностопные стихи встречаются только в стихотворениях вольного стиха, разностопного (басни). В общем появлении «графических» (то-есть печатаемых в одну строчку) одностопных стихов можно свести к следующим явлениям:

1) Разложение стиха на части под влиянием внутренних рифм, например:

Шумит  
Бежит  
Гвадалквивир.

Ясно, что здесь не три, а два стиха. Точно такими же являются стихи Крылова:

Осел  
Козел...

или стихи Хемницера:

И так  
И сяк...

У Хемницера это разложение стиха под влиянием внутренних рифм часто настолько обнажено, что он не заботится о сохранении ямбического строя в частях, — лишь бы он сохранился в целом:

Встречают  
Поздравляют

Второй стих здесь не ямбичен. Вот еще один пример:

Я чаю  
Это от того  
Когда я иногда на привязи бываю.

Во всех этих случаях эти «одноstopные» стихи существуют только на бумаге, составляя части реальных стихов.

II) Одноstopный стих представляет собой просто выведенное за пределы ритмического ряда слово, поставленное вне стихотворного ритмического течения ради особой сказовой выразительности. Такое слово, по ритмической осмотрительности поэта (например, у Крылова) может сохранять форму стопы, образующей стих (то-есть в ямбическом стихе начинаться с неударяемого слога), но может и не сохранять ее. Это явление находится в тесной связи с предыдущим, но выброшенное за пределы стиха слово имеет уже большую самостоятельность и обособленность. В рифмосложении оно играет роль стиха и его следует назвать «внестишим». По большей части оно сохраняет связь с предыдущим стихом, продолжая его ритмическую тенденцию, то-есть как бы образуя заключительную его часть, refrain. Иначе говоря, ямбические слова по большей части помещаются после мужского стиха (в баснях Крылова 66% таких случаев), но могут находиться и в начале стихотворения или после женского стиха, например:

Медведь  
Попался в сеть...  
Орел  
Из-под небес на стадо налетел...  
...Оно не столь хоть видно  
Да сытно.  
Легко с полдюжины одним зарядом  
Убить.

Первые два примера тесно примыкают к первому ряду одностопных стихов (разложение стиха).

Но часто эти экспрессивные вступления совершенно не связаны ритмически с остальной частью стихотворения:

Я эту ношу  
Сброшу..  
Но чем сей барин-воз набит?  
— Пузырями. (Хемницер).  
И он осмелится их гласно об'являть,  
Глядь... (Грибоедов).  
Внимает он привычным ухом  
Свист... (Пушкин).  
Собирался народ  
Густо... (А. Толстой).

Разрушение ритмической инерции такими словами придает им особую выразительность. Построение их несколько напоминает французские *vers en écho*, например, следующие куплеты *Rapard*:

On y voit des commis  
Mis  
Comme des princes,  
Après être venus  
Nus  
De leurs provinces

или баллада Victor Hugo

Daigne protéger notre chasse  
Chasse  
De Monseigneur saint godefroi  
Roi  
Si tu fais ce que je désire,  
Sire  
Nous t'édffirons un tombeau  
Beau...

Попытки создать одностопные стихи не в одиночестве относятся к разряду кунштюков. Так Jules Rességnier (поэт начала французского романтизма) написал сонет из 14 одностопных слов. Писал подобные стихи «и Никомев, поэт покойный», например:

Честь эта  
 зло света  
 она  
 знатна  
 в покое;  
 пред ней  
 мир сей  
 как в строе  
 мой брат  
 солдат  
 пряжится  
 а сам  
 и там  
 и сям  
 томится и т. д. и т. д.

С таким же успехом, но в целях дидактических до наших дней подобные стихи слагают составители разных «самоучителей стихосложения» и «словарей рифм». Николевские опыты напоминают французские средневековые упражнения в жанре „*vers monosyllabiques*“ вроде знаменитого стихотворения о страстях:

De	Sort
Ce	Fort
Lieu	Dur
Dieu	Mais
Sort	Très
Mort	Sûr

В этом же жанре Scarron писал короткими стихами послание Sarasin'у:

Sarasin,	Je ne voi
Mon voisin.	Dont, ma foi,
Cher ami	J'ai dépit
Q'à demi	Un petit и т. д.

Все это опыты, не имеющие никаких эстетических достоинств и не доказывающие возможности одностопных стихов.

13. Кантемир пишет: «Буде тупыми (мужскими) рифмами, кончать их (стихи) желаем, то неотменно нужно, чтоб



пред тою рифмою находились два слога коротких, которые тот падеж в уже предуготовляли» («Письмо», § 63).

14. Чувство ритма давно уже утратила русская сцена, перешедшая на прозу (в прямом и переносном смысле). Еще Алексей Толстой писал: «предание строгой драматической школы на нашей сцене потеряно. Ни сам автор, ни большинство публики не поражаются перестановкою слов, искажающей стихи и глубоко оскорбляющей метрическое ухо» (письмо Ф. М. Толстому, по поводу постановки «Иоанна Грозного»).

15. При выходе в свет выпуска «Пушкин и его современники», заключавшего в себе моего статью, в одной московской газете того времени появилась рецензия без подписи, в общем сочувственная по отношению ко мне. Однако, автор упрекал меня именно за анализ ударений на нечетных слогах, находя, что вопрос можно было разбирать иначе. Как именно иначе рассматривать вопрос — автор не указал, очевидно, стесненный размерами газетной рецензии. Но судя по некоторым замечаниям, автор принадлежит к определенному «московскому» течению стиховедения, заявившему себя в литературе в работах Андрея Белого и особенно Сергея Боброва. В таком случае этот «другой способ» несколько определяется. Способ этот, действительно, радикально отличается от моего. Не буду говорить о терминологии, разделяющей нас: и московские стиховеды и я — все мы страдаем зыбкостью терминологии, что и понятно при неудовлетворительности существующей терминологии и необходимости соблюдать осторожность во введении новых терминов. Все мы отчасти пользуемся для номенклатурных целей старой терминологией, иногда заменяя ее довольно неуклюжими описательными формулировками. Но сущность расхождения иная. Меня, очевидно, упрекают за то, что я не рассматривал ударения на первом слоге, как равноценного четным ударениям, не рассматривал его как органическую часть метрических ударений стиха, дающего такие же самостоятельные формы в виде «хорямба», как пиррихий на первой стопе (по старой терминологии) давал пеонические формы 4-го рода, а пиррихий на второй стопе — пеонические формы второго рода.

Но добросовестный статистический и качественный анализ приводит меня решительно к выводу об особой при-

роде нечетных ударений, не имеющей ничего общего с ударениями четных слогов. Как бы сильно сравнительно с нормальными ударениями, они не звучали, все же они звучат *иначе* и дают не новые ударные конфигурации, а видоизменение основных конфигураций четных ударений. Их появление связано с особой интонацией речи и по наблюдениям Ф. Е. Корша (как сообщил Д. Н. Ушаков) их основной музыкальный тон приблизительно на терцию выше следующего ударного слога. Это повышение тона скрадывает их ударность. Во всяком случае русские ударения нечетных слогов есть явление особого порядка, отличное от итальянского *смещения* ударений, которому подражал Долгорукий в приведенном примере.

16. Полное количество всех возможных комбинаций ямба (или хоря) в «п» стоп выражается при помощи формулы (в которой не учитываются осложнения ритма ударными слогами на нечетных местах):

$$N_n = 4 N_{n-1} - N_{n-2}$$

где  $N_n$  — число комбинаций ямба в «п» стоп. Считая  $N_0 = N_1 = 1$  получаем последовательно:

при обязательности последнего ударения:

$$\begin{aligned} N_2 &= 3 \\ N_3 &= 11 \\ N_4 &= 41 \\ N_5 &= 153 \\ N_6 &= 571 \text{ и т. д.} \end{aligned}$$

при разрешении неударности последнего слога:

$$\begin{aligned} N'_2 &= 4, \\ N'_3 &= 15 \\ N'_4 &= 56 \\ N'_5 &= 209 \\ N'_6 &= 780 \text{ и т. д.} \end{aligned}$$

Но безударность стихов значительно сокращает число комбинаций. Так пятистопный безударный вместо 153 комбинаций дает только  $N'_2 \times N_5 = 44$ ; шестистопный безударный — не 571, а только  $N'_3 \times N_6 = 165$ . Надо сказать, что эти числа выражают часто теоретическую возможность комбинаций. В действительности эти комбинации далеко не равновозможны, а некоторые и совсем не возможны по условиям русского языка.

Формула  $N_n = 4 N_{n-1} - N_{n-2}$  выводится так. Допустим, что мы имеем все комбинации в  $(n-1)$  стопу и меньше. Тогда комбинации в «п» стоп образуются таким способом.

Присоединяя к каждой комбинации в  $(n-1)$  стопу два неударяемых слога, получаем  $N_{n-1}$  комбинаций, начинающихся с пиррихия. Присоединяя группу  $\sim/$  и ставя словоразделы после второго и третьего слога, получаем  $2 N_{n-1}$  комбинаций, начинающихся с ямба и имеющих первый словораздел на одном из двух упомянутых слогов. Присоединяя группу  $\sim/\sim$  к комбинациям в  $(n-2)$  стопы и ставя словораздел после 4-го и 5-го слогов, получаем все комбинации с ямбом и с первым словоразделом после этих слогов. Продолжая таким образом, мы получим все комбинации « $n$ » стоп и ни одна из них не будет повторена. Следовательно:

$$\begin{aligned} N_n &= N_{n-1} + 2 N_{n-1} + 2 N_{n-2} + 2 N_{n-3} + \dots = \\ &= 3 N_{n-1} + 2 N_{n-2} + 2 N_{n-3} + \dots \end{aligned}$$

точно также

$$N_{n-1} = 3 N_{n-2} + 2 N_{n-3} + \dots$$

Вычитая второе из первого, имеем:

$$N_n - N_{n-1} = 3 N_{n-1} - N_{n-2}$$

$$N_n = 4 N_{n-1} - N_{n-2},$$

что и требовалось доказать.

Зависимость, выражаемая этой формулой одинаково справедлива, будем ли мы рассматривать ритмические комбинации, имеющие ударения на последнем четном (нечетном для хореев, к которому эта формула также приложима) месте, или также и комбинации с неударяемым этим слогом. Подобные стихи иногда допускались и в белых русских стихах, по примеру германского стихосложения, например, в пятистопном ямбе:

Не каждый ли из ваших *ратников*  
 Делил с вождем опасность и груди...

Его еще здесь нет... Коринфяне...

(Кюхельбекер «Армяне»).

Какая мне нужда до этой *дочери*

(Лермонтов «Испанцы»).

У Пушкина едва ли не единственный тому пример находим в черновой редакции монолога 1826 года «Как счастлив я...»:

О скоро ли она из лона волн

Подыметя и выдет на берег

Сравнить такое же разрешение константы в сцене у монастырской ограды «Борис Годунов»:

День проходит, день проходит—видно, слышно все одно.  
Только видишь черны рясы, только слышишь *колокол*.

В первом случае  $N_1 = 1$ ;  $N_2 = 3$ , а дальнейшее дает формула. Во втором  $N'_1 = 1$ ,  $N'_2 = 4$  и т. д. Для вычисления комбинаций цезурного ямба надо перемножить числа комбинаций обоих полустипий, при чем для первого полустипия берется число второго ряда, для второго — вообще — первого ряда.

Эта же формула дает нам возможность вычислить количество комбинаций таких, в которых известные словоразделы соблюдены. При этом надо заметить, что число комбинаций с соблюдением словораздела после нечетного слога равно числу комбинаций с соблюдением словораздела после предшествующего ему четного слога (т. е.  $N$  для ямба и хорea дает одинаковые значения).

Пример: сколько форм может иметь 5-стопный ямб, в котором соблюдены словоразделы после 3-го и после 8-го слогов?

Заменяя 3-й слог 2-м, получаем 3 ритмических периода в 2 слога (одностопный), 6 слогов (3-х стопный) и 2 слога.

$$N = N'_1 \times N'_3 \times N'_1 = 1 \times 15 \times 1 = 15.$$

Вот эти пятнадцать комбинаций:

- 1  $\cup/\cup, /, \cup/, \cup/, \cup/$  Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
- 2  $\cup/\cup, / \cup, /, \cup/, \cup/$  Попутный веет ветр. Идет корабль.
- 3  $\cup/\cup, /, \cup/\cup, /, \cup/$  Пылает грудь, за вздохом вздох летит.
- 4  $\cup/\cup, / \cup, / \cup, /, \cup/$  Знакомым шумом шорох их вершин.
- 5  $\cup/\cup, \cup \cup, \cup/, \cup/$  Не смея помышлять еще о славе. —
- 6  $\cup/\cup, \cup \cup \cup, /, \cup/$  О дружбе, заплатившей мне обидой...
- 7  $\cup/\cup, /, \cup \cup \cup, \cup/$  Суровый Дант не презирал сонета...
- 8  $\cup/\cup, / \cup, \cup \cup, \cup/$  Придете кудри наклонять и плакать...
- 9  $\cup/\cup, / \cup \cup, \cup/, \cup/$  Ведь рифмы запросто со мной живут...
- 10  $\cup/\cup, / \cup \cup \cup, /, \cup/$  Пригоршню раковинок он принес  
(искусственный пример).
- 11  $\cup/\cup, /, \cup/\cup \cup, \cup/$  Другие два чудесные творенья...

- 12  $\cup/\cup, / \cup, / \cup \cup, \cup/$  Поэты Юга, вымыслов отцы...
- 13  $\cup/\cup, \cup \cup \cup \cup /, \cup/$  Мы после переговоров об этом (искусственный пример).
- 14  $\cup/\cup, \cup \cup / \cup \cup, \cup/$  Но видом величаявая жена.
- 15  $\cup/\cup, / \cup \cup \cup \cup, \cup/$  [Осталось множественное число] (у Пушкина — невозможная комбинация).

Это же правило дает возможность вычислить, во скольких комбинациях возможен тот или иной словораздел.

Цифры получаются следующие:

	После 1 сл.	2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.	8 сл.	9 сл.	
5 стопный ямба:										
цезурный	0	11	11	44	0	12	12	16	15	(на 44 комбинац.)
бесцезурный	0	41	41	44	44	45	45	56	56	(на 153 комбинац.)

При равновероятности всех комбинаций кривые словоразделов росли бы к концу стиха. Но этой равновероятности в действительности нет.

В «Опытах» Брюсова была совершена попытка подсчета комбинации 4-х стопного ямба. Сделано это ошибочно: Брюсов насчитал до 1000 комбинаций (в примечаниях даже 100.000). Правда, Брюсов считал комбинации с «хориямбами» и «спондеями». Эти комбинации, если считать законными появление немерного ударения в форме *односложного* слова, исчисляются по формуле:

$$P_n = 5 P_{n-1} - P_{n-2}.$$

Вывод этой формулы таков. Комбинации в «п» стоп образуются присоединением слогов  $\cup$  к комбинациям в (п—1) стопу, начинающимся с неударяемого слога, присоединением  $\cup/$  с двумя словоразделами к комбинациям в (п—1) стопу, начинающимися с неударяемого слога, и с одним словоразделом, если комбинация начинается с ударения, присоединением  $\cup/\cup$  к комбинациям в (п—2) стопы при тех же условиях,  $\cup/ \cup \cup$  к комбинациям в (п—3) стопы и т. д. Таким образом получаются все комбинации, начинающиеся с неударяемого слога. Заменяя группу  $[\cup \cup]$  через  $[/, \cup]$  группу  $[\cup/]$  через  $[/./]$  группу  $[\cup/\cup]$  через  $[/, / \cup]$  и т. д., получим столько же ком-

бинаций, начинающихся с ударения. Отсюда следует, что для любого количества стоп комбинаций, начинающихся с неударяемого слога столько же, сколько с ударяемого; и то и другое число выражается  $\frac{P_n}{2}$ . Согласно методу образования комбинаций число  $N_n$  выразится

$$P_n = \frac{P_{n-1}}{2} + 2 \frac{P_{n-1}}{2} + \frac{P_{n-1}}{2} + 2 \frac{P_{n-2}}{2} + \frac{P_{n-2}}{2} + \dots$$

$$+ \frac{P_{n-1}}{2} + 2 \frac{P_{n-1}}{2} + \frac{P_{n-1}}{2} + 2 \frac{P_{n-2}}{2} + \frac{P_{n-2}}{2} + \dots$$

$$= 4 P_{n-1} + 3 P_{n-2} + 3 P_{n-3} + \dots$$

$$P_{n-1} = 4 P_{n-2} + 3 P_{n-3} + \dots$$

$$P_n - P_{n-1} = 4 P_{n-1} - P_{n-2}; \quad P_n = 5 P_{n-1} - P_{n-2} \text{ и т. д.}$$

$P_1 = 2$	то же с допущением последнего четного неударяемого —	$P'_1 = 2$
$P_2 = 8$		$P'_2 = 10$
$P_3 = 38$		$P'_3 = 48$
$P_4 = 182$		$P'_4 = 230$
$P_5 = 872$		$P'_5 = 1102$
$P_6 = 4172$		$P'_6 = 5280$

Для хорей цыфры эти вдвое меньше.

Следовательно, вместо тысячи комбинаций имеем только около 200. Опять таки, образцы Брюсова в «Опытах» показывают, что автор допускал замену ямба «чистым хореем», то есть двусложным словом. Но и в таком случае мы получим для 4-х стопного хоря 274 комбинации с ударяемым 8-м слогом и 417 с допущением отсутствия ударения (в виду отнссительной сложности, не привожу вывода формулы, имеющей вид:  $S_n = 6 S_{n-1} - 4 S_{n-2} + S_{n-3}$ , для ямба с последним ударяемым слогом имеем ряд 2, 10, 52, 274 и т. д. Допуская неударяемость, получаем 3, 15, 79, 417 и т. д.).

Вообще комбинаций не так много, как предполагал В. Брюсов. Например, силлабический 8-мисложный стих насчитывает 610 комбинаций, а прозаические отрывки в 8 слогов допускают только 987 комбинаций. Цыфры эти можно получить из формулы:

$$R_k = 3 R_{k-1} - R_{k-2},$$

где  $R_k$  — число комбинаций для отрезка в „k“ слогов (при чем проза отличается от силлабического стиха только разрешением неударяемости последнего слога), или по формуле:

$$Q_n = 7 Q_{n-1} - Q_{n-2},$$

где  $Q_n$  — число комбинаций для периода в 2n слогов.

Надо сказать, что в числе 274 комбинаций, допускаемых Брюсовым, имеются такие «стихи 4-х стопного ямба», как

Ворон с громким криком взлетел.

В числе же 417 комбинаций возможны и «стихи» такого рода (наряду с нормальным стихом):

Ворон реет с громким криком

или

Ворон взмыл с громким карканьем (знаком „—“ отмечены места метрических ударений), т. е. словосочетания, совершенно нарушающие инерцию четырехстопного ямба.

Допуская ямб с чистым хореем и рифмы длиной до 7 слогов, мы получим цифру, более приближающуюся к Брюсовской  $274 \times 7 = 1918$ , но насколько это характерно для классического ямба, предоставляю судить читателю.

Число силлабических комбинаций 10 сложного стиха равно 4181, число прозаических комбинаций из 10 слогов — 6785. Следовательно, принятые классическим стихосложением формы 5-ти стопного ямба составляют не более 20% возможных в чистом силлабическом стихе комбинаций, и не более 15% прозаических форм из 10 слогов.

17. Вообще двусложные проклитики и энклитики с заглушенным ударением чрезвычайно редки у Пушкина. Исключения представляют некоторые предлоги, например:

О то всего, чем прежде дорожила (Русалка, сц. I).

и

Задумчив, нем и ото всех далек (Медок).

Здесь «ото» расположено различно по отношению к метрическим ударениям. Или

Мне выросли внезапно и з-п о д мышек (Русалка, сц. IV).

и

Смеется им и з-п о д гнилой ограды (Борис Годунов, XXI).

Также (особенно часто и в том и в другом положении):

С тремя детьми пол<sup>н</sup>я п е р е д о к н о м (Скупой Рыцарь, сд. II).  
и

Вы предо мной и п е р е д н е б о м п р а в ы (Камен. Гость, сд. IV).

Эти предлоги безусловно атонированы. В новом произношении есть тенденция фиксировать ударения на первом слове «перед».

Точно также абсолютно атонированы энклитики в виде существительных при ударяемом предлоге: «час от часу» (Борис Годунов, XIV, Гавриилиада, 19 октября 1825 года), «друг нá друга» («Домик в Коломне»), «пó-сердцу», «зá-полы», «пб-локоть» («Русалка») дб ночи», «из-зá моря», «нá двадцать» и т. п. Точно также некоторые существительные («Раз», «день») при числительных:

И трé рýдэ мне снился тот же сон («Борис Годунов, V»).

От этих глухих энклитик и проклитик следует отличать слова с ослабленным ударением (уже, между, среди и т. д.). К таким же относится слово «или». Слова эти Пушкин не переакцентуирует. Что касается слова «или», которое мы имеем в форме «или́»:

Велику скорь или великий праздник... («Борис Годунов»).

Одни и ли с товарищем вдвоем... («Домик в Коломне»).

И ли ее благословил он? («Каменный Гость»).

И ли со мной пустую шутку шутишь («Русалка») и т. д.

и в форме и́ли

Нет... и ли—есть... Минуточку терпенья («Домик в Коломне»).

А Бонаротти?... И ли это сказка («Моцарт и Сальери»).

Гитана, и ли пьяный музыкант («Каменный Гость»).

В болото и ли пропасть... («Русалка») и т. д.

То здесь мы имеем несомненный акцентный дублет.

Стих Ломоносова:

«Или́ уж стало иль, коли уж стало коль...»

где и ли не могло атонироваться, безусловно доказывает, что в поэтическом обиходе употреблялось славянское или́ (в цер-



ковно-славянском акцентируемое *йлі* и русское *йли*. По аналогии дублирует Пушкин и *али*:

Не казака-ль Корелу? а ли Мвишка? («Борис Годунов»)  
Не вымолвишь словечка? а ли ты... («Русалка»)

и

А ли все песенки вы перепели.

То же можно сказать про «чтобы», «коли».

То, что акцентными дублетами Пушкин пользовался, показывает следующий пример:

Ты тихо ждешь, да прбйдет заблужденье.  
Оно пройдёт и солнце правды вечной  
Всех озарит... («Борис Годунов, XVI»).

(Ср. «Зефир» и «Зефир», или «От утра до утра», «Городок»).

Некоторое сомнение вызывает акцентуация стиха:

Как бы сказать по-русски? Виршеписец («Борис Годунов», XI).

Возможно, что здесь имеем ослабленное ударение на «бы», по аналогии с поэтическим «чтобы»:

Чтобы всю ночь бессонницей терзаться («Сон»).

При стечении двух односложных проклитик обычно обе они совершенно атонированы: «и до конца», «за то, что за столом...» и т. д. Вообще же тенденция к ударности чаще бывает на первом проклитическом слове: «Вот он идет», «Кто ни умрет». Если же замечается тенденция к ударности на втором слове, то оно всегда помещается под метрическое ударение, например:

...я и м сыскал работы...

И тут молва лукаво нарекает.

Исключением являются конструкции с начальным «но»:

...но с тех пор,

Как вас увидел я, все изменилось... («Каменный Гость»,  
сд. IV).

...но все жь есть.

Еще простые души... («Пир во время Чумы»).

Аналогично этому несколько отличающееся от этих примеров распределение метрических ударений в стихе:

Но уж мне страшно. Нам судьба грозит («Русалка», сд. I).

Отступлением от обычной Пушкинской акцентуации является стих:

Являться до тех пор, пока я сам... («Скупой Рыцарь»).

Можно предполагать, что современное произношение в данном случае расходится с Пушкинским. Такой же пример:

Знать во всю ночь он не смыкал очей («Борис Годунов», сд. V).

Сравнить с примерами, приведенными мной в статье «Ритмика 4-стопного ямба» («Пушкин и его современники» вып. XXIX—XXX, стр. 181).

Вообще многосложные энклитики и проклитики можно делить на заглушенные (абсолютно атонированные) и приглушенные (с ослабленным ударением). Энклитики — почти исключительно бывают заглушены. Проклитики — часто только приглушены. К приглушенным ударениям Пушкин относился с особой чуткостью, избегая всячески их метрического положения (в противоположность произвольному положению этимологических ударений составных слов). Это заставляет нас предполагать, что в Пушкинском чтении ударения были несколько форсированы и выравнены, то-есть была некоторая тенденция к скандовке стиха.

18. Рифмовка Пушкина отличается своим разнообразием от иностранных образцов, где наблюдается тенденция к смежным рифмам — к двустипшиям. Вот цифры, относящиеся к сказкам Voltaire'a и к Parisina Byron'a (поэмы Byron'a, писанные 5-ти-стопным ямбом, пользуются почти исключительно смежной рифмовкой, если форма рифмовки не фиксирована избранной строфой).

#### Число стихов в стансах

	в 1 ст.	в 2 ст.	в 3 ст.	в 4 ст.	в 5 ст.	в 6 ст.	в 7 ст.	в 8 ст.
Voltaire	0,4	27,4	—	23,8	10,5	10,5	4,9	8,8
Byron	0,3	50,0	5,4	25,7	5,1	3,8	6,1	4,1
	в 9 ст.	в 10 ст.	в 11 ст.	в 12 ст.	в 13 ст.	в 14 ст.	в 15 ст.	
Voltaire	—	—	3,9	—	—	4,9	5,8	
Byron	—	—	—	—	—	—	—	

У Вольтера есть тенденция к длинным стансам в 14—15 стихов, но с нею борется привычка к смежной рифмовке.

Вугон в рифмовке не соблюдал ни 1-го ни 2-го правила рифмосочетаний. У него возможно, чтобы два рифмующие между собою стиха обнимали несколько пар рифм по схеме *abbcddda*. Смена родов окончания совершенно не соблюдается. И Voltaire и Вугон допускали одинокие стихи (в промежутках между стансами).

19. Стихи Дельвига вызвали ряд замечаний Боратынского, из которых любопытно последнее: «Эти стихи немного вяло оканчивают пьесу, по крайней мере, сделай последний стих с цезурой, потешь мое класическое ухо!» (сочинения Боратынского, изд. Академии Наук, том II, стр. 268). Класическое ухо Боратынского до самой смерти заставляло его соблюдать цезуру в пятистопном ямбе. Стихи Боратынского, который, по выражению Бестужева «исфранцузился», является типичным цезурным стихом Пушкинского времени, не отличаясь резко какими-нибудь особенными ритмическими ходами. Вот данные стиха Боратынского

Ударений	на 2 сл.	на 4 сл.	на 6 сл.	на 8 сл.
	81,0	93,5	95,3	44,0

#### Словоразделов

после 2 сл.	3 сл.	4 сл.	5 сл.	6 сл.	7 сл.	8 сл.	9 сл.	10 сл.	11 сл.
23,5	20,2	100	—	25,4	45,1	46,7	21,6	50,7	49,3

Из этих цифр видно, что кривая Боратынского весьма слабо отличается от кривой Жуковского. При этом строй второго полустипия совершенно тот же, что и у Жуковского. По строю первого полустипия Боратынский близок к Языкову (ср. также Пушкинского «Бориса Годунова») Ритм Боратынского легкий отчетливый, хотя и не такой звонкий, как у Языкова — противоположность стиху Дельвига, и ясно, отчего его ухо страдало при чтении «Отставного солдата».

20. Следует отметить, что к бесцезурному ямбу Жуковский пришел постепенно. Первым его решительным опытом в этом роде можно считать «Тленность» 1816 года, наряду с цезурой после 4-го слога (57,5% стихов) применялась цезура после 6-го слога, по примеру Voltaire'a (35,8%) и в редких

случаях (6,7%) цезура после 5-го слога, всегда подчеркнутая интонацией синтаксического словораздела. Этими приемами Жуковского объясняется повышенное у него количество словоразделов после 6-го слога. Позже Жуковский отказался от обязательности одного из этих трех разделов, очевидно, почувствовав фиктивность своей схемы. Если верить преданиям, Пушкин не лестно отозвался о «Тленности». Это не помешало ему первые, спорадические опыты нарушения канонической цезуры произвести, склоняясь к формуле Жуковского: или после 6-го слога:

Молюсь трем грациям / в одной богине...  
Всегда печальна я; / но избегаю...  
По мнению мудрецов, / причина ры...

или после пятого:

Нрав пылкий, добрый, / гордый, благородный.

Впрочем, и в этих опытах имеются стихи иных словоразделов:

Томленьем и любовью замирая  
Часы неизъяснимых наслаждений?

Следовательно, рецепт Жуковского соблюден не вполне, и Пушкин рано понял фиктивность «передвижной цезуры». Этот рецепт формулирован был Востоковым: пятистопный ямб «может иметь большое разнообразие и движение, если только пресечение в нем не будет постоянно наблюдаемо на 4-м слоге, но иногда переходить будут на 6-й и другие слоги» (см. заметку г. Маслова в сборнике «Пушкин и его современники», выпуск XXVIII). Вот это вольтерское предпочтение 6-го слога перед другими не следует упускать из виду при изучении возникновения бесцезурного 5-стопного ямба в России.

Из этого материала видно, что теория передвижной цезуры у нас была практически изжита еще в 20-х годах. Во Франции она подогревалась теоретиками романтизма, связывавшими понятие цезуры с ударением (например, у Wilhelm Ténint его теорию «vers brisé». Но Теория Ténint была лишь оправданием романтических форм стиха. Так Victor Hugo писал ему по поводу его работы: „Le vers brisé est en particu

lier un besoin du drame; du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût se parler. Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre"). Романтические мотивировки вольностей давно забыты. Однако, у нас в России и в XX веке считают возможным оперировать с «передвижной цезурой». Опоздание, с которым русские копируют французов со времен Стендаля значительно увеличилось.

21. Впрочем, Пушкин приписывал *rimas redoublées* Voltaire'у, как о том свидетельствует фраза из черновика кн. Вяземскому (март 1820 год): «Нынче удвоенные рифмы Вольтера не могли бы проназвать прежнего своего действия — сожалеть, кажется, не о чем, а все-таки жаль».

22. Любопытен отзыв Пушкина об Орлеанской Деве в письме брату от 4-го сентября 1822 года: «С нетерпением ожидаю успеха Орлеанской Д. Но актеры, актеры! Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухо-рева. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы. Что сделает великодушная Семенова, окруженная так, как она окружена: Господи, защити и помилуй! Но боюсь!» Здесь очень интересна та связь, которую чувствовал Пушкин между белыми пятистопными стихами и системой театральной декламации.

23. Совершенно не стоит в связи с прочими образцами русского пятистопного ямба опыт Ломоносовского перевода «*Exegi monumentum*» с обязательной цезурой после 6-го слога, с постоянным ударением не только на 10-м, но и на 8-м слоге (вопреки всей традиции русского стиха), с преобладанием неударяемых слогов на 4-м слоге стиха. Опыт этот резко отличается от обычного Ломоносовского стихосложения и представляет собой, очевидно, своеобразное истолкование метра.

24. Правда, описал этот стих еще Тредьяковский: в «Способе сложения стихов» содержатся следующие §§:

§ 5. Стих Пентаметр и Иамбический имеет два полстишия, т. е. он пресекается. В первом Полстишии мужского стиха содержит он две Стопы; из сих последние конец есть пресечение: а во втором три Стопы равно.

Пример:

1	2	3	4	5
Но вам	узреть	потом	ки, в гра	де сем
Смотря	щих все,	дивя	щихся	о всем.
1	2	3	4	5

Но женский Иамбический Пентаметр в первом Полстишии хотя две ж Стопы имеет, и последние концом пресекаются, однако ж во втором его Полстишии три Стопы, и слог краткий.

Пример:

Из всех	тех мест	слета	ющих	ся гу	сто
Глася	щих: се	рай стал,	где бы	ло пу	сто

Посему мужской Пентаметр Иамбический есть Акаталектик, а женский Гиперкаталектик.

§ 6. Во второй главе в § 16, положено Наблюдение, и причина Наблюдения, о первом Полстишии стиха Иамбического Гексаметра, в рассуждении Пресечения, а именно, что оно никогда не долженствует пресекаться быть Пиррихием; но всегда и непременно Иамбом: оное Наблюдение есть равно Наблюдением и для сего Пентаметра Иамбического в рассуждении того ж. Впрочем, хотя и есть также Пентаметр Иамбический без Пресечения, однако, сие делается равным же образом, как и в хорейском, по великой вольности, и в самых малых штуках: сему я не советую в важном сочинении подражать».

Стихи Тредьяковского имеют ту особенность, как видно из их описания, что кроме обязательной цезуры, они имеют обязательное ударение на 4-м слоге:

Приятный брег! Любезная страна  
Где свой Нева поток стремится к пучине:  
О! прежде дебрь, се сколь населена!  
Мы град в тебе престольный видим ныне...

Востоков в «Опыте о русском стихосложении» 1817 года причислил 5 стопный ямб к «менее употребительным» и так описал его: «Хотя уже Сумароков (сочинение его, часть 8, стр. 158), Княжвин (послание к трем грациям), Коробанов (сочинение его, часть 2, стр. 159 и след.) и Бобров (в некоторых

мелких пьесах) писали таким размером, однако же, оный поныне мало находит любителей. В последние годы Жуковский обновил пятистопные ямбы, написавши оными несколько стихотворений: и может быть его таланту предоставлено ввести сей размер в равное употребление с шестистопным: а со временем не случится ли и то, что пятистопный заступит даже в эпических и драматических сочинениях место шестистопного, перед коим он может иметь большее разнообразие и движение, ежели только пресечение в нем не будет постоянно наблюдаемо на 4-ом слоге ~-~- , ~-~-~, но иногда переходить будет на шестой и на другие слоги. как у Боброва, у Карабанова и у сочинителя Опытов лирических (т. е. у самого Востокова).

Прочие стихотворцы наши позволяли себе таковую перестановку пресечений доселе только в так называемых вольных стихах, где пятистопные перемешаны с другими ямбическими мерами».

25. Испанские «endecasillabo» представляют собою подобно итальянским — силлабические стихи с сильным тяготением к тонике. Campillo в своей *Retórica y Poética* (1672 год) пишет (цитирую по книге Гинцбурга «О русском стихосложении», стр. 54): «Одиннадцатисложные (стихи) несомненно самые богатые, благозвучные и гибкие из всех. Ударение может быть на первом, четвертом и восьмом местах, тогда стих называется софическим, например, *Dulce vecino de laverde selva*; однако, в эндекасиллабах обыкновенных, за исключением 10-го слога, нет определенных мест для ударений равно, как для пресечения». Подробно описан испанский стих профессором Петровым во введении к подготовляющемуся к печати изданию одной из комедий Lope de Vega.





П. Б О Г А Т Ы Р Е В

СТИХОТВОРЕНИЕ  
ПУШКИНА „ГУСАР“

ЕГО ИСТОЧНИКИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ  
НА НАРОДНУЮ СЛОВЕСНОСТЬ



Стихотворение «Гусар» было написано А. С. Пушкиным в 1833 г., напечатано же в впервые в 1834 г. в № I «Библиотеки для чтения». «Интересна основная фабула «Гусара», говорит профессор Н. Ф. Сумцов в своей работе «Этюды об А. С. Пушкине». Она взята из малорусской демонической сказки\*).

В. В. Данилов в работе «Источник стихотворения А. С. Пушкина «Гусар»\*\*), возражает профессору Сумцову: «Сравнение профессора Н. Ф. Сумцова утверждает несомненную связь «Гусара» с малорусской сказкою; но пользовался ли ею Пушкин непосредственно, как материалом для своего стихотворения, на это мы не находим ответа в биографических данных Пушкина. Он мог слышать подобную сказку в Екатеринославе, но мог и не слышать, и скорее всего не слышал. Ведь сам профессор Сумцов признает, что знакомство Пушкина с «Малороссией было более книжное, чем личное.

---

\*) Русский Филологический Вестник, т. 31, 1894 год, стр. 295—304. Статья о «Гусаре» была позднее перепечатана проф. Сумцовым в Харьковском Университетском Сборнике в память А. С. Пушкина (1799—1899). «Исследования о поэзии А. С. Пушкина». Харьков, 1900.

\*\*) Русский Филологический Вестник, т. I, XIV, 1900 г., 243—252 стр.

Данное предположение имело бы за собой основательность, если бы Пушкин уже по выезде из Петербурга в свою служебную ссылку на юг, в такой же степени был увлечен интересами народности, как было впоследствии. При таком условии предположение не вносило бы в историю творчества Пушкина сомнительной случайности. Наконец, целые 13 лет, отделяющие Екатеринославскую жизнь Пушкина от времени создания «Гусара» также говорит не в пользу предположения профессора Н. Ф. Сумцова» \*).

В этой же работе В. В. Данилов приводит, как непосредственный источник стихотворения «Гусар», рассказ Сомова «Киевские Ведьмы». «Происхождение «Гусара» Пушкина, говорит Данилов, легко объясняется из литературной деятельности Сомова. В 1833 году Смирдиным был издан сборник «Новоселье». Цензурное разрешение на издание было дано 1-го февраля 1833 года, а предисловие издателя Смирдина помечено 19 февраля 1833 года. Следовательно, вошедшие в книгу произведения должны были быть написаны до этого года, а сборник вышел на книжный рынок в половине 1833 года. Здесь была напечатана повесть Пушкина: «Домик в Коломне». В «Новоселье» же Сомов под обычным своим псевдонимом Порфирия Байского, поместил рассказ «Киевские Ведьмы», героями которого являются молодой казак Киевского полка Федор Блисковка и его жена Катрюся Ланцюговна. В этой повести и заключается сюжет «Гусара».

«То обстоятельство, продолжает Данилов, что «Гусар» написан Пушкиным в том же 1833 году, когда

---

\*) Р. Ф. В. Данилов. Источник стихотворения А. С. Пушкина «Гусар», стр. 247—248.

были напечатаны «Киевские Ведьмы» Сомова, которых Пушкин не мог не знать уже по одному тому, что рассказ Сомова появился в одной книге с его повестью «Домик в Коломне», а так же то, что повесть Сомова хронологически предшествует «Гусару», позволяет положительно говорить о заимствовании Пушкиным сюжета у Сомова. Это подтверждается, кроме того, совпадением некоторых подробностей у Сомова и Пушкина. В рассказе Сомова волшебство ведьмы сопровождается бурей, то же в «Гусаре» Пушкина

А ночь была тюрьмы черней.  
И на дворе шумела буря.

Стихи Пушкина в описании шабаша ведьм на Лысой горе: «Свистят и в мерзостной игре Жиды с лягушкою венчают», — также совпадают с рассказом Сомова, — в описании которого фигурируют жид, — великан: черта совершенно оригинальная, особенно говорящая о влиянии расказа Сомова на Пушкина.

Наконец, в «Киевских Ведьмах», ведьма подает казаку для возвращения домой лопату, а в «Гусаре» кочергу, эпизоды близкие друг к другу»\*).

Конечно, нельзя не согласиться с Даниловым, что Пушкин знал повесть Сомова «Киевские Ведьмы» и заимствовал отдельные места из нее, однако, одной этой повестью не исчерпывается все стихотворение «Гусар». Во - первых, в повести Сомова мы не находим места, где ведьма заботливо предупреждает гусара, чтобы он убирался домой, а то его с'едят.

---

\*) Стр. 248.

И вдруг бежит моя Маруся  
Домой: кто звал тебя, пострел.  
Тебя с'едят.

Во-вторых, нет в повести и упоминания, что ведьма дает коня.

На дурень, вот и конь.  
И точно; конь предо мною  
Скребет копытом, весь — огонь,  
Дугою шея, хвост трубою.  
Садись. Вот сел я на коня,  
Ищу уздечки — нет уздечки.  
Как взвился, как понес меня.

Между тем параллельные этим местам мы находим, в малорусской сказке Харьковской губернии из сборника Иванова: «Хозяйка заметила его (гусара), и, как у Пушкина, заявила «Колы хочешь в свитьи житы, так сидай на цего коня та убирайся видциль мерщий, та не оглядайся.»

Но начало этой сказки сильно отличается от Пушкинского «Гусара». «Солдат ночью видит, как к его хозяйке старухе пришли 12 баб, перекинулись через нож, воткнутый в землю, и полетели в трубу. И солдат перекинулся через нож и очутился в Клеве на шабаше ведьм». С другой стороны нельзя не согласиться с обоими исследователями Сумцовым и Даниловым, что «знакомство Пушкина с малорусской поэзией было более книжное, чем личное», и не принять во внимание приводимые Даниловым и другие доводы, говорящие против заимствования Пушкиным этого рассказа непосредственно из малорусской народной сказки:

во первых, что Пушкин едва ли был увлечен интересами народности во время своей ссылки на юг в такой же степени, как было впоследствии, и во вторых, что «целые 13 лет, отделяющие екатеринославскую жизнь Пушкина от времени создания «Гусара», также говорят не в пользу предложения проф. Н. Ф. Сумцова» о непосредственном заимствовании Пушкиным сюжета своего стихотворения из малорусской сказки.

Другое дело, если бы нашли подобный вариант в великорусской народной сказке. Тогда было бы понятно непосредственное заимствование стихотворения из устной великорусской словесности таким знатоком ее, каким был Пушкин. Ведь время написания «Гусара» как раз совпадает с годами увлечения Пушкиным русской народной поэзией. Однако, ни Сумцов, ни Данилов, ни В. Н. Андерсен, разбирающий этот сюжет в западных и русских сказках в своей работе «Роман Анулея и народная сказка», не ставят вопроса о заимствовании А. С. Пушкиным стихотворения «Гусар» из великорусской устной словесности. Это и понятно. В великорусской устной словесности до последнего времени не встречалось сказки, сходной по содержанию с стихотворением «Гусар». Только в 1915 году появилась в печати такая великорусская сказка, записанная Д. К. Зелениным в Вятской губ. (№ 15).

«Росказ». (Солдат и его жена ведьма).

Солдат рассказывал:

„Служил в Саратове один солдат на службе. Состоял на квартире у одной старухи. У ней была дочь уже невеста, красивая собой. Вот солдат и слюбился с ней. Потом через несколько месяцев женился на ней. Тёсча старуха померла. Он и жил вдвоём со своей женой; военную службу

исполнял, а жил на квартире у себя дома, так как в то время солдаты более стояли по квартирам, а не в казармах.

В летнее время раз он после обеда лёк отдыхать. Жена ево прибрала всё в комнате и стала нарежаться.

Он смотрит. — „Куда же она собираетца“ думает. — Наредилась совсем, подходит к пблочке, взяла маленькую скляночку и чем-то из нее помазала себе нос. Обернулась сорóкой и вылетела в трубу на волю, и улетела. Солдат, немного думая, стал с лавки, подошел к пблочке и помазал себе нос. Вдрук, и сам не знаёт почему, обернулся сорокой и выскочил в трубу и полетел. Летел да летел, долетел до какова-та острова на море. И стал спускатца на зёмлю. Только коснулся земљи, и, сам не зная почему, сделался опять солдатом.

Идёт по острову, вдрук ему вострéчу попáла жена. — „Ты куда“ спросила она. — „А я и сам не знаю, как попал сюда.“ — „Убирайся поскорее отцель, а то прилетят мои подруги-ведьмы, и тебя с' едят.“ — „Как жо я пойду, когда кругом море.“ — „Да вот, я дам тебе коня.“ — Она начерътала на земле пальцем рисунок коня, и вдрук перед ней очудился воронбй жеребёц. Посадила она мужа на ётова жеребца и наказала ему: „Смотри не тпрукай, а то плóхо будёт.“ — Он сел на коня и поехал. Смóтит: у коня под ногами вода, а бежит он воды не касаясь. Переехали мбрё. Доехал солдат до лесу, конь стал подниматьца вйше, и лес уже образовáлся у него под ногами.

Солдат увидел свой город (Саратов) и думает: „Непрменно меня конь увезёт не ладно. — Посмотрел есчо: город даже стал оставáтца позади. Взял солдат да и стпрукал: — „Тпру“, говорит. — Вдрук очудился в огромном лесу: коё как и вышел. Полгóда вокурáт шол только до гброду Саратова. Вот скóль далекó не доехал.“

Сказка эта вполне покрывает те недостающие места, какие мы находим у Пушкина и в малорусских сказ-



ках и не находим у Сомова. Именно разговор ведьмы на шабаше с гусаром и поездка его на коне. Кроме того, в этой же сказке мы находим подробность, какой нет в малорусских и белорусских сказках и повести Сомова, и которая встречается только в великорусской сказке и в «Гусаре», а именно, что ведьма была красива, у Пушкина «была пригожа», в сказке Зеленина «красивая собой». Вятская сказка значительно подробнее малорусских и белорусских сказок и стихотворения Пушкина и содержит в себе детали неизвестные этим произведениям. Можно предположить, что Пушкин заимствовал сюжет стихотворения «Гусар» из двух источников: из повести Сомова «Киевские Ведьмы» и дополнил его некоторыми деталями из великорусской сказки, слышанной им во время его многочисленных записываний и собраний подлинной великорусской устной словесности.

Но тут же возникает такой вопрос. Не было ли обратного влияния, т. е. не является ли Вятская сказка переделкой Пушкинского стихотворения... Если мы ближе присмотримся к сборнику Зеленина «Вятских сказок» и к среде сказочников того времени, когда записывал Зеленин, то такое предположение будет вполне допустимо и вероятно. Вот что говорит Зеленин о сказочниках Вятского Края:

«Бедность Вятского Края сказками проявилась и в том обстоятельстве, что пользующимися известностью в околке сказочниками оказываются здесь часто солдаты; таковы: Бледных, Власов, Пуртов, Зубарев. Даже и сказочники не солдаты, бесспорно, позаимствовали многие свои сказки от солдат. И солдатские и многие не-солдатские моего сборника необходимо признать за-

несенными на Вятку в очень недавнее время: сказки эти не успели еще утратить многих мелких бытовых черт, совершенно чуждых местному краю»<sup>\*)</sup>).

Но солдаты заносили, конечно, не только сказки перенятые ими из - устно на службе от далеких и чуждых Вятскому Краю обитателей, они же являлись и проводниками в народ печатной литературы. Влияние книжной литературой на репертуар сказочников в Вятской губернии, повидимому, было очень значительно.

Вот что пишет об этом Д. К. Зеленин:

«С особенно любопытным случаем я встретился в 1901-м году, в селе Лом, Яренского уезда. Здесь крестьяне сильно нахвалили мне одного «сказочника», молодого человека из соседней деревни. Я постарался разыскать хваленного сказочника и как раз застал его (дело было въ праздник) в кругу мужичков, которые, расположившись на зеленой лужайке двора, внимательно слушали «сказку». Я бесшумно подсел. Оказалось, что наш «сказочник» рассказывал своим слушателям известный исторический роман гр. А. л. К. Толстого «Князь Серебряный», рассказывал со всеми подробностями, не перебирая и не перемешивая имен. Можно было только удивляться замечательной памяти молодого крестьянина, который, как оказалось, начитался «хороших книжек» в городе. Точно таким же образом он рассказывал «сказку и о принце и нищем» (Марка Твена) и некоторые другие повести и романы. — «Вот что идет на смену народной сказки», невольно подумал об этом я.

---

<sup>\*)</sup> Зеленин. Великорусские сказки Вятской губернии. Петроград, 1915 г., стр. XV.

Впоследствии я с подобным же случаем столкнулся на Урале, где сказочник (уже настоящий, знающий много народных сказок, русских и особенно башкирских), башкир — матрос Гасфур Каримов говорил мне, что он рассказывает также и сказку «Монтекрист» (очевидно, роман Дюма).

Оба эти случая редки и новы только в том отношении, что тут на месте сказок мы видим произведения мировой литературы, которые с народными сказаниями никакой связи не имеют. Что же касается лубочных книг, то там, конечно, подобные случаи часты; но лубочная литература еще при самом своем появлении тесно переплелась с устной народной словесностью, и там только путем долгого и кропотливого исследования можно определить, что позаимствовал народ из лубка и что, наоборот, взял лубок из народных уст.

Но присмотримся поближе к сказочнику, от которого записана наша сказка, Григорию Антоновичу Верхорубову.

Во время записи от него сказок это был человек не старый, 38-ми лет, грамотный. «В школе Верхорубов совсем не учился, но «самоучком дошел», будучи уже лет 16-ти, до грамотности, и теперь заменяет иногда церковника в местной приходской церкви». Зеленин замечает, что «читать ему (Верхорубову) удавалось мало», но зато, повидимому, слышал за свою жизнь Верхорубов много.

«По ремеслу Г. А. Верхорубов — плотник. Плотничает он только в своем же уезде, не уходя далеко от своей деревни, но здесь недалеко проходит граница трех губерний — Вятской, Вологодской (Никольский уезд) и Костромской (Ветлужский уезд), а на лесные

работы в «делянках» (лесных дачах) с'езжаются люди с разных сторон и спят в общих помещениях. На этих-то «делянках», да еще на мельницах, где «помольцам» (привесшим зерно для размола) также приходится проводить ночи и дни в общем помещении, Верхорубов и выслушал свои сказки»<sup>\*)</sup>).

Интересно еще и такое замечание Д. К. Зеленина:

«Кроме указанной «были» о покойнике с Вохмы, я не печатаю еще одну, выслушанную мною от Верхорубова сказку. Эту сказку я не записал полностью, так как сюжет ее близок к сказке А. С. Пушкина «О царе Салтане»: записывая сказки от Верхорубова, я боялся, что они частью вычитаны им из книг».

Правда, далее Зеленин замечает:

«Но теперь, при ближайшем изучении я убедился, что ничего подобного нет, мои опасения были напрасными»<sup>\*\*)</sup>).

Но все же тот факт, что у одного и того же сказочника мы встречаем две сказки на сюжет произведений Пушкина, позволяет нам предполагать, что если не читал Пушкина сам Верхорубов, он мог перенять обе сказки от другого сказочника, знакомого с сочинениями Пушкина.

Все вышеизложенные данные заставляют нас сравнить сказку Верхорубова № 15 со стихотворением А. С. Пушкина, исходя из предположения, что сказка эта есть видоизмененное стихотворение Пушкина «Гусар», и посмотреть насколько изменилось стихотворение Пушкина в устах сказочника.

---

<sup>\*)</sup> Зеленин. Великорусские сказки Вятской губернии. Петроград, 1915 г., стр. XIV.

<sup>\*\*)</sup> Тоже, стр. I.

Солдат в сказке также, как у Пушкина, «состоял на квартире», но не у вдовы, а у «одныё старухи», на дочери которой он женился.

Подобное изменение могло случиться под влиянием русских сказок типа «Роман Анулея», разобранных В. Н. Андерсеном «Роман Анулея и русская народная сказка», где герой попадает часто к двум чаровницам, причем одна из них старуха, другая молодая.

Далее опять сказка расходится со стихотворением Пушкина... Ведьма улетает не ночью в бурю, а в «летнее время после обеда». Затем в то время, как у Пушкина перед полетом она «разделась донага», в сказке она наряжается.

Дальше опять сказка сходится со стихотворением Пушкина.

У Пушкина —

«Там с полки скляночку взяла»

в сказке —

«Подходит к полочке, взяла маленькую скляночку».

Только у Пушкина она «из склянки три раза хлебнула», а в сказке «помазала себе нос».

И у Пушкина и в сказке ведьма улетает «в трубу», но в сказке она предварительно «обернулась сорокой», как после превращается в «сороку» и сам солдат.

Превращение ведьмы в сороку встречается в русском фольклоре. Вспомним, например, знаменитое превращение в сороку Марины Мнишек.

У Пушкина солдат после полета падает на гору, в сказке на остров.

Здесь попадаетея ему навстречу его возлюбленная; обращение ведьмы к возлюбленному и в сказке и в стихотворении довольно близко между собою.

У Пушкина —

«Домой, кто звал тебя пострел  
«Тебя с'едят...»

В сказке —

«Убирайся поскорее отцель, а то прилетят мои подруги — ведьмы, и тебя с'едят.»

Предыдущий разговор в сказке —

«Ты куда», спросила она — «А я и сам не знаю, как попал сюда»

напоминает следующее место в стихотворении «Гусар»:

«Но кверху вдруг взвился я пухом  
Куда не помню и не знаю.»

В сказке ведьма «начерътала на земле пальцем рисунок коня, и вдруг перед ней очудился вороной жеребец. Посадила она мужа на етова жеребца...»

У Пушкина нет этой сцены превращения рисунка в живого коня, и это дополнение могло быть сделано сказочником под влиянием легенд о «Стеньке Разине», где Стенька превращает рисунок лодки в настоящую лодку, на которой и уезжает из тюрьмы.

Приказание не «тпрукать» также нет в стихотворении Пушкина.

Из сравнения стихотворения Пушкина «Гусар» с Вятской Сказкой, мы замечаем, что некоторые места сказки и стихотворения очень близки между собою, но с другой стороны во многом сказка значительно отстывает от стихотворения Пушкина.

Может явиться еще такое предположение: а именно, что на народную сказку типа «Гусар» сказочник наложил ряд черт из хорошо знакомого ему стихотворения Пушкина и тем еще ближе приблизил эту сказку к стихотворению Пушкина.

Относительно Вятской Сказки мы высказали два предположения: 1 — сказка явилась источником стихотворения Пушкина «Гусар»; 2 — сказка возникла, как переделка Пушкинского стихотворения.

На чьей же стороне перевес?.. Что более вероятно?..

В вопросах о заимствованиях редко когда удается, будучи осторожным, дать решительно тот или иной положительный ответ. В большинстве случаев приходится иметь дело с уравнением со многими неизвестными и допускать несколько решений.

За недостатком материала мы оставляем и этот вопрос открытым. Повторяю, более тщательные собирания, вероятно, дадут новый материал и прольют свет на этот до сих пор темный вопрос.

Теперь обратимся к другой части нашей работы. Посмотрим, как, может быть, заимствованное отчасти из народной поэзии стихотворение Пушкина, обратно попало в народ и как там видоизменилось.

Стихотворение Пушкина «Гусар» встречается в нескольких вариантах народной драмы «Царь Максимилиан».

Мне удалось пересмотреть 13 отдельных вариантов «Царя Максимилиана». Из них только в 6 вариантах, как действующее лицо, входит гусар, а именно:

1. В 1-й вариант «Северных драм» Ончукова (из Архангельской губ.).

2. В вариант, сообщенный А. Н. Веселовским, записанный в апреле 1891 г., без указания на место записи («Этнографическое обозрение», 1898, № 2).

3. В вариант, записанный А. Е. Грузинским в 1896 году в Речицком уезде, Минской губ. от одного из актеров, молодого парня, туземца, но с великорусской речью («Этнографическое обозрение», 1898, № 3).

4. В третий вариант в сборнике пьес «Царь Максимилиан», напечатанных И. Абрамовым в «Известиях II отделения Российской Академии Наук», 1909 года.

5. В вариант, записанный Травинным в Петербургской губ. Из сб. «Народный театр».

6. Наконец, в рукописи, найденной нами в Архиве Саратовской Ученой Архивной Комиссии. Запись этого варианта сделана членом Саратовской Архивной Комиссии П. Шишкиным в июле 1912 года от крестьянина Московской губернии Богородского уезда, Буньковской волости, деревни Грибанино.

Из всех этих вариантов только в четырех мы встречаем в роли гусара пересказ стихотворения Пушкина «Скребницей чистил он коня».

Причем в записи Грузинского только отмечено гусар (поет). «Гусар на саблю опираясь» и «Скребницей чистил он коня» (в несколько импровизированной передаче).

Очень жаль, что Грузинский не привел в точности эту импровизированную передачу обоих стихотворений.

Полностью приведены слова гусара в варианте, записанном Костиным, без указания на место записи.

Вот эта роль:

Гусар (подходит). Здравия желаем В. И. В.



Царь. Гусар, где ты по сее время пропадал.

Гусар. За Уралами стоял, ваше царство защищал.

Царь. А нука докажи свое геройство.

Гусар (ходит и говорит). По царскому дозволению саблю нагло обнажу, всю гусарскую храбрость окажу

Занес же вражий дух меня  
На распроклятую квартиру.  
Здесь человека держат,  
Как на турецкой перестрелке;  
Насилу щей пустых дадут,  
А уж не думай о горелке (водке)  
Здесь на тебя, как лютый зверь  
Глядит хозяин да хозяйка.  
Небось не выманишь за дверь.  
Ее ни честью, ни нагайкой.  
То ли дело город Киев. Что за край  
Валяются сами в рот галушки,  
Вина — хоть пару подавай,  
А молодицы, молодушки —  
Ей, ей, не жаль отдать души  
За взгляд красотки чернобровой;  
Одним, одним нехороши...

Царь. А чем, расскажи, служливый.

Гусар. Ну, слушайте. Около Днепра стоял наш полк. А на мое счастливое моленье попала хозяйка, да добрая, — так добра, так хороша. Бывало напоит накормит, да сороковушку винца приготовит.

Вот с ней и подружился я.  
Живем согласно, так что любо.  
Прибью — Марусенька моя  
Словечка не промолвит грубо.  
Нашьюсь — уложит и сама  
Опохмелиться приготовит.  
Мигну бывало: эй кума. —  
Кума ни в чем не прекословит.  
Кажись, о чем бы горевать.  
Живи в довольстве, безобидно.  
Да нет, я вздумал ревновать.  
Что делать. Враг попутал, видно.  
Зачем бы ей, — стал думать я,  
Вставать до петухов, кто просит.  
Шалишь Марусенька моя.  
Куда ее лукавый носит.  
Я стал присматривать за ней,  
Раз я лежу, глаза прищуря, —  
А ночь была тюрьмы черней,  
И на дворе шумела буря, —  
И слышу: кумушка моя  
С печи очень тихо прыгнула,  
Слегка обшарила меня,  
Присела к печке, уголь вздула,  
И свечку тонкую зажгла,  
Да в уголок пошла со свечкой;  
Там с полки скляночку взяла  
И, сев на веник перед печкой,  
Разделась до нага, потом  
Из склянки три раза хлебнула,  
И вдруг на венике верхом,  
Взвилась в трубу и улизнула.

Эге. Сметнул в минуту я:  
Кума - то, видно, басурманка.  
Постой, голубушка моя.  
И с печки слез, и вижу — склянка.  
Понюхал — кисло: что — за дрянь.  
Плеснул я на пол — что за чудо.  
Прыгнул ухват, за ним лахань,  
И оба в печь. Я вижу худо.  
Гляжу, под лавкой дремлет кот,  
И на него я брызнул склянкой.  
Как фыркнет он. Я — брысь, — и вот  
И он туда-же за лаханкой.  
Я ну кропить во все углы.  
С плеча, во что уж ни попало.  
И все — горшки, скамьи, столы —  
Марш — марш все в печку поскакало.  
Кой черт, — подумал я теперь:  
И мы попробуем, и духом  
Всю склянку выпил. Верь не верь,  
Но кверху вдруг взвился я пухом.  
Лечу, кричу: эй, вы, звезды левее,  
А ты месяц правее, а то ведь задавлю.  
Гляжу — гора; на той горе  
Кипят котлы, поют, играют, свистят  
и в мерзостной игре  
Жида с лягушкою венчают,  
Да мою Маруську забавляют.

Вдруг меня моя Маруся увидала. — Ты, пострел, зачем сюда поспел. Вот тебе грязная кочерга, поезжай домой. — Как, я гусар присяжный, да поеду тебе на кочерге грязной. Да я не буду мундира марать.

А если ты для меня и хороша и добра, оседлай ворона коня: шея дугой, грива волной, я сел-бы гусарик да поехал домой. Гляжу, выводит мне Маруська коня: шея дугой, грива волной, я сел гусарик и поехал домой. Приезжаю домой, думал я на добром коне, гляжу — на трехногой скамье. Кончен, кончен дальний путь, дай гусару вздохнуть (поется песня).

«Кончен, кончен дальний путь, вижу край  
родимый,  
Сладко было вздохнуть мне с подружкой  
милой.

— Долго в грусти я ждала казака младова,  
Чуть забрещилась луна с неба голубова»...

Царь (кричит: «смирно!» и говорит гусару).  
Гусар, а видно роду-то не простого.

Гусар. Так точно.

Царь: Какого - же.

Гусар. Дворянского рода, собачьего завода, благородного каменьщика, пастухов сын.

Царь. Хорошего роду.

Мы остановимся на этой импровизированной передаче стихотворения Пушкина. Нам кажется, что такие исследования далеко не бесполезны, как для изучения механизма, творчества и передачи устной поэзии, так и для изучения того автора, стихотворения коего переделываются и приспособляются народом.

Вполне присоединяюсь к словам, высказанным проф. Н. Н. Дурново в его работе «Узник Пушкина» в народной переделке, помещенной в «Пушкинском сборнике». Статьи студентов Московского Университета под

редакцией проф. А. И. Кирпичникова, Москва, 1900 г. (стр. 237). «Для изучения произведений А. С. Пушкина не безынтересно знать, как они воспринимаются простым народом. Разбор народных переделок Пушкинских стихотворений и отыскивание других следов влияния Пушкина на теперешнюю народную словесность помогли бы отчасти при решении вопроса о народности Пушкина, вопроса, чаще других поднимавшегося, но до сих пор почти еще не поставленного на научную почву. Такое изучение должно бы идти рядом с отыскиванием мотивов, взятых Пушкиным самим из произведений так называемого народного творчества. С другой стороны нам кажется, что изучение тех песен, которые, так сказать, на наших глазах становятся народными, очень важно в методическом отношении, что именно с таких песен удобнее начинать при изучении народной песни. Песни литературного происхождения при сличении с подлинниками помогли бы выяснить законы собственно «народной песни».

Я нарочно останавливаюсь сначала на наименее оригинальной переделке стихотворения «Гусар», которая нам поможет разобраться и дополнить наиболее оригинальную импровизацию, входящую в состав пьесы «Царь Максимилиан», найденного нами в Саратовской Ученой Архивной Комиссии. Отмечу эти видоизменения. Вместо Пушкинского стиха:

Здесь человека берегут  
рифмующегося с  
Насилу щей пустых дадут  
встречаем в этом варианте  
«Здесь человека держат»

и далее

Насилу щей пустых дадут  
чем нарушается рифма.

Видоизменена рифма и далее:

У Пушкина

Глядит хозяин, а с хозяйкой...  
рифмующегося

Ее ни честью ни нагайкой.

В этом варианте «Максимильяна»:

Глядит хозяин да хозяйка  
рифмующегося с

Ее ни честью ни нагайкой.

В Пушкинский стих

Толь дело Киев. Что за край  
вставлено слово «город», чем нарушается ритм

То ли дело город Киев. Что за край.

Все вышепоименованные видоизменения являются ошибочными для Пушкинского стиха, но они вполне приемлемы для стиха раешного, каким, повидимому, и воспринимает Пушкинский стих наш интерпретатор стихотворения «Гусар».

Если в строчке

Здесь человека держат  
нарушается рифма, то это обычный художественный прием в народном стихе, чтобы рифмующиеся строчки время от времени перемежались со строчкой или строчками без рифмы или даже без рифмы и ритма.

Рифма «хозяйка — нагайкой» очень обычна в раешном стихе.

Если в строку

Толь дело Киев? Что за край!

вставлено слово «город», то это для раешного стиха опять вполне приемлемо. Для раешного стиха обязательно, чтобы в каждой из двух рифмующихся строчек было одинаковое количество главных ударений. От прибавления слова «город» главных ударений осталось столько же, сколько и было, так как «город» произносится в этой строчке, как элитика.

Точно также Пушкинская строчка

С печи тихонько спрыгну́ла

и строчка нашего интерпретатора

С печи очень тихо спрыгну́ла

для раешного стиха имеют и та и другая 3 главных ударения и тем равнозначуци.

В строчке в «Максимильяне»:

Вина хоть пару поддавай

из Пушкинского стиха:

Вином хоть пару поддавай

не нарушены ни ритм, ни рифма.

Но кроме этих изменений в ритме и рифме мы встречаемся со смысловыми изменениями.

Так пропущены две начальные строчки описательного характера.

Скребницей чистил он коня

А сам ворчал, сердясь не в меру.

и заменены следующими раешными стихами:

Царь. А ну - ка докажи свое геройство.

Гусар (ходит и говорит). По царскому дозволенью

Саблю наголо обнажу  
Всю гусарскую храбрость окажу

а затем уже начинает

Занес же вражий дух меня  
На распроклятую квартиру и т. д.

Слова собеседника гусара приписаны царю:

Царь: А чем же, расскажи, служивый,

Дальше пропущены слова описательного характера, а затем довольно высокомерный и неучтивый разговор гусара со своим слушателем отчасти сокращен, отчасти видоизменен.

У Пушкина:

Он стал крутить свой длинный ус  
И начал: «Молвить без обиды  
Ты, хлопец, может быть, не трус,  
Да глуп, а мы видали виды.  
Ну, слушай, около Днепра  
Стоял наш полк; моя хозяйка  
Была пригожа и добра,  
А муж - то помер, замечай - ка.

В «Максимильяне»:

Гусар: «Ну слушайте. Около Днепра  
стоял наш полк. А на мое счастливое моление  
попала хозяйка, да добрая,  
так добра, так хороша.  
Бывало напоит, нажормит  
Да сороковушку приготовит.



Переделано раешным стихом и следующее место Пушкинского стихотворения:

Стремглав лечу, лечу, лечу  
Куда, — не помню и не знаю.  
Лишь встречным звездочкам кричу  
Правей... И на земь упадаю.

Здесь в этом варианте «Максимильяна» во время полета гусар держит себя более ухарски, чем у Пушкина:

Лечу, кричу: эй, вы звезды левее,  
А ты месяц правее, а то ведь задавлю.

Конец стихотворения опять передан стихом раешников, но очень близко к подлиннику:

У Пушкина:

Гляжу гора. На той горе  
Кипят котлы; поют, играют,  
Свистят и в мерзостной игре  
Жида с лягушкою венчают.  
Я плюнул и сказать хотел...  
И вдруг бежит моя Маруся:  
Домой, кто звал тебя пострел.  
Тебя с'едят. — Но я не струся:  
Домой. Да чорта с два, по чем  
Мне знать дорогу. — Ах, он странный,  
Вот кочерга, садись верхом  
И убирайся, окаянный. —  
Чтоб я, я сел на кочергу.  
Гусар присяжный. Ах ты, дура.  
Или проданся я врагу.  
— Иль у тебя двойная шкура.

Коня. — «На, дурень, вот и конь».  
И точно конь передо мною  
Скребет копытом, весь огонь,  
Дугою — шея, хвост — трубою  
— Садись. — Вот сел я на коня,  
Ищу уздечки — нет уздечки.  
Как взвился, как понес меня, —  
И очутились мы у печки.  
Гляжу: все также; сам же я  
Сижу верхом и подо мною  
Не конь, а старая скамья:  
Вот что случается порою».  
И стал крутить свой длинный ус.  
Прибавя: молвить без обиды  
Ты, хлопец, может быть, не трус,  
Да глуп, а мы видали виды.

В «Максимильяне» к стиху:

Жида с лягушкою венчают  
прибавлено  
Да мою Маруську забавляют.

и далее:

Вдруг меня моя Маруся увидала.  
Ты пострел, зачем сюда поспел.

(Эта фраза переделана из поговорки «Наш пострел везде поспел»).

Вот тебе грязная кочерга, поезжай  
домой. — Как, я гусар присяжный,  
да поеду тебе на кочерге грязной.  
Да я не буду мундира марать.

А если ты для меня  
хороша и добра, оседлай воро-  
на коня: шея дугой,  
грива волной,  
я сел - бы гусарик да поехал домой.  
Гляжу выводит мне  
Маруська коня: шея дугой,  
грива волной,  
я сел гусарчик и поехал домой.  
Приезжаю домой, думал я на добром коне,  
гляжу — на трехногой скамье.  
Кончен, кончен дальний  
путь, дай гусару вздохнуть.

Из сравнения этой импровизации с подлинным стихотворением Пушкина, мы пришли к следующим выводам:

Слова гусара в этом варианте «Царя Максимильяна» большею частью целиком заимствованы из стихотворения «Гусар» Пушкина. Видоизменения в этом стихотворении двух родов. Во - первых: замена отдельных слов другими, при чем, благодаря этим знаменам, нарушается ритм или рифма Пушкинского стиха. Впрочем, иногда такие замены не нарушают Пушкинского ритма. Во вторых изменения смысловые:

1) Пропускались в роли гусара строчки описательного характера.

2) Менялся тон речи, так как гусар в песне говорит с царем, а не с хлопцем.

3) Слова хлопца вложены в уста Максимильяна.

Отдельные места этой свободной передачи Пушкинского стихотворения рассказаны раешным стихом. По-

видимому, и все стихотворение Пушкина интерпретатор воспринимал как написанное раешным стихом. По крайней мере, отдельные строчки Пушкина он видоизменял так, как это допустимо в раешном стихе и недопустимо в Пушкинском силлабо-тоническом стихе. Следует отметить, что даже и места, переложённые на стих раешников, очень близко передают подлинник. Теперь обратимся к более оригинальной переделке стихотворения Пушкина, входящей как часть в роль гусара пьесы «Царь Максимилиан», найденной нами в архиве Саратовской Ученой Архивной Комиссии. В конце пьесы помечено: «Записано от кр. Московской губ., Богородского уезда, Буньковской волости, д. Грибашено Николая Павловича Коняева 13 июля 1912 года. Пьеса ставилась в г. Богородске и мес. Павловском Посаде, Богородского уезда, Московской губ.»

По словам г. Коняева, пьеса передается изустно из одного поколения в другое с незапамятных времен.

Вот эта роль.

**Максимилиан:** Привиди мне гусара.

**Гусар:** Честь имею явиться, ваше императорская  
вличества.

**Максимилиан:** Расскажи мне, гусар, свою гусар-  
скую службу.

**Гусар:** Вот и я, гусар присяжный  
Имел с французам бой отважный  
Француски пульки мима миня как пчёлки  
литали

Но в миня гусарика не попадали  
Ни рас с врагом хватался  
Но с французом так я славна расправ-  
лялся

(Выхватывая из ножен саблю).

А вот мая сабилька зладейка  
Фсем французам лихадейка  
Ана у миня ни лжива  
Несколька лет служила  
И сколько турецких немецких галоф па-  
лажила

А чем за гусарам ни хвалют житьё  
У гусара два уса и хлеба ни куска  
Дроф ни палена  
А именья полан двор каменьёф.  
Гусар по утру рана фстаёт  
Графин вотки фстаёт (?)  
Вышьет закусит  
Да с дефками гулять запустит.  
Плоха ли.

Кончен кончен дальний путь  
Дай гусару ваздахнуть.

(Поет):

Гусар на саблю упирался  
В глубокай гористи стаял.

(Хор подхватив):

Он долга с милай спращался  
Сказал пращай, пращай, пращай...

Максимilian: А ну расскажи, гусар, где ты был  
И что ты видел.

Гусар: А вот и я гусар отважный  
Ежжал па дальным старанам  
Был я ф Парижи  
Был я и ближи

Был я в Италии  
Был я и далии  
Был я в Адессии  
Был я и далии верст за двести  
Был я в Клину  
Фсем дыркам дал па блину  
Ани мне ничиво ни сказали  
И гулять миня с сабой пазвали  
Был я ф Тули  
Там миня атдули  
Был я ф Питири  
Там мне бака повигырли  
Приехал я в Ризань  
Там миня свизали  
Лалти сплили  
И апячь суда привили  
И вот здесь я пазнакомился  
С двумя прикрасными Марусеньками  
Адну звали Варвара,  
Которая будит выши нашива амбара  
А другую звали Софья  
Которая три года на печки сохла  
Сохла, сохла  
На бок поваратилась  
И на трое раскатилась.  
И вот астался я жить с адной прекрасной  
Варварой  
А ана была у миня такая мастирица шить  
страчить  
Что бешенай сабаки ни перискачить  
А как на юпке шофчик сстрочит  
Сам чёрт ни пирыскачит

Хлебушка печь тожи была мастирица  
Бывала испичёт так: снизу падгарела  
Сверху падапрела  
Па краям пресна  
А ф сиретки теста  
Ни ножичкам решь  
А ложечкой ешь.  
Сабака ела, ела  
И та акалела  
Хстела и миня злодейка умарить  
Да то мае щастье, что ана жила в ди-  
ривни, а я здесь, и вот аднажды ана  
пишит мне письмицо:  
«Милинькай мой  
тримбамбульчик - гусарчик,  
Пришли мне подарчик».  
Вот и думал, думал, какой ей паслать  
падарчик  
И паслал ей ат сальной свечи агарчик,  
Чайничик новинький без дна  
Толькя ручкя адна  
И вот за этат подарчик ана асталась  
благодарна и пажаловала в гости  
И вот аднажды лижим мы на печки  
Ана как упала сарвалась  
А я кричу: «А чёрт же тебе ни видел  
Что же ты ни диржалась»  
Кой - как ана встала в угол пашла  
Палбутылачки нашла  
Вьшила пыхнула  
И ф трубу махнула.  
А гусар был не промах,  
Слез с печки,

Зажог тридцать три сальных свечки,  
В угал папол  
Целую четвертушку напол  
Выпил, закусил и кричу:  
Чашки, ложки, жареная рыба.  
Взяло памяло, фсе в трубу памяло.  
И вот я хадил хадил  
Па этой пустой горници  
Нанюхался этава духу  
И вылил сам ф трубу  
Личу и кричу:  
«Ты месяц правее,  
а вы звезды левее,  
А то наличу  
Ф прах расколочу».  
И вот я лител, лител  
Прилетел туда  
И сам ни знаю куда  
Глижу гара  
На гаре нара  
Я туда слушаю, смотрю. Поют и вели-  
чают.

Я хотел плюнуть и выхадить  
Глижу, а там мая Маруська дрянь  
Ана и гаварит: О наш пастрел  
Визде паспел.  
А я говорю: Малчать баба, дура,  
Давай мне ворона каня.  
Баба испугалась, ат страха задражага  
На канюшню пабижала  
И привила мне каня большова  
И вот я на этова каня садился



И с той гары на брюхи алять суда при-  
катился

Кончил, кончил дальний путь  
Дай гусару вздахнуть

(Запеваает):

Кончил, кончил дальний путь  
Вижу край радимый

(Хор):

Слатка была вздахнуть  
Мне с падрушкой милай

Гусар (запеваает)

Долго долго я ждала  
Казака младова

(Хор):

Вдрук забрыжила луна  
С неба галубова.

Нет сомнения, что и этот вариант восходит к стихотворению Пушкина, на что указывают такие разительные совпадения. И в стихотворении и в пьесе герой этого эпизода гусар (в народной сказке не гусар, а солдат).

Имя ведьмы и у Пушкинца и в нашем варианте — Маруся. Близки отдельные места.

У Пушкина:

Стремглав лечу, лечу, лечу  
Куда — не помню и не знаю.

В «Максимильяне»:

Прилетел туда  
И сам не знаю куда.

У Пушкина:

Гляжу гора. На той горе  
Кипят котлы.

В «Максимильяне»:

Гляжу гора  
На горе нора.

У Пушкина:

Я плюнул и сказать хотел.

В «Максимильяне»:

Я хотел плюнуть и выходить.

У Пушкина:

Домой, кто звал тебя пострел.

В «Максимильяне»:

О наш пострел  
везде поспел.

У Пушкина:

Ах ты, дура.  
Или продался я врагу.  
Иль у тебя двойная шкура.  
Коня.

В «Максимильяне»:

А я говорю:  
Молчать баба, дура.  
Давай мне ворона коня.

Теперь отметим различия стихотворения Пушкина и нашего варианта. Прежде всего явное различие с формальной стороны. Вся роль гусара произносится не силлабо-тоническим стихом, а стихом раешников. В предисловии к изданным Н. Н. Виноградовым текстам «Царя Максимильяна» акад. А. И. Соболевский предполагает: «Даже рифмованная проза (так называет Соболевский

раешный стих), которую теперь говорят герои «Царя Максимилиана» едва ли принадлежит прототипу (хотя ею написана вышеупомянутая пьеса о Гендрике); прототип мог иметь правильный силлабический стих XVIII в.»

Это положение находит себе подкрепление в данном варианте, раз тонический стих переделан в силлабический, тем легче мог быть переделан стих силлабический на раешный, так как они ближе стоят друг к другу, чем тонический и раешный.

Отличается рассказ гусара о своей поездке на шабаш ведьм в пьесе от того же рассказа в стихотворении Пушкина. В пьесе он гораздо короче.

Теперь отметим отдельные видоизменения в роли гусара по сравнению с стихотворением Пушкина.

У Пушкина гусар, ругая настоящую «квартиру», вспоминает привольную жизнь около Днепра, где за ним ухаживала ведьма Марусенька.

Вот как он описывает эту жизнь:

Моя хозяйка  
Была пригожа и добра,  
А муж - то помер, замечай - ка,  
Вот с ней и пордужился я:  
Живем согласно, так что любо.  
Прибью — Марусенька моя  
Словечка не промолвит грубо.  
Напьюсь — уложит и сама  
Опохмелиться приготовит.  
Мигну бывало: эй кума!  
Кума ни в чем не прекословит.  
Кажись, о чем бы горевать.  
Живи в довольстве, безобидно.

В нашей пьесе гусар рассказывает, что он «познакомился с двумя прекрасными Марусеньками. Одну звали Варвара, а другую звали Софья».

Здесь не бессмыслица, что Софья и Варвара названы Марусеньками.

Марусеньки, повидимому, обозначают любовниц. В разных городах «проститутки» обозначаются определенным каким нибудь именем.

А другую звали Софья  
Которая три года на  
печке сохла  
Сохла, сохла  
На бок поваротилась  
И на трое раскатилась

Слова эти взяты, повидимому, из балаганной прибаутки. У Кельсиева в «Петербургских балаганных прибаутках» (Труды Этнограф. Отд. И. О. Л. Е. А. и Э., книга IX, выпуск I, Москва, 1889) находим в прибаутке «Жена» такие слова:

Зовут ее Софья,  
Которая три года на печке сохла.  
С печки то я ее снял,  
Она мне и поклонилась  
да на трое и развалилась  
(3 ст. «Жена», стр. 114).

Дальше в пьесе

И вот остался я жить  
с одной прекрасной Варварой.

Дальше гусар характеризует прекрасную Варвару в противоположность Пушкинской Марусеньке, как очень скверную хозяйку.

Описание, как Варвара печет хлебы, тоже заимствовано из балаганной прибаутки. Вот описание, какие жена печет хлебы:

«Да что и за хлебы. Снизу подопрело,  
Сверху подгорело,  
С краев то пресно,  
В середине тесто.  
Не режь ножичком,  
А черпай ложечкой.

(6. «Жена стряпает». Балаганная прибаутка Кельсиева, стр. 115).

Дальше уж гусар характеризует Варвару, как подлинную злую ведьму.

Об отъезде гусара, о переписке с возлюбленной, посылке подарка и приезде возлюбленной, мы ничего не встречаем у Пушкина.

У Пушкина после счастливой жизни гусара с Марусенькой, говорится, как гусар стал ревновать Марусю и ночью тихо подсмотрел за ней, что она делает. Ведьма потихоньку от него принимает зелье и улетает.

В нашей песне это место скомкано. Вот как оно описывается:

И вот однажды лежим мы на печке  
Она как упала сорвалась,  
А я кричу: а черт же  
Тибe ни вилел  
Что же ты ни диржалась  
Кой-как она встала в угол пошла  
Палбутылочки нашла  
Вышла пыхнула  
И в трубу махнула.

Ведьма в этом варианте пьесы, в противоположность стихотворению Пушкина и не старается скрыть своих приготовлений к полету и самого полета. Кроме того, у Пушкина и у Травина приготовления ведьмы к полету описаны подробнее:

Да в уголок пошла со свечкой.  
Там с полки скляночку взяла  
И сев на веник перед печкой,  
Разделась до нага, потом  
Из склянки три раза хлебнула  
И вдруг на венике верхом  
Взвилась в трубу и улизнула.

Иначе описано и приготовление гусара к полету у Пушкина:

И с печки слез — и вижу — склянка.  
Понюхал: кисло, что за дрянь.  
Плеснул я на пол: что за чудо.  
Прыгнул ухват, за ним лахань.  
И оба в печь. Я вижу худо.  
Гляжу под лавкой дремлет кот.  
И на него я брызнул склянкой  
Как фыркнет он, я: брысь.  
И он туда же за лаханкой  
Я ну кропить во все углы  
С плеча, во что уж ни попало  
И все: горшки, скамьи, столы  
Марш, марш, все в печку поскакало.

Гусар в нашей пьесе слез с печки, зажжёт тридцать три сальных свечи (число 33 очень употребительно в народной поэзии и здесь, может быть, играет магическую роль).

Дальше гусар первым делом выпивает четвертушку:

Выпил, закусил и кричу  
Чашки, ложки, жареная рыба  
Взяло памяло.  
Уж в трубу памяло.

У Пушкина гусар ничему не приказывает лететь, а кропит волшебной жидкостью. Повидимому, жидкости большого значения здесь не придается, а сам гусар в нашей пьесе, летит не потому, что выпил ее.

И вот я хадил, хадил  
Па этой пустой горнице  
Нанюхался этава духу  
И вылетел сам в трубу.

Во время полета гусар в нашей пьесе держит себя еще более ухарски, чем у Пушкина.

Изменен характер и разговора на шабаше ведьм гусара с своей возлюбленной. У Пушкина ведьма Маруся, заботится о своем возлюбленном, отсылает его домой, боясь, что его с'едят. В нашей пьесе ведьма дает коня, повидимому только из страха перед гусаром. Она и говорит:

О наш пострел  
Везде поспел.

(Замечу, что здесь рассказчик вставил поговорку).

А я говорю: молчать баба дура  
Давай мне ворона коня.  
Баба испугалась, и от страха  
Задрожала, на конюшню побежала  
И привила мне коня большова.

Конец путешествия несколько иной.

У Пушкина:

...сам же я  
Сижу верхом, и подо мною  
Не конь, а старая скамья.

В пьесе:

И вот я на этого коня садился  
И с той горы на брюхи опять прикатился.  
Кончил, кончил дальний путь  
Дай гусару вздохнуть.

Подведем итоги нашего сравнения.

I. Прежде всего «Гусар» Пушкина и роль гусара данной пьесы формально отличаются друг от друга: гусар в пьесе говорит стихом раешников, а не силлабо-тоническим стихом.

Другое формальное отличие. Слова Пушкина «Кто звал тебя пострел» заменены народной поговоркой: «наш пострел везде поспел».

II. Изменен характер ведьмы Маруси. У Пушкина это заботливая хозяйка и горячо привязанная к гусару любовница. В данной пьесе: плохая хозяйка, неряха, злая ведьма, намеревавшаяся отравить своего любовника, кроме того, большая трусиха.

III. Характер гусара не видоизменен. Видно очень по вкусу пришелся его ухарский характер, выпукло нарисованный Пушкиным.

IV. Внесены некоторые дополнения в начале рассказа о том, что у гусара было прежде две возлюбленных. Может быть, здесь заимствование из сказки, где, как у Зеленина, солдат сначала знакомится с двумя женщинами. Затем мать-старуха умирает.



V. Вставлен рассказ о том, что гусар жил отдельно от Маруси и затем, что она к нему приехала.

VI. Отдельные места сокращены. Например, приготовление ведьмы к полету, нет почти описания шабаша ведьм.

VII. Довольно неудачно изменена сцена приготовления к полету ведьмы. У Пушкина она совершает эти приготовления потихоньку от гусара, в пьесе при нем.

Композиционно построен рассказ у Пушкина и в варианте Саратовский Архив. Ком. совсем иначе. У Пушкина в рассказе одно событие логически вытекает из другого, между тем, как в варианте Арх. Ком. главное внимание рассказчика направлено на то, чтобы нанизать возможно больше шуток и острот по поводу встретившихся фразы или слова.

Отмечу, что, повидимому, роль нашего гусара переделана из той редакции, к которой восходит роль гусара из «Царя Максимилиана», сообщенная Веселовским, так как отдельные места совпадают почти дословно: слова гусара к месяцу и звездам и слова «наш пострел везде поспел», которые говорит Маруся на шабаше.

Остановимся, наконец, на роли гусара из варианта, записанного Д. А. Травиным в Петербургской губ. (из сборника «Народный Театр»).

Царь: Поди, позови сюда гусара.

Гусар: О, великий повелитель, всему миру покоритель, грозный царь Максимилиан, зачем гусара так скоро призываешь, и что делать повелеваешь.

Царь: Узнать хочу, где гусар находился.

Гусар: В бою.

Царь: Окажи, гусар, храбрость свою.

Гусар: Хорошо царь говорит, похвалиться мне велит. И вот я саблю обнажу (вытаскивает из ножен саблю) и всю гусарскую храбрость расскажу. Я гусар присяжный, не один раз имел с французами бой отважный. Мимо меня пули и ядра летали и как пчелы жужжали. За то меня царь жаловал медалями и крестами и частыми мелкими звездами; две нашивки на плече и острый меч в правой руке и золотой перстень на руке (в это время показывает на грудь, на плечи и на перстень). А вот послушайте, господа, вторая история моя. Как гусара не любить, у гусара два уса, дров ни полена, за то в крови по колена. А вот послушайте, господа, третья история моя. Как на море, на океане, на острове на Буяне, на зимних квартирах мы стояли; попала мне хозяйка хороша и добра и лицом, шельма, красива, да не ведьма ли она. Однажды я лежу на печи, глаза прищуря, на дворе такая сильная буря. Вдруг моя хозяйка слезла с печи, зажгла три сальные свечи, из угла в уголок прошла и скляницу нашла, хлебнула, да и в трубу махнула. А я был парень не робливый; слез с печи, зажег три сальные свечи, из угла в угол прошел и я скляницу нашел, побрызгал чашки и ложки и кочережки и марш все в окошко, и я хлебнул и в трубу махнул. Лечу, кричу: луна на-право, звезды налево, всех передавлю. Лечу туда, чорт знает куда. Прилетаю, — гора, в горе нора, там чорта с ведьмою венчают, мою хозяйку забавляют. Увидала меня хозяйка, закричала: «Ты, пострел, зачем сюда поспел». — «На пирушку» — «На какую на пирушку, убирайся покамест цел — «Я бы рад уйти, да ворона коня не найти». И вот моя хо-

зайка ведет коня вороного: грива и хвост золотые в кольца завитые. И вот я кончил дальний путь, позвольте гусару отдохнуть».

Несомненно, что и эта роль в «третьей истории» является переделкой Пушкинского стихотворения, сравним, например, такие места, как

попала мне хозяйка хороша и добра  
и лицом, шельма красива.

У пушкина

...Моя хозяйка  
Была пригожа и добра.

Далее:

Однажды я лежу на печи, глаза прищуря, на дворе  
такая сильная буря.

У Пушкина

Раз я лежу, глаза прищуря,  
А ночь была черней  
И на дворе шумела буря.

В «Максимильяне»

А я был парень неробливый, слез с печи, зажег  
три сальные свечи, из угла в уголок прошел и я склян-  
ницу нашел побрызгал чашки и ложки и кочережки и  
марш в окошко.

и я хлебнул  
и в трубу махнул.  
Лечу кричу луна на право,  
звезды налево, всех передавлю.  
Лечу туда  
чорт знает куда.

Прилетаю гора, в горе — пора, там  
чорта с ведьмою венчают,

Сравним у Пушкина

И с печи слез — и вижу склянка

и т. д. до

Свистят и в мерзостной игре  
Жида с лягушкою венчают.

Дальше

Увидала меня хозяйка, закричала:  
«Ты пострел, зачем сюда поспел?»  
— На пирушку».

«—» На какую пирушку,  
убирайся пока цел!»

«—» Я бы рад уйти, да ворона коня  
не найти.»

И вот моя хозяйка  
ведет коня вороного:  
грива и хвост золотые. В кольца  
завитые:»

Сравним у Пушкина

Домой, кто звал тебя пострел

до

И точно конь передо мной  
Скребет копытом, весь огонь,  
Дугою шея, хвост трубой.

Но кроме этой связи с самим стихотворением Пушкина большое сходство в данном варианте с вариантом Саратовской Ученой Архивной Комиссии. Причем сходство это простирается, не только на сюжет Пушкин-

кинского «Гусара», но и на начальные слова роли того и другого варианта. Совпадения эти подчас дословны. Кроме того, в варианте Травина встречаются совпадения с вариантом Костина.

Так у Костина.

Жида с лягушкою венчают  
Да мою Маруську забавляють.

У Травина

Чорта с ведьмою венчают,  
Мою хозяйку забавляють.

Этих слов «мою хозяйку забавляють» нет ни у Пушкина ни в варианте Архивной Комиссии.

Все три варианта, значит, восходят к какому-то общему, причем последние два — Травина и Архивной Комиссии — особенно близки друг к другу.

Теперь постараемся наметить те пути, которыми проникло стихотворение «Гусар» Пушкина в устную поэзию.

Конечно, в редких случаях литература высших классов могла проникать непосредственно через журналы или собрания сочинений какого-либо автора в народ. Обыкновенно же проводниками такой литературы служат народные лубочные книжки и народные лубочные картинки.

Что касается народных книжек, то часть из них, именно песенники, довольно подробно разобрана А. С. Якуб в статье «Современные народные песенники» (Изв. И. А. Н., 1914 г., I книга).

«Гусар», как произведение мелкое, должен был бы войти именно в песенники, так как в песенники входили

не только песни, но и стихотворения и даже анекдоты. Но А. С. Якуб не указывает, чтобы стихотворение Пушкина «Гусар» входило в собрание песенников. Правда, перечисляя стихотворения А. С. Пушкина, она после целого ряда заглавий прибавляет и другие. Может быть, в это число «других» входит и стихотворение «Гусар».

Желательно бы конечно, чтобы был подробный перечень всех стихотворений, вошедших в песенники, и чтобы по такому указателю мы могли всегда точно определить входило ли данное стихотворение в песенник или нет.

За последнее время с развитием грамотности в народ все больше и больше проникают через посредство народных изданий произведения книжной литературы. И потому при изучении современной устной словесности всегда должны считаться с современными или новыми произведениями книжной литературы. А таким проводником новых произведений, как это показал статистически Португалов в работе «Задачи интеллигенции и ее обязанности по отношению к народу», почти всецело является лубочная литература. После работы А. С. Якуб, мы стоим еще в сравнительно лучших условиях по отношению к песням, романсам и мелким стихотворениям. Что касается прозаической литературы: романов, повестей, анекдотов, то здесь мы совершенно беспомощны, так как этот отдел лубочной литературы почти совсем никем не затрагивался. Укажу на небольшую статью Н. В. Чехова в юбилейном сборнике в честь Сытина, а также кой-какие указания в работе Португалова «Задачи интеллигенции и ее обязанности по отношению к народу».

Итак, повидимому, стихотворение «Гусар» не входило в народные песенники.

Что касается лубочных картинок, то мы встретили в собрании лубочных картинок Исторического музея картину «Гусар», помеченную 1896 годом. Интересно бы проследить, как давно проникла это стихотворение в картинку. К несчастью, как раз лубочные картины, этого периода, т. е. от 30-х годов прошлого столетия до начала нынешнего оказались «пасынками в науке». О ранних лубочных картинках мы имеем обстоятельное исследование Ровинского, о лубочных картинках нового времени, главным образом, картинках XX в., далеко не исчерпывающую, но все же подробную статью Ветринского. О лубках же, которые не вошли к Ровинскому и Ветринскому, почти нет никаких упоминаний. Две работы Блюммера, вышедшие в 1859 и 1860 гг., упоминают менее десятка картин, и работы эти написаны не с научной целью. Недавно вышедшая работа Денисова «Война и лубок», если и упоминает о военных лубках того времени, то только с чисто художественной стороны и не касается текстов картинок. Несколькими словами обмолвилась об этих картинах Колмачевская в статье о лубочных картинках, помещенной в юбилейном сборнике в честь Сытина.

Если издание картинки «Гусар» 1896 года считать первым изданием, то тогда эти картинки не могли бы служить источником роли гусара в «Царе Максимилиане», записанной Костиным (первый разобран-бренный нами вариант) в 1891 году. Раз так, то стихотворение Пушкина «Гусар», является как раз одним из тех немногих литературных произведений выс-

ших кругов, которые проникли в народ помимо лубочной литературы и лубочных картинок.

Теперь остановимся на самой роли гусар в пьесе «Царь Максимилиан». Если мы прочтем все варианты «Царя Максимилиана», где действующим лицом является гусар, то сразу заметим, что роль гусара не связана органически с пьесой, а чисто внешне к ней приклеена, как, впрочем, и многие другие персонажи этой пьесы. Как же к старым действующим лицам присоединилось новое — гусар. На этот вопрос отвечает второй вариант пьесы Ончукова «Царь Максимилиан».

В сцене «Прения» Аника - воин после того, как ему не удалось выпросить у смерти продлить жизнь, «хоть на месяц» просит:

«Дай хоть любимую песню спети.  
Смерть. Ну пой. •

Аника - воин и хор поют:

Гусар на саблю опираясь,  
В глубокой горести стоял,  
На долго с милой разлучаясь  
И воздыхая, он сказал:  
Не плачь, красавица — слезами  
Кручине злой не пособишь,  
Клянусь я честью и усами  
В любви тебе не изменить.

Что является несколько видоизмененным отрывком из стихотворения Батюшкова «Разлука»:

Гусар на саблю опираясь,  
В глубокой горести стоял;



Надолго с милой разлучаясь,  
Вздыхая, он сказал:  
«Не плачь, красавица слезами  
Кручине злой не пособишь.  
Клянуся честью и усами  
Любви не изменить.  
«Любви непобедима сила.  
Она мой верный щит в войне;  
Булат в руке, а в сердце Лила:  
Чего страшиться мне.  
«Не плачь, красавица слезами  
Кручине злой не пособишь.  
А если изменю . . . . ., усами  
Клянусь, наказан быть.  
«Тогда мой верный конь споткнется,  
Летя во вражий стан стрелой;  
Уздечка браная порвися,  
И стремя под ногой.  
«Пускай булат в руке с размаха  
Изломится, как прут гнилой,  
И я, бледнея весь от страха,  
Явлюся перед тобой».  
Но верный конь не спотыкался  
Под нашим всадником лихим;  
Булат в боях не изломался —  
И честь гусара с ним.  
А он забыл любовь и слезы  
Своей пастушки дорогой,  
И рвал в чужбине счастья розы  
С красавицей другой.  
Но что же сделала пастушка.  
Другому сердце отдала.

Любовь красавицам игрушка;  
А клятвы их — слова.  
Все здесь, друзья, изменой дышет;  
Теперь нет верности нигде.  
Амур, смеясь, все клятвы пишет  
Стрелкою на воде.

Стихотворение это вошло и в народные песенники (Якуб «Народные песенники», Изв. Акад. Наук).

Песня эта, войдя в пьесу сначала лишь только для того, чтобы сильнее отобразить грусть Аники-воина, далее была драматизована и повлекла за собой новое действующее лицо — гусара.

В четырех вариантах (роль гусара встречается всего в шести вариантах «Царя Максимилиана») мы встречаем в роли гусара стихотворение Батюшкова «Разлука» или отдельные отрывки из него.

Далее эта роль стала разрастаться. Появилась обычная в народных драмах самохарактеристика гусара вроде следующей:

Я гусар присяжный,  
Имел с французом бой отважный.  
Французски пульки вокруг меня, как пчелки  
летали,  
Но в меня гусарика не попадали.  
Был убит подо мной конь вороной,  
Храню я честь солдата,  
Мне не надо, ни серебра ни злата,  
А ты мою царь доволен.

(Первый вариант Ончукова).

С подобной самохарактеристикой гусара мы встречаемся в пяти вариантах «Царя Максимильяна». Появление в пьесе роли гусара повлекло за собой и привлечение и драматизацию разобранного нами стихотворения Пушкина «Гусар», встретившегося нам в трех вариантах пьесы.

Роль гусара все разрасталась и разрасталась. И в двух вариантах пьесы «Царя Максимильяна» мы встречаем любовную сцену гусара с Богиней или Дахмарой и бой из-за нее.

Бой гусара с соперником из-за возлюбленной ничего оригинального не представляет и является «locus communis» бесчисленных «турниров» в пьесе «Царь Максимильян».

Вот так нам рисуется появление нового персонажа — гусара и дальнейшее развитие его роли в пьесе «Царь Максимильян».

---



ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ  
„ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН“  
(ПУШКИН И СТЕРН)



«Титаник» погиб от того, что рядом с ним перевернулась ледяная гора.

Ледяные горы переворачиваются не случайно. Плывет гора, оторвавшись от какого нибудь ледника Гренландии, ветер гонит ее, и так доплывает она до теплого течения. Здесь гора плывет уже окруженная туманом, она выхолаживает пары из окружающего воздуха. А теплое течение сосет и лижет подводную часть горы. Наконец, гора подмыта, верхняя надводная часть становится тяжелее подводной, и гора перевертывается. Она представляется нам теперь в совершенно другом виде, уже не остроконечной и плосковерхой, более крепкой, литой и т. д.

Таковы же судьбы литературных произведений. Временами происходят перевороты в их понимании, то, что было смешным, становится трагичным, то, что было красивым, воспринимается, как банальное.

Художественное произведение как бы пишется заново.

Так символисты перевернули восприятия Гоголя. Вместо прославленного гоголевского реализма, нашли они в нем фантастический мир.

Вот что пишет Андрей Белый в своей книге «Луг зеленый» об этом новом Гоголе.

— Вот так действительность: после «свадебных из облачного блеска тел» выползают у него бараньи хари, мычащие на нас, как два быка, выползают редьки с хвостами вверх и вниз, с табачного цвета глазами и начинают не ходить, шмыгать, семенить бочком-бочком; и всего ужаснее то, что Гоголь заставляет их изъясняться деликатным манером; эти «редьки» подмигивают табачного цвета глазками, пересыпают речь словечками «изволите ли видеть» и докладывает нам о них Гоголь, не просто, а со страной, отчаянной какой то веселостью; у заседателя нижняя часть лица не баранья, а так сказать баранья — «так сказать», от незначительного обстоятельства: оттого, что в момент появления заседателя на свет баран подошел к окну: ужасное «так сказать». Здесь Гоголя называют реалистом. Помилуйте, где же здесь реальность: перед нами не человечество, а дочеловечество; здесь землю населяют не люди, а редьки; во всяком случае этот, на судьбу которого влияет баран, подошедший к окну, пропавшая черная кошка (Старосветские Помещики) или «гусак» — не мир людей, а мир зверей».

Так перевернулось восприятие Гоголя в современной русской литературе, в литературе символистов.

Так неоднократно перерождался Шекспир от забвения к прославлению Джонсоном. От прославления к отзыву Вольтера о пьяном «дикаре» и опять к прославлению у романтиков.

Конечно, каждый раз воспринимался новый Шекспир. Гете хотел даже переделать Гамлета наново (Вильгельм Мейстер).



Современный русский театр опять перевернул Шекспира так же, как Сумароков переделал Гамлета.

Сергей Радлов в постановке на сцене «Железного Зала» Народной комедии, дал «Виндзорских кумушек» в стиле арлекинады, не смягчив, а выделив те элементы клоунады, которые стыдливо замалчивались в Шекспире вчерашнего дня.

Так же воспринял Шекспира другой передовой русский театр, к сожалению, очень мало известный за границей — «Камерный Театр».

Таиров определяет стиль, в котором нужно играть Ромео и Джульетту, как стиль скэтча и арлекинады: «...все персонажи спектакля не должны давать психологически-бытовых типов, при дифференцировании которых мы могли бы «поверить» в исторически-бытовой фон, нет, они не должны быть ни молоды, ни стары, а без ущерба для театрального замысла можно даже заменить мужчин женщинами и наоборот».

Теперь из другого места той же статьи.

«Разве не арлекинада — разыгрываемая им (Лоренцо) сцена у мнимого трупа Джульетты, разве не арлекинада сцена с музыкантами, которую построил Шекспир непосредственно за сценой оплакивания Джульетты ея родными и Парисом? Обычно эта сцена вымаривается . . . . .

Итак, что же такое «Ромео и Джульетта» в современной транскрипции театра? Не будем пугаться слов.

Это скэтч.

Да, любовно-трагический скэтч.»

Не думайте, что А. Таиров — одичавший в советской России человек, который ругается над Шекспиром. Искусство в советской России не одичало, а Александр Таиров, к моему величайшему сожалению, человек, неподдающийся одичанию. Просто Шекспиру пришло время еще «перевернуться».

Это изменение восприятия автора — историко-литературный закон, он объясняется тем, что каждый писатель воспринимается нами не сам по себе, а на фоне нашей традиции. Мы сравниваем писателя с нашими эстетическими нормами. Для того, чтобы произведение нам нравилось, вовсе не нужно, чтобы оно совпало с нашими эстетическими нормами, но важен характер их нарушения.

Дело происходит так, как в известном физиологическом опыте: человек опускает одну свою руку в холодную, другую в горячую воду, потом трогает руками различные предметы. И один и тот же предмет кажется левой руке теплым, а правой холодным или не имеющим температуры...

«Не имеют температуры», не переживаются, привычные вещи...

В этом причина того закона, что ни один художник не избежал сейчас же после своей смерти, а очень часто и в самом конце своего творчества, периода забвения — неощущения.

Так не признавали Пушкина. В то время, когда он создавал «Медного Всадника», общее мнение было, что он исписался.

В вежливой форме это говорил и В. Белинский. Снова переживаемым писатель становится тогда, когда его начинают воспринимать заново. Литературные ре-

волюции не только создают новые художественные ценности, но и восстанавливают старые. Происходит не столько переоценка, как перелицовка:

Изучение Пушкина сейчас в России переживает расцвет. Работы «Пушкинского Дома», восстановление «Пушкинского Кружка» при университете, новые очень глубокие работы Юрия Тынянова о пушкинском словаре, Б. В. Томашевского о характере Пушкинского ритма, О. Горика по инструментовке стиха, детальная разработка рукописей поэта, все это заставляет думать, что мы переживаем эпоху живого Пушкина. Мне кажется, что происходит другое — Пушкин меркнет.

Новое вино, влитое в пушкинские меха, меха не ветхие, так как искусство само в себе не стареет, вино это уже перебродило. Новое восприятие символистов, идущее от Достоевского и Розанова к Андрею Белому, стало штампом.

Голос о том, что Пушкин меркнет раздался среди самих символистов. Вволновала нас в 1921 году в «Доме Литераторов» речь А. Блока. «О назначении поэта» была речью не о Пушкине, а о судьбе поэта. А. Блок сказал: «Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает потому, что дышать уже ему нечем; жизнь потеряла смысл».

Вскоре после этого мы хоронили А. Блока.

Но годом позже предчувствий Блока, собственно болью поднявшего судьбу Пушкина, в Зале «Дома Ли-

тераторов», другой поэт, поэт символист, сухой и горький Ходасевич, трезвый и разочарованный, провозгласил второе затмение Пушкина.

«В истории русской литературы уже был момент, когда Писарев «упразднил» Пушкина, объявив его лишним и ничтожным. Но писаревское течение не увлекло широкого круга читателей и вскоре исчезло. С тех пор имя Писарева не раз произносилось с раздражением, даже со злобой, естественной для ценителей литературы, но возможной для историка, равнодушно внимающего добру и злу . . . . .»

Те, на кого опирался Писарев, были люди не большого ума и убогого эстетического развития. Но никак невозможно сказать, что это были дурные люди, хулиганы или мракобесы.

В исконном расколе русского общества стояли они как раз на той стороне, на которой стояла его лучшая, а не худшая часть.

Это было первое затмение пушкинского солнца. Мне кажется — не далеко второе. Оно выразится не в такой грубой форме: Пушкин не будет ни осмеян, ни оскорблен. Но предстоит охлаждение к нему...

И не только среди читателей, в поэзии русской намечается то же.

Многое в Пушкине почти не понятно иным молодым поэтам, потому, между прочим, что не всегда достаточно знакомы со всем окружением Пушкина, потому что дух, стиль его эпохи им чужд и остатков его поры они уже не застали. То же нужно сказать о языке. Быть

может, они даже следуют пушкинскому завету учиться языку у московской просвирни, но просвирня сама уже говорит не тем языком...

Наше самое драгоценное достояние, нашу любовь к Пушкину, как горсть благовонной травы, мы бросаем в огонь треножника.

«И она сгорит.» (Колеблемый треножник).

Живое восприятие Пушкина теряется нами не потому, что мы ушли далеко от него в своем быту и языке, а потому, что нужно изменить эталон (мерило) сравнения Пушкина.

Пушкин сейчас уходит от нас в холодный туман, близок момент переворота, в его восприятии.

Исследование традиции писателей, формальное исследование искусства вообще было глубочайшей бессмыслицей, если оно не давало нам возможности нового восприятия произведения.

Как рубанок по полированному дереву бежит обычное восприятие. Станиславский в своих статьях об актерской технике приводит факт, что некоторые актеры могут «с выражением» произнести свою роль, но будучи в то же время людьми нормально развитыми, не в состоянии рассказать ее своими словами. Они заполировались. Привычные слова сплелись в привычные фразы, фразы в периоды, и все катится неудержимо, как камень с горы.

Задачей формального метода, во всяком случае одной из его задач является не «объяснение» произведения, а торможение на нем внимания, восстановление «установки на форму» типичной для художественного произведения.

В этой заметке я не столько буду стараться выяснить вопрос о влиянии Стерна на Пушкина, сколько подчеркну черты творчества, общие для обоих писателей.

А Пушкин несомненно знал Стерна.

### XXXVII

Своим пенатам возвращенный  
Владимир Ленский посетил  
Соседа памятник смиренный  
И вздох он пещлу посвятил;  
И долго сердцу грустно было.  
«Roog Iogick» молвил он уныло.

К этому Пушкин сделал примечание; «Бедный Иорик», — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и Стерна)».

Но только в «Евгении Онегине» мы можем проследить ряд черт сходства пушкинских приемов с приемами пародоксальнейшего в мире автора — Стерна, творца «Тристрама Шенди» и «Сентиментального путешествия». Оговариваюсь еще раз, что речь будет идти дальше не столько о вопросе литературного развития, сколько о совпадении однородных моментов: «Евгений Онегин», так же, как и «Тристрам Шенди», пародийный роман, при чем пародируются не нравы и типы эпохи, а сама техника романа, строй его.

Напомню в нескольких словах построение «Тристрама Шенди».

Вместо обычного до-Стерновского начала романа с описания героя или его обстановки «Тристрам Шенди» — начинается с восклицания: «Не забыл ли ты завести свои часы?»

Ни личность говорящих, ни в чем дело в этих часах мы не знаем. Только на странице 20-ой романа мы получаем разгадку восклицания.

Так же начинается «Евгений Онегин». Занавес открывается в середине романа, с середины разговора, при чем личность говорящего не выяснена нам совершенно.

Из аккуратности приведу это начало:

«Мой дядя самых честных правил  
Когда не в шутку занемог и т. д.

Ввод действующего лица дан во второй строфе:

Так думал молодой повеса.

Далее следует описание воспитания героя.

Только в строфе II первой главы мы находим исчерпывающую разгадку первой строфы:

Вдруг получил он в самом деле  
От управителя доклад,  
Что дядя при смерти в постели  
И с ним проститься был бы рад.  
Прочтя печальное посланье,  
Евгений тотчас на свиданье  
Стремглав по почте поскакал  
И тут заранее зевал,  
Приготовляясь, денег ради,  
На вздохи, скуку и обман  
(И тем я начал мой роман).

. . . . .

Здесь временная перестановка подчеркнута. В той же перестановке даны в «Тристреме Шенди» Стерна отдельные части романа.

Например, посвящение напечатано на 25 стр. При чем автор замечает, что оно противоречит трем основным требованиям: содержания, формы и места. Предисловие к 64 главе со стр. 182 по 192. У Пушкина — седьмая глава в V строфе:

Но здесь с победою поздравлю  
Татьяну милую мою  
И в сторону свой путь направлю,  
Чтоб не забыть, о ком пою...  
Да кстати здесь о том два слова:  
Того \*приятеля младова  
И множество его причуд  
Благослови мой долгий труд,  
О ты, эпическая муза.  
И верный посох мне вручив,  
Не дай блуждать мне вкось и вкрив  
Довольно. С плеч долой обуза  
Я классицизму отдал честь  
Хоть поздно, а вступление есть.

Необычайность строения «Евгения Онегина», стернианство его приемов поражало уж не одного исследователя. «... Кроме всех других качеств, «Евгений Онегин» есть еще, поистине, изумительный прием способа создания, противоречившего начальным правилам всякого сочинения», писал П. В. Анненков в «Материалах для биографии А. С. Пушкина». Только традиционность нашего восприятия пушкинского творчества обратила в канон всю гениальную и подчеркнутую путаницу романа.

Так арабские ученые обратили в правила все уклонения Магомета от современного ему литературного языка.



А мы в Пушкине сейчас восхищаемся величайшим спокойствием и классицизмом там, где даже буря.

Признание всегда обламывает острие меча.

Другую стернианской чертой «Евгения Онегина» являются его лирические отступления.

Сам сюжет романа чрезвычайно прост! Сюжетное торможение достигается тем, что в то время, когда Татьяна любит Онегина, Онегин ее не любит, а когда влюбляется он, Татьяна ему отказывает. Эта сюжетная перестановка, несовпадение намерений двух действующих лиц появляется в литературе в самых разнообразных мотивировках. У Ариосто мотивировка дана колдовством: рыцарь влюблен в девушку и преследует ее, не настигнув, он ночует в заколдованном лесу и пьет воду из ручья. Вода этого ручья обладает способностью обращать чувства в обратные, случайно преследуемая девица тоже пьет ее. Положение изменяется: она влюбляется в него, он спасается от нее в Китай и т. д. Потом она снова пьет воду. В развертывании сюжета несомненна здесь пародийность. Тот же прием у Шекспира «Сон в летнюю ночь».

У Пушкина в «Руслане и Людмиле» Фин влюблен в Наину, она не любит его. Попытки Фина заслужить любовь, следует знаменитая фраза Наины: «Герой, я не люблю тебя». Фин занимается колдовством и привлекает к себе любовь Наины, но на уже старуха. Фин бежит от нее, она его преследует. Здесь элемент колдовства убывает, и нарастает «естественная мотивировка» (героиня постарела). Точно так же новелла с загадкой отличается от сказки с загадкой большей обоснованностью мотивировки.

Пушкин ясно сознавал основной сюжет своего романа и подчеркивал его схематичность симметрией. Татьяна пишет письмо Онегину, он приходит к ней и читает ей нотацию. Это первый момент. Второй момент — Онегин видит Татьяну и пишет ей письмо, приходит к ней, она читает ему нотацию.

Сегодня очередь моя.

Как в письмах Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне, так и в их речах друг к другу есть ряд параллельных моментов.

Я не могу приводить их один за другим и удовольствуюсь только воспроизведением заключительных сцен.

Гл. 4, строфа XVII

Сквозь слез, не видя ничего,  
Едва дыша, без возраженья  
Татьяна слушала его.

Гл. 8, строфа XI — XIII

Стоит Евгений  
Как будто громом поражен,  
В какую бурю ощущений  
Теперь он сердцем погружен.

В следующих строфах в обоих случаях одним и тем же приемом поэт оставляет своих героев и переходит в отступление.

Такова незамысловатая схема романа.

Но Пушкин, следуя Стерну, по всей вероятности через влияние Байрона, разработавшего тот же прием в стихах, необыкновенно усложнил роман отступлениями. Отступления врезаются в тело романа и отесняют действия.

Истинный сюжет «Евгения Онегина» это не история Онегина и Татьяны, а игра с этой фэбулой.

Главное содержание романа — его собственные конструктивные формы, сюжетная же форма использована так, как используются реальные предметы в картинах Пикассо.

Сперва по стерновски мы получаем фразу из середины, потом описание обстановки героя, обстановка развертывается и оттесняет его, входит тема «ножек», наконец, поэт возвращается к своему герою.

Что ж мой Онегин?

(стр. XXXV, гл. 1).

Такое же возвращение в четвертой главе строфы XXXVI, XXXVII

А что ж Онегин? Кстати братья...

Эти восклицания подновляют ощущение, что мы забыли о герое.

Напоминание идут после 16 строф отступления. Я думаю, что стерновским влиянием нужно объяснить и загадку пропущенных строф в «Евгений Онегине.»

Как известно, в Евгений Онегине пропущен целый ряд строф, напр., XIII и XIV, XXXIX, XL, XLI первой главы.

Всего характерней пропуск I, II, III, IV, V, VI строфы в четвертой главе.

Пропущено, как видите, начало.

При чем в действии разрыва нет. Только Пушкин оставил Татьяну, подчеркнув условность приема совершенно стерновским жестом:

Но следствия неожиданной встречи  
Сегодня, милые друзья,  
Пересказать не в силах я.  
Мне должно после долгой речи  
И погулять и отдохнуть,  
Докончу после как-нибудь.

Четвертая глава начинается опять не действием, а размышлениями Онегина.

Связь этих строф (VII, VIII, IX) с Евгением очень слаба, скорее мы имеем рассуждение автора, того же типа, как в XI строфе первой главы.

Таким образом, мы имеем пропуск не в действии, а в отступлении.

(Примеч. Те четыре строфы, напечатанные в «Московском Вестнике» 1827, которые обычно относят сюда, тоже скорей рассуждения поэта, а не героя).

Про очень многие «пропущенные строфы» мы знаем, что они никогда не были написаны. Я думаю, что мы имеем дело опять таки с сюжетной игрой у Пушкина. Так Стерн в прозаическом произведении также пропускал главы.

Стернианским влиянием объясняется и то, что «Евгений Онегин» остался недоконченным. Как известно, «Тристрам Шенди» кончается так:

«Боже, воскликнула моя мать, о чем вся эта история? О петухе и быке, сказал Иорик, о самых различных вещах, и эта одна из лучших в этом роде, какие мне когда либо приходилось слышать.

Конец».

Так же кончается «Сентиментальное путешествие»: Я протянул руку и ухватил ее за...»

Конечно, биографы уверены, что Стерна постигла смерть в тот самый момент, как он протянул руку, но так как умереть он мог только один раз, а не окончены у него два романа, то скорее можно предполагать определенный стилистический прием.

Прием окончания у Пушкина отличается от аналогичного стерновского приема. Стерн прерывает рассказ иногда с мотивировкой, что конец рукописи утрачен (во вставной новелле в «Сентиментальном путешествии»). Этот прием с той же мотивировкой наследовал Гоголь. Пушкин обрывает рассказ, подчеркивая сознательность перерыва.

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел ее романа  
И вдруг умел расстаться с ним,  
Как я с Онегиным моим.

Из Пушкинских вещей наиболее близок к «Онегину» «Домик в Коломне». Не стану подробно анализировать этого произведения. Отмечу одно. Оно почти целиком занято описанием приема, каким написано. Это поэма о поэме. Это почти чистая беспредметная фактурная вещь. «Сюжет», если взять это слово в смысле фавулы, играет в ней еще меньшую роль, чем в «Евгении Онегине».

Если в «Евгении Онегине» основной ряд рассказа дан, как эталон, мерило для отклонений, потому что нельзя отклоняться «ни от чего», то в «Домике в Коломне» сюжет дан, как пародия.

Пушкин очень удачно пропародировал своих будущих критиков до Достоевского и Гершензона включи-

тельно, вставив в беспредметную вещь крохотный воде-  
вильный сюжетик, который является насмешкой над  
обычным восприятием художественного произведения с  
той точки зрения «что случилось».

### ЛIII

Да нет ли хоть у вас правоученья.  
— Нет... иль есть: минуточку терпенья.

### LV

Вот вам мораль: по мнению моему  
Кухарку даром нанимать опасно,  
Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно.  
Когда нибудь придется же ему  
Врить бороду себе, что несогласно  
С природой дамской... Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего.

Из «Евгения Онегина» выжали больше. В самом деле, это интересный вопрос, в серьез ли написан «Евгений Онегин». Грубо говоря, плакал ли над Татьяной «Пушкин», или он шутил? Русская литература с Достоевским во главе уверяет, что плакал.

Между тем «Евгений Онегин» полон пародийными приемами. Если сюжет не сломан в нем так, как в «Тристраме Шенди», то это скорее всего объясняется тем, что «Евгений Онегин» не роман просто, а роман в стихах, — «дьявольская разница», как говорил сам Пушкин.

Еще Аристотель рекомендовал в произведениях обрабатывать, главным образом, те части, где мало действия. Как будто количество работы, вложенное в произведение, есть величина определенная, во всяком случае

конечная. Если мы усиливаем одну сторону произведения, то тем самым ослабляем другую. Сложное строфическое сложение «Евгения Онегина», с переломом в двух последних строках, связанных с собою парной рифмой и заключающих в себе или суммирование строфы, или чаще ее пародийное разрешение, типа:

Там некогда гулял и я,  
Но вреден север для меня.

сняли несколько ударения с пародирования самого сюжета.

Чрезвычайно пародичен словарь «Евгения Онегина». Здесь мы встречаемся с целым рядом варваризмов, искусственно введенных и нарочно подчеркнутых.

Сперва Madame за ним ходила  
Потом Monsieur ее сменил,  
Ребенок был резов, но мил.  
Monsieur l'Abbé француз убогий

и т. д.

Но панталоны, фрак, жилет,  
Всех этих слов на русском нет,  
А вижу я, винюсь пред вами,  
Что уж и так мой бедный слог  
Пестреть гораздо меньше б мог  
Иноязычными словами,  
Хоть и заглядывал я встарь  
В академический словарь.

Очевидно, Пушкин здесь упоминанием Академического словаря, с примечанием вряд ли не пародийным (с выпиской из Карамзина), еще подчеркивает экзотичность иностранных слов в тексте своего произведения.

Вообще пушкинские примечания к Евгению, Онегину пародийны. На фразу Онегина

Но и Дидло мне надоел

Пушкин дает следующее примечание: «5) Черты охлажденного чувства, достойные Чайд-Герольда, танцы Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, чем во всей французской литературе». Обращаю внимание на пародичность строения фразы. Самое имя Татьяна взято Пушкиным, как экзотическое. Если в «Полтаве» он заменил историческое имя дочери Кочубея Матрены условно-романтическим Мария, то имя Татьяна в свое время, во время Пушкина звучало, как вызов, а не как стилизация.

Ее сестра звалась Татьяна  
Впервые именем таким  
Страницы нежные романа  
Мы своевольно освятим.

Но с ним, я знаю, неразлучно  
Воспомянья старины  
Иль девичьей.

К этому месту Пушкин дал комментарий «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, напр., Агафон, Филат, Федор, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами». Имя Агафон тоже не даром приведено Пушкиным, он использовал его:

И голосок ее звучит  
Нежней свирельного напева  
Как ваше имя? Смотрит он  
И отвечает: Агафон.



В виду того, что только что приведенное место менее традиционно, менее цитатно так сказать, для нас, чем места с именем Татьяны, то в нем более сохранилось ощущение странности имени, может быть, его комичности. Пародийны очень часто рифмы «Евгения Онегина».

Очень часто рифмуются имена собственные: Назон, Гри, Шаховской, Клеопатра, Царьград, Ювенал, Феокты, Смит, Каверин, Княжнин, Терписхора, Венера, Флора, Эльвика Бентам, Диана, Аполлон, Альбион, Сальгир (все примеры взяты из первой главы).

Иногда рифма подчеркнута банально.

Мечты. Мечты. Где ваша сладость?  
Где вечная к ней рифма младость?

Или:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся среди полей  
(Читатель ждет уж рифмы розы  
На, вот возьми ее скорей).

Сравнения, вообще довольно редкие у Пушкина, пародийны здесь тоже.

Иногда они даются в мотивировке речи одного из действующих лиц.

Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне

Любопытен случай «отстранения» сравнения. Сравнение не дано, а только указано его место.

Благословенное вино  
. . . . .  
Оно своей игрой и пеной  
(Подобием того-сего).

Это сравнение без сравнения, кажется, в поэзии случай единственный.

Таким образом, при очень беглом обзоре, в котором мы почти не анализировали даже отступления, можно увидеть, что элементы пародии глубоко пронизали все строение стихотворного романа. Правда, сам Пушкин, как будто относится к Татьяне серьезно с сочувствием.

Татьяна, милая Татьяна,  
С тобой теперь я слезы лью;  
Ты в руки модного тирана  
и т. д.

Или:

Но полно. Надо мне скорей  
Развеселить воображенье  
Картиной счастливой любви  
Невольно, милые мои,  
Меня стесняет сожаленье,  
Простите мне, я так люблю  
Татьяну милую мою.

Но тон этих отрывков (так же, как и упоминание о критике и обращение к нему в XXXII строфе той же четвертой главы) несомненно стерновский. Это сентиментальная игра и игра с сентиментальностью.

Вряд ли не пародия описание Татьяны, подозрительное по своему архаическому словарю.

А между тем луна сияла  
И темным светом озаряла  
Татьяны бледные красы  
И распущенные власы.

Возможно, что Пушкин сам пародировал себя в «Домике в Коломне», только раскрывая более ясно свою иронию.

. . . . . Бледная Диана  
Глядела долго девушке в окно  
(Без этого ни одного романа  
Не обойдется: так заведено).

Сентиментальное отношение Пушкина к Ленскому, тоже своеобразная игра. Описание грусти горожанки над могилой поэта определенная стилистическая условность, а дважды повторенное восклицание в главе седьмой, в строфах X и XI

«Бедный Ленский»

вряд ли не восходит по прямой линии к стерновскому восклицанию «Бедный Иорик».

Интересен вопрос, почему именно «Евгений Онегин» дан в форме пародийного стернианского романа. Появление «Тристрама Шенди» объяснялось окаменением приемов старого авантюрного романа. Все приемы сделались совершенно неощутительными. Единственный способ оживить их была пародия. «Евгений Онегин» написан, как на это указал проф. В. М. Эйхенбаум, накануне появления новой прозы. Формы поэзии уже холодели. Пушкин мечтал о прозаическом романе. Рифма наскучила ему.

«Евгений Онегин», как эксцентрик, являющийся в варьете в конце представления и демонстрирующий разгадку всех приемов прежних номеров. Мне возражат, что сам Евгений, чтобы ни говорить о строении романа, есть определенный бытовой тип.

Ключевский даже точно определил историческое происхождение этого типа в своей статье «Предки Евгения Онегина». Он решил, что Евгений младший брат

декабристов — результат разочарования общества в политике, в высоких идеях. Конечно, это неправильно.

Первая глава Евгения Онегина, как всем известно, кончена 22 октября 1823 года, т. е. до восстания декабристов.

Сам Пушкин, как это видно из зашифрованной им десятой главы (в дальнейшей работе, не известной еще Ключевскому), считал Евгения Онегина будущим декабристом. Таким образом, такой тонкий историк, как Ключевский, грубо ошибся в этом вопросе. Казалось бы, ошибка всего в несколько лет, но лета эти были как раз переломные.

Ошибка Ключевского состоит в том, что он рассматривал «тип», как величину бытовую, между тем, «тип» есть величина стилистическая.

Чем кончить статью?

Если бы был роман, то его можно было бы закончить браком.

Со статьями труднее.

Нужно понять, «нового Пушкина», при чем, может быть, это и будет Пушкин истинный.

Почтить память можно не только каждением «благонной травы», но веселым делом разрушения.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Б. ТОМАШЕВСКИЙ. Пятистопный ямб Пушкина . . .	7
П. БОГАТЫРЕВ. Стихотворение Пушкина „Гусар“ (его источники и его влияние на народную словесность)	147
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ. „Евгений Онегин“ (Пушкин и Стерн) . . . . .	194
81 диаграмм и чертежей.	