

К ВОПРОСУ О ПОДЛИННОМ СТИХОТВОРНОМ РАЗМЕРЕ ПУШКИНСКИХ «ПЕСЕН ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН»

1

Наш русский силлабо-тонический стих вырос (после малоудачных опытов с чистым силлабиком Кариона Истомина, Симеона Полоцкого и талантливейшего Антиоха Кантемира) на попытках подражать некоторым метрически простым видам стиха русской песни (хорейческое направление Тредьяковского) и некоторым особенностям иного европейского стиха (Ломоносов), хотя на самом деле ни русский песенный стих, ни, скажем, немецкий стих (с его частичной кваंटитативностью) не могли служить непосредственными образцами для нашего письменного (книжного) литературного стиха. С некоторой натяжкой можно было бы сказать, что русский «классический», «правильный», «метрический» стих создался с оглядкой на эти образцы, но, в сущности, он — явление совершенно самобытное, решительно отличающееся и от стиха русской песни, и от иного европейского стиха. Как бы опираясь на те особые случаи, когда некоторые определенные строки русского песенного стиха целиком совпадали с некоторыми строками иного европейского, по этим двум более или менее характерным образцам (в их частных совпадениях) и создался русский классический стих.¹ Ко времени Пушкина (расставшись с громоздкими формами XVIII века) русский стих полностью определился и мог уже блистать своими замечательными и общепонятными завоеваниями.

В 1834 году Пушкин обнаружил свои «Песни западных славян» (рукопись, к сожалению, до нас не дошла), где стихотворец сделал замечательную попытку ввести в обиход еще некоторые элементы русского народно-песенного и сказительско-былинного стиха, до тех пор за малыми (и незначительными) исключениями отвергаемые и не подвергавшиеся разработке.

Хорошо известно, что Пушкин очень любил старинный русский песенный и былинный стих и чрезвычайно ценил сборник «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова, цитировал его и, по свидетельству современников, говорил о нем не только с увлечением, но и с восхищением. Сборник этот представлял собой собрание песенных текстов, которые при исполнении сказителями распевались, и эти подлин-

¹ В старинном русском песенно-былинном стихе изредка попадаются чисто метрические стихи (с точки зрения нашей силлабо-тоники), например такого строения:

Молодец коня имал...

Дворянин, отецкой сын...

(«На Литовском рубеже», в кн.: Древние российские стихотворения, собранные Кирпеем Даниловым. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 253, 255). Такой стих и для немца будет звучать тем же четырехстопным хореем.

ные песни во времена Пушкина еще бытовали в народе и пользовались огромнейшим (можно сказать, всенародным) распространением. Их знали с детства. Разумеется, дело не ограничивалось отбором Кирши, но этот сборник был типичен: тексты его были напечатаны; известно, что у Пушкина эта книга была.

Разумеется, тексты эти относились не столько к стихосложению, сколько в гораздо большей мере к песнесложению, и полного представления о самых песнях читатель получить не мог, если не был знаком с напевами. Нетрудно заметить по записям нашего старинного народного стиха, что (помимо всяких музыкальных норм!) в этом стихе имеется собственная, чисто стихотворная правильность. Даже при поверхностном чтении очевидно, что какой-то настойчивый и единообразный ритм в этих текстах (лишенных напева, мотива, музыкального сопровождения, т. е. признаков музыки) имеется. Этот ритм заметен любому читателю и, конечно, должен резко выявляться для уха стихотворца, а особенно такого стихотворца, каким был Пушкин, т. е. с интуицией по части звукописи стиха наилучшей, редкостной, изумительной. Легко понять, что русский стихотворец, привыкший к нашей стихотворческой системе (тонической или силлабо-тонической), не мог не заметить в этих лишенных музыкальных признаков записях старинных стихотворений те строки, которые не только очень похожи на привычные русские стихи, но иной раз в точности совпадают с ними. Таких стихов в записях старинных русских стихотворений довольно много. Кроме того, еще в 1812 году А. Х. Востоков-Остенек² изучал русский народный стих и указал на некоторые его правила. В этом стихе обычно бывает три слова, а ритм его держится не на счете слогов, но на счете ударений (которых, естественно, тоже три). Исключения имеются, но они не так уж часты (Востоков, стр. 105—106).

У Кирши Данилова легко заметить образцы стихов полнометрических в троесловных стихах. Например, пятистопные хорей:

Молода княгина испужалася...

со схемой

≈ — — — ≈ — — ≈

(эта строка полностью совпадает, исключая краезвучие, с пятистопным хореем самого привычного вида: «На груди утеса-великана» — Л е р м о н т о в) или трехстопные анапесты:

Хорошо корабли изукрашены...

со схемой

— — — — — — — — — —

² А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. «С.-Петербургский вестник», 1812, ч. II; в 1817 году выпущено отдельной книжкой (далее ссылки даются на изд. 1817 года); у Пушкина было это издание. О русском старинном стихе Востоков писал: «...пенье не имеет ничего общего с размером стихов. Пенье по большей части уравнивает долгие слоги с краткими, и нередко сии последние протягивает еще долее первых, превращая их из пиррихий в спондеи и даже в дисpondeи. При таком превращении естественно пропадают ударения, составляющие основу стиха русского. Но тем удивительнее то, что основа сия столь ощутительна при чтении стихов, кои, конечно, для пения собственно, а не для чтения сочинены в одно время с их голосами! Не берусь изъяснить сего противоречия между мелодиею и просодиею русских песен, но оно существует; и природа, единственная учительница русских стихосложению, умела согласить независимое существование в русском стихе двух разных мер, т. е. пения и чтения» (стр. 156—157; курсив наш, — С. В.). Эти пронизательные слова Востокова и по сие время не имеют более рассудительной замены.

³ Тире означает ударный слог, лежащая скоба — неударный слог, тогда как тире со скобой над ним — ослабленное против метра ударение, когда ударный по метру слог не совпадает со словесным ударением. Другими словами, хорейская стопа заменяется стопой из двух неударных (условно), наподобие античного пиррихия. Белый называл такие случаи ускорениями. Акад. А. Н. Колмогоров недавно предложил термин «ослабление».

(что совпадает точно с обычной строкой трехстопного анапеста: «У тебя порошок я попрашивал...» — Некрасов). Но подобного рода стихи были уже использованы в силлабо-тоническом стихе, тогда как в народно-былинном стихе встречались и иные образования, как например:

Исполать тебе, добру молодцу...

Схема в этом случае будет не совсем обычна:

— — — — —

Однако встречаются стихи значительно более сложные, далеко отходящие от точной размерности силлабо-тонического стиха. В четырех-словных стихах отклонения от привычной стихотворческой «нормы» еще значительнее.

2

Итак, этот стих должен был под пером Пушкина приобщиться к нашей письменной словесности. Задача была такова: от стиха, который поется сказителем, перейти к стиху, который читается по книжке (и главным образом про себя), т. е. создать такой силлабо-тонический аналог песне, который передавал бы в некоторых основных чертах ее своеобразный характер. При этом известно, что в стихе три слова и что, в частности, в иных случаях он способен принимать в точности форму трехстопного анапеста и пятистопного хорей.

Очевидно, что прямое повторение этого стиха в силлабо-тонической форме неосуществимо, ибо русский литературный стих основывается на счете слогов и «сильное время» в нем является ударным слогом, тогда как стих, который поется и соотнобразуется с музыкальными нормами отсчета, построен на чередовании долгих и кратких слогов, отсчет ведется на моры (как это было в древности у греков и римлян и как это происходит и поныне в эстонском или венгерском языках), а «сильное время» является долгим слогом. Правда, и в русском языке ударный слог несколько более длителен, чем неударный, но это различие не идет в сравнение с тем удвоением длительности, которое имеет место при отсчете на моры.

Начало стиха было очень часто анапестическим, что вполне естественно для пятистопного хорей с ускорением на первой стопе. Строки метрические, как анапест, так и хорей, заключали в себе по 10 слогов (в самом обычном случае, т. е. при трех словах).

Так называемый квантитативный стих (с отсчетом на моры), как известно, допускает *стяжение*, т. е. уменьшение числа слогов за счет увеличения длительности, и *растяжение*, т. е. увеличение числа слогов за счет уменьшения длительности, причем с довольно разнообразными вариациями. При имитировании этого явления в силлабо-тоническом стихе требовалось создать какой-то род слоговой компенсации. Решение было подсказано метрическими строками, которые существуют в записях, а именно — сопоставлением трехстопного анапеста и пятистопного хорей.

Известно, что в двусложных размерах (хорей и ямб) некоторые метрические ударения могут и не совпадать с естественными словесными ударениями, и это не нарушает стройности стиха. Обычный четырех-стопный хорей

Видит, весь сияя в злате...

со схемой

— — — — —

может принимать форму

Милых братьев поджидая...

со схемой

— — — — —

где на третьей стопе стиха метрическое ударение не подтверждается словесным (ускорение А. Белого). Ускорения нередко встречаются и по два в одном стихе, например в пятистопном хорее

Поддержала Зоя незнакомца...

со схемой

$$\underline{\cup} - \cup - \underline{\cup} - \cup$$

(т. е. с двумя ускорениями, на первой и на четвертой стопе). Однако такую строку можно рассматривать и как преобразованный трехстопный анапест, у которого первая анапестическая стопа остается без изменений, вторая, теряя один ударный слог, обращается в ямб, а третья, возрастая на один неударный слог, превращается в соединение ямба с пиррихием (так называемый пеон IV). Как и в случае с хореем, это составляет опять-таки ровно 10 слогов. Таким образом, возможно подобную строку пятистопного хорей, соблюдая точное равенство слогов в строке (изосиллабизм), рассматривать и как некий особый род анапеста. Переход этот на схеме изображается очень просто, и можно составить символическое равенство, где левая часть схематизована по двусложной схеме, а правая по трехсложной:

$$[(\underline{\cup} - \cup) + (-\underline{\cup}\underline{\cup}) + (-\underline{\cup})] = [(\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup} -) + (\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup})]$$

или словесно:

(пеон III + пеон I + хорей) = (анапест + ямб + пеон IV + краезвучный слог).

Однако пятистопный хорей в роли ритмического двойника трехстопного анапеста способен еще варьировать, т. е. преобразования второй и третьей стопы могут быть переставлены, и получится:

За туманом ничего не видно...

со схемой

$$\underline{\cup} - \underline{\cup} - \underline{\cup} - \cup - \cup$$

которую снова можно разбить на вариации анапестической стопы

$$[(\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup} -) + (\underline{\cup})],$$

причем отличие от предыдущей разбивки состоит только в перестановке пеона и ямба. Нередко к этим двум формациям пятистопного хорей возможно отнести еще и хорейские строки, имеющие не два, но только одно ускорение — на четвертой или на третьей стопе. Это осуществимо в тех случаях, когда ударение на первой стопе можно рассматривать как сверхсхемное (лишнее по метру). Такого рода *замедления* (по терминологии Белого) очень часты в анапестах, как например в некрасовской строке

Днем и ночью на ней маскарад...

со схемой

$$\overline{\cup} - \cup - \cup - \cup -$$

где тире над скобой означает лишнее (сверх метрической схемы) ударение. А это излишнее ударение можно отождествить с первым хорейским ударением. Тогда и строки типа

Кровь по сабле свежая струится...

могут рассматриваться как вариации анапеста

$$\overline{\cup} - \cup - \underline{\cup} - \underline{\cup} - \cup$$

или

$$[(\overline{\cup} -) + (\underline{\cup} -) + (\underline{\cup}\underline{\cup} -) + (\underline{\cup})].$$

Случаи эти легко подвести под простую общую схему: допустим, что весь наш изучаемый цикл замышлен как трехстопный анапест, тогда, заменяя вторую стопу анапеста ямбом, а третью пеоном, мы получаем первую формацию хорей, заменяя же вторую стопу пеоном,

а третью ямбом, получаем вторую формацию хорей. Всего в классическом пятистопном хорее имеется примерно 14 формаций,⁴ но только две (или четыре) указанные выше допускают такое простое преобразование.

Однако когда мы рассматриваем эти символические равенства, в голову приходит вопрос: а возможно ли написать целую поэму подобным десятисложником, чередуя то хорей, то анапест? Подобный опыт был проделан в свое время стихотворцем Н. Ф. Щербиной в переложении сербской поэмы «Йово и Мара» (1860), где встречаем, например, такого рода последовательности стихов:

Йово к Фате своей воротился,
Он ей поднял с лица покрывало:
Ярким солнцем лицо заблестало,
Черны очи — самоцветным камнем,
Черны очи, слез полные очи...

четвертая строка этого отрывка — единственный хорей среди анапестов, и звучит эта строка неуместно, как бы срываясь с ритма. Конечно, Щербина был не столь искусный стихотворец, но во всяком случае эта попытка непосредственно соединить в одном произведении чистые анапесты с чистыми хорейми не только не кажется удачной, но даже до некоторой степени доказывает, что эти два как будто схожих размера попросту соединить нельзя.

У трехстопного анапеста и пятистопного хорей, впрочем, имеется еще одно весьма интересное совпадение. Довольно редко случается, что в пятистопном хорее встречаются три ускорения-пиррихия с такой расстановкой: ускорены первая, третья и четвертая стопа. Такова, например, строка былинного стиха

Убиралася и наряжалася...

Аналогами ей в силлабо-тоническом стихе могут быть либо строки пятистопного хорей с ускорениями на первой, третьей и четвертой стопах

Над реками, и над озерами...
Пред тобою я не виновата...
Топорами чуть не зарубил...

(атонируя слова «я» или «чуть»), либо на тех же правах строки трехстопного анапеста с ускорением на второй стопе (ускорением в трехсложной стопе будет стопа из трех неударных, античный трибрахий). Получаем две равносильных схемы:

$$(\cup\cup - \cup\cup\cup\cup - \cup)_{(2)} = (\cup\cup - \cup\cup\cup\cup - \cup)_{(3)}$$

Легко убедиться, что метрически нет разницы между этими схемами анапеста и хорей. Разница только в том, какие именно слоги надлежит снабжать ослабленным метрическим ударением: для хорей это будут первый слог, пятый и седьмой, тогда как для анапеста таким будет один слог, а именно шестой.⁵ Эти строки можно назвать *амбивалентными*, т. е. такими, которым мы можем присвоить и анапестическую и хорейскую природу. Вполне возможно, что среди хореев они нам покажутся хорейскими, среди анапестов — анапестическими. Надо сказать, что приведенный пример не единственный, но другие более сложны. Отметим, что в подобных сравнительно труднопроизносимых случаях легко

⁴ Под формой понимается одна из разновидностей данного размера, отличающаяся от других числом и расположением ускорений.

⁵ Трибрахий в метрическом стихе очень редок — у Блока на полторы тысячи анапестов один случай трибрахия. Но в вольном стихе он гораздо более привлекателен для стихотворца (лучше сказать: возникает сам собой!). Так, в поэме Щербиной на три с половиной сотни стихов имеются два трибрахия: «Ведь живого я не целовала» и «И руками их соединили».

возникают дальнейшие осложнения, например — не только ослабление метрического ударения на шестом слоге трехстопного анапеста (на ударном слоге второй стопы), но и полное исчезновение этого слога:

А и смилуйся, смилосердися...
(Былина)

или

И головушка бесталанная, ..
(Лермонтов)

со схемой

— — — — —

Любопытно, что строка с таким исчезнувшим ударным слогом довольно похожа на строку с трибрахией. Так, например, трибрахизованная строка (из былины) будет: «Напивались и наедались», тогда как строка с трибрахой паузой будет: «Со татарами, со башкирцами» — и при чтении различие легко ускользает от слуха. Так что эти две формы как бы способны заменять друг друга. Существование таких стихов, произносимых не без некоторого труда, вводит в этот стих как бы общую терпимость к неопределенностям (метрического характера) в строении стиха. Эти неопределенности несколько напоминают (довольно отдаленно, разумеется) разные словесные безделушки вроде скороговорок. Самая неотчетливость ритма в народном стихе — по сравнению с силлабо-тоническими метрическими стихами — играет немалую роль.

Русский язык от природы не квантитативен, непосредственно из текста выявить музыкальную сторону данного стиха невозможно, в тексте сохраняется как бы только отблеск, словно какие-то следы музыкальной квантитативности, но в записях текста песни остается своеобразная приятность, которая как бы подсказывает, что в этом неточном (по сравнению с силлабо-тоническим метром) стихе имеется собственная система. Система эта по-своему последовательна и отчетлива, но границы, в которых она существует, не так просты и не так резко (раз навсегда) очерчены, как в силлабо-тоническом, привычном нашем стихе.

Случай перехода пятистопного хорей в анапест (и обратно) дает нам ключ к систематизации вольного стиха:⁶ если два отклонения от анапестического метра — и при этом отклонения *противоположные* — дают нам примеры видоизменений народного стиха в пределах равносложности, т. е. без нарушения в одном стихе основного числа слогов (десяти), то следующей стадией видоизменений метра (постепенного отступления от отчетливости силлабо-тоники) должны, очевидно, оказаться сравнительно легкие нарушения изосиллабизма, которыми могут быть, с одной стороны, добавление лишнего слога (одна прибыльная

⁶ Термин «вольный стих» восходит к Востокову, который писал: «...стихи... бывают вольные, т. е. неравносложные» (стр. 122). Мы можем предложить следующие наименования для разновидностей нашего стиха: 1) чистый метрический стих, 2) метрический — *стопозаменный* (двусложники с четырехсложниками, ямбы или хорей с пеонами), 3) метрический разностопный (нередко именуется «вольным»), 4) вольный стих в собственном смысле слова, стопоразличный или *стопопеременный*, 5) вольный разностопный (так называемый «свободный»). Отличать стопозаменный стих от стопопеременного, т. е. обычный («классический») от вольного, необходимо, ибо весь ритм этих стихов существенно отличен. В стихе Маяковского «Дней бык пег» (из «Левого марша») каждое односложное слово резко выделяется ритмически, тогда как в обычном стихе, например в строке «Снег шел, звездочками серебряся», никаких ритмических разрывов меж тремя схожими ударениями мы не замечаем (в конце концов ради наглядности можно даже взять те же самые слова: «Дней бык пегую морду просунул...») — вся сила в том, что у Маяковского *каждое слово* есть стопа, а в анапестическом шутовском примере из этих *трех слов* составлена одна стопа).

стопа) или убавление одного (полагающегося по метру) слога (одна избыточная стопа), но не вместе в одной и той же строке — как в случае перехода от анапеста к хорее, а по отдельности на одну строку. Принимая во внимание тягу к несколько сказочной, немного шутливой неопределенности народного стиха, к словесной безделушке — скороговорке, можно понять, что такие отклонения становятся вполне допустимыми. Но если так, то иной раз — много реже — возможны и отклонения более сложного характера (добавляется или убавляется не один, но *два* слога, а кроме того, различные отклонения комбинируются друг с другом).

В силлабо-тоническом стихе мы встречаем нередко (как уже говорилось выше) сверхсхемные ударения (сверх того, что полагается по метру), отклонения от метра, которые Белый называл замедлениями (Жирмунский называет это явление отягчением), как например в ямбе

Бьет полночь. — Вдруг рукой тяжелой...

со схемой

⏑ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

или в амфибрахии

Князь тихо на череп коня наступил...

со схемой

⏑ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —

где слова «бьет» и «князь» попадают на «слабое время» по метру. В ямбе мы встречаем сверх того инверсии (перестановки ударения), когда ямб заменяется хореем (получается так называемый хориямб):

Нет, не покинул я тебя...

со схемой

⏑∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Обычно народный стих переполнен такого рода отступлениями (и нередко на разных стопах), что также расстраивает стройное течение ритма, вводя элементы некоторой неустойчивости, как бы произвола.

Сообразясь со всеми этими многочисленными отличиями и оговорками, со всем тем, что можно сказать о народном стихе русском, так, как он представляется в записях рецитаций сказителей, попробуем формулировать, сколь возможно определенно (если не точно), в каком же виде задача эта предстала перед Пушкиным и какое решение он нашел для нее? Разумеется, читатель должен постоянно иметь в виду, что хотя в рукописях Пушкина и сохранились (см. примеч. 14) наброски метрических схем для размера народного стиха, невзирая на то, что большинство указанных особенностей было, конечно, ему знакомо (на живых примерах), но все свои решения Пушкин принимал чисто интуитивно, руководствуясь в каждом отдельном случае своей поразительной чуткостью к стиху, которая определила всю систему вольного стиха «Песен западных славян». Исследование, однако, показывает, что это были не отдельные решения, но поистине целая система. Целая система, повторяем, интуитивно найденная и построенная.⁷

⁷ В нашем исследовании были использованы все стихи из «Песен западных славян» (исключая четырехстопные хорей: «Похоронная песня Иакинфа Маглановича», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Вурдалак» и «Конь»), а кроме того отдельные пьесы: «Песни о Стеньке Разине» («Как по Волге-реке, по широкой...»), «Всем красны боярские конюшни...», «Еще дуют холодные ветры...», «Меню Вуич грамоту пишет...», «Что белеется на горе зеленой...», «Сказка о рыбаке и рыбке» — всего 17 пьес. Должно указать, что в процессе изучения стиха выяснилось, что общий состав стихов не совсем однороден, и они были разбиты на три группы, однако мы не имеем возможности здесь входить в эти подробности. Данное сообщение представляет собой облегченное изложение всего лишь одной главы из нашей будущей книги.

3

После всех этих разъяснений нам необходимо установить некоторую общую точку зрения на вольный стих Пушкина, что, естественно, будет представлять собой некоторую систему допущений, которую в дальнейшем мы сможем проверить, сличая выводы из нее с тем, что дает прямое наблюдение. Чем более правдоподобными окажутся эти выводы, тем более будет заслуживать доверия и наша система допущений. Надо отметить и подчеркнуть, что статистико-математическое рассмотрение тем особенно и ценно, что оно с неизбежностью требует некоторой обобщенной системы в качестве основы для анализа.

Первым нашим допущением является констатация того, что стих этот троесловен, т. е. строка (отдельный стих) содержит в себе, как правило, три слова.

Второе допущение — стих всюду имеет женское краезвучие (клаузулу); былинный стих, как известно, предпочитает дактилическое, однако оно излишне подчеркивает своеобразие стиха, и Пушкин был прав, избрав женское, менее заметное (известное ему по русским песням).

Третье допущение является констатацией того, что вольный стих в большинстве случаев (более 90%) имеет анапестический зачин, другими словами — двусложную анакрус.

Четвертое допущение касается метрической основы этого стиха. Еще акад. Ф. Е. Корш отметил (1898), что в вольном стихе имеются метрические строки — пятистопный хорей и трехстопный анапест;⁸ естественно один из этих размеров принять за основу, тем более, что встречаются они в пушкинском стихе примерно поровну (около 30% того и другого). Однако хорей употребляется в четырех видах (две формации пятистопного и по одной четырехстопного и шестистопного), тогда как анапест (не имеющий обычно стопозаменных ходов, т. е. ускорений, или трибрахийев) обладает только одной единственной формацией, которую и разумно принять за основу. Выше были даны примеры того, как одна и та же строка схематизируется и по двусложной схеме (как хорей) и по трехсложной (как анапест); подобная двойная схематизация может быть проведена для любой строки из пушкинского вольного стиха, однако опыт показал, что трехсложная схема по ряду причин предпочтительнее.

Разумеется, любую анапестическую строку можно схематизовать по двудольной схеме, допуская, что и в хорее бывают убыльные (односложные) стопы. Например, возьмем наудачу строку: «Край полы у султана целует...» — явно анапестическую; допустим, что это хорей с убыльными стопами. Получим схему

— ◡ — * ◡ — ◡ * ◡ — ◡

где звездочка обозначает пропущенный слог. В схему приходится вводить леон III, т. е. рассудку вопреки, после пропуска слога необходимо еще вводить ускорение, а кроме того, второй звездочкой пометить пропуск ударного слога (пиррихонидная пауза!!). А в результате получается двенадцатисложная строка, короче говоря, невероятная путаница, где отличить осмысленное от пустого пагромождения нет возможности. Некоторые строки можно схематизовать по-разному, что ведет к новым трудностям, ничего не облегчая и не поясняя. Попытка Томашевского (1916) свести пушкинский вольный стих к сплошному хорюю кончилась тем, что исследователю пришлось поправлять стихи Пушкина. Однако

⁸ Примеры пятистопных хореев приводились выше; примеры шестистопного хорей (из былин): «А поил-кормил дружинишку хоробрую...», «А и молоду Елену Александровну...»; четырехстопного: «Красны девицы позорити...». См. ниже в списке примеров, примеры №№ 11 и 6.

при всем уважении к Томашевскому немислимо поверить, чтобы Пушкин обладал ритмическим чутьем более слабым, чем Томашевский. Трехсложная схема более правдоподобна, никаких «поправок» к пушкинскому творению она не требует.

Сверх того, был проведен специальный опыт по случайным выборкам из прозы (было использовано около 30 тысяч слов нашей первоклассной прозы XIX века); каждая выборка заключала в себе три слова, и эти случайно образовавшиеся троесловия подтвердили, что анапест является как бы метрическим центром (нормой, серединой, медианой в статистическом смысле) такого рода словесных образований. Следовательно, в строении самого языка (литературного, конечно) имеется эта тенденция⁹ к трехсложной «норме», отступления от которой отсчитываются очень просто и большинство которых имеет в пушкинском стихе свое достаточно точное (в общем) воплощение.

Пятое допущение представляет собой предположение о переменной стопе, т. е. о стопе с переменным числом неударных слогов. Это допущение является как бы развитием предыдущего (четвертого) и касается самых границ вариаций переменной стопы. Оно формулируется так: исходная (срединная) анапестическая стопа вольного стиха может испытывать изменения в обе стороны (плюс или минус) на один или два неударных слога, т. е. или возрастать на один-два неударных слога, либо убывать на те же один-два неударных слога; чаще на один и реже на два (стопоразличный или стопопеременный стих).

Принимая все эти пять допущений (из коих первые три являются просто результатами прямых наблюдений,¹⁰ тогда как два других — осторожные, но необходимые гипотезы, значение которых выяснится далее), можно вывести, что строка вольного стиха «Песен западных славян» определяется *тремя постоянными* характеристиками (параметрами) — числом слов, зачином и краезвучием — и двумя *переменными*:

1) переменная стопа во втором положении (по порядку от начала строки),

2) переменная стопа в третьем положении.

Другими словами: первая стопа обычно является анапестом, а две другие варьируют. Поскольку, как указано, нормой мы считаем трехсложную стопу (анапест) и допускаем отклонения в числе неударных слогов на один или два слога в ту и в другую сторону, т. е. больше или меньше нормы на один или два слога, то мы и получаем пять вариаций переменной стопы: $(3 - 2 = 1)$, $(3 - 1 = 2)$, (3) , $(3 + 1 = 4)$, $(3 + 2 = 5)$, т. е. стопа в 1 слог, в 2, в 3, в 4 и в 5, где ударный слог всегда один, а меняется число неударных. Таким образом мы и получаем пять различных стоп:

1) односложная стопа, состоящая из ударного слога (соответствует нормальной стопе, утратившей два неударных слога),¹¹

2) двухсложная стопа типа ямба (соответствует нормальной, утратившей один неударный),

3) нормальная стопа типа анапеста,

4) четырехсложная стопа типа педона IV (соответствует нормальной с одним избыточным неударным),

⁹ См. наше сообщение в журнале «Теория вероятностей и ее применения» (1964, вып. 2, стр. 271).

¹⁰ Тонкий и трезвый мыслитель С. И. Вавилов в своей превосходной книжке о Ньюtone (2-е изд., Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 127) говорит по поводу физики Ньютона: «Принципы — аксиомы физики — доказуемы только опытом, они могут быть логически и не доказуемы. Принципы — это обобщенные опытные факты».

¹¹ Востоков отмечал: «...бывают между сказочными стихами такие, в коих одно ударение непосредственно следует после другого» (стр. 144).

5) пятисложная стопа — четыре неударных и один ударный (соответствует нормальной с двумя избыточными неударными).

Все эти пять стоп могут встречаться как во втором, так и в третьем положении (на второй и на третьей стопе), но встречаются они с различной частотой, т. е. вероятность их появления в стихе различна.

Как видит читатель из наших допущений, речь идет о том, из каких элементов формируется строка вольного стиха, однако надо представлять себе, что эти элементы существуют *только в парных комбинациях*, каждая из которых есть *целый стих*, в силу чего дать примеры на каждую отдельную вариацию нельзя. Таким образом, это наше перечисление пяти основных стоп есть пока еще не что иное, как необходимый вывод из пяти наших допущений.

Поскольку основных вариаций у нас должно быть пять и поскольку каждая из них возможна как во втором, так и в третьем положении, ясно, что всех попарных комбинаций может быть двадцать пять ($5 \times 5 = 25$). Однако Пушкин, опираясь в известной мере на соображения равносложности строк (изосиллабизм), из всех этих двадцати пяти возможностей выбрал только восемнадцать.

4

Перейдем теперь к реальным пушкинским примерам комбинаций наших переменных стоп, но для того чтобы сократить объяснения, введем численные обозначения наших пяти переменных стоп. Каждую стопу мы будем обозначать числом, равным числу слогов переменной стопы, что совпадает в то же время и с порядковым номером нашего списка варьирующих стоп:

- | | |
|--------------------------------------|------------------------|
| 1) односложная стопа (макрос) | обозначается числом 1, |
| 2) двусложная (дуоль) | — числом 2, |
| 3) трехсложная, нормальная (анapest) | — числом 3, |
| 4) четырехсложная (квартоль) | — числом 4, |
| 5) пятисложная (квинтоль) | — числом 5. |

Комбинации стоп, т. е. целые строки, мы будем обозначать двумя числами в скобках, разделенными точкой с запятой. Так, трехстопный анапест (т. е. две трехсложные стопы во втором и в третьем положении... читатель не должен забывать, что в первом положении, в зачине, всегда подразумевается анапестическая стопа и ее поэтому нет надобности каждый раз особо указывать!) обозначается (3; 3); пятистопный хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе обозначается (2; 4) и так далее.

Отметим теперь наиболее важные комбинации переменных стоп, встречающиеся чаще других, т. е. имеющие наибольший вес (долю) во всей совокупности стихов, а сверх того обладающие и весьма примечательными принципиальными свойствами. Одной из важнейших комбинаций является уже не раз упоминавшийся анапест (3; 3), который у Пушкина встречается 304 раза (на все 1021 стих), т. е. составляет 29,78%. Следующими по важности являются различные хорейские комбинации, которые бывают четырех видов:

- 1) пятистопный хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе, т. е. комбинация (2; 4), встречается 212 раз (20,76%);
- 2) пятистопный хорей с ускорениями на первой и третьей стопе, т. е. комбинация (4; 2), встречается 73 раза (7,15%);
- 3) шестистопный хорей, т. е. комбинация (4; 4), встречается 29 раз (2,84%);
- 4) четырехстопный хорей, т. е. комбинация (2; 2), встречается 1 раз (0,10%).

Всего хорей встречаются 315 раз (30,85%). Другими словами, количество анапестов и хореев почти одинаково и в общем составляет 619 случаев (60,63%). Примеры будут даны ниже.

Из всех пятистопных хореев у Пушкина чаще всего используется хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе; он в «Песнях» повторяется 212 раз, тогда как чистый анапест — 304 раза, так что эта формация хорей употребляется только на 30% (примерно) меньше, чем анапест. Это создает некоторые особенности в составленной нами таблице (см. стр. 131), которые заметны на кривой итогов (суммарной строке таблицы — кривой распределения численностей, как говорят математические статистики) как для горизонтали, так и для вертикали. На кривой распределения второй стопы заметна скошенность (асимметрия) в одну сторону, на кривой третьей стопы — в другую, ибо большая численность ячейки (2; 4) оказывает давление на эти итоги. Это очень заметное возвышение одной из формаций хорей над другими явилось причиной некоторых переоценок размера «Песен» (сербский эпос нередко переводили чистым пятистопным хореем, так поступал, например, Майков, но в том же поверхностном решении повинен, впрочем, был и Гете).

Третьей важнейшей разновидностью комбинаций вольных стихов являются различные анапесто-хорейческие гибриды (смешанные строки), образованные дуолями и анапестами, анапестами и квартолями. Это наиболее важные и наиболее частые из гибридов, ибо все остальные, в которые входят, кроме перечисленных, еще макросы и квинтоли, сравнительно очень редки. Этим важным гибридам имеется четыре вида: анапесто-хорей (3; 2), хорео-анапесты (2, 3), анапесто-пеоны (3; 4) и пеоно-анапесты (4; 3). Все эти четыре вида гибридов (мы будем их называть, по причинам, о которых — ниже, *крестовыми* гибридами) занимают в общей совокупности стихов довольно видное место — их 314, или 30,75%. Таким образом, анапесты, хорей и крестовые гибриды вместе дают 933 случая, или 91,38%, и на долю редких гибридов остается менее 9%. Отметим, что первые два вида крестовых гибридов суть убыльные гибриды, вторые два — прибыльные.¹²

После этих необходимых пояснений приведем примеры всех восемнадцати пушкинских комбинаций. Рядом с каждым примером указывается (где возможно) традиционно метрическое наименование, наши собственные (уже указанные) термины для некоторых случаев, а также — число слогов в данной строке, комбинации, число случаев и %:

1) (1; 5), редкий гибрид, «И вошел в церковь святого Спаса», 10 слогов, встретился 6 раз (0,59%),

2) (1; 4), редкий гибрид, «Перед ним красная девица», 9 слогов, встретился 21 раз (2,06%),

3) (2; 5), редкий гибрид, «Отрубили голову Радивою», 11 слогов, встретился 12 раз (1,17%),

4) (2; 4), пятистопный хорей с ускорениями на первой и четвертой стопе, «Ей старик с поклоном отвечает», 10 слогов, встретился 212 раз (20,76%),

5) (2; 3), важный гибрид, хорео-анапест, «Распорол он мертвое тело», 9 слогов, встретился 97 раз (9,50%), этот гибрид из-за убыльной стопы во втором положении можно назвать «убыльным гибридом»,

¹² Метрические схемы всех гибридов приведены в сводной таблице (см. вклейку). Гибрид есть строка вольного стиха; что касается крестовых гибридов, то убыльный гибрид меньше нормы, прибыльный — больше ее на один слог, ибо крестовый гибрид есть соединение нормальной стопы с убыльной или прибыльной. Если же в строке встречаются вместе убыльная стопа и прибыльная, то гибрида не получается, но анапестическая (нормальная) строка превращается в хорейскую (число же слогов строки остается неизменным).

6) (2; 2), четырехстопный хорей, «К красной девке в гости скачет», 8 слогов, встретился 1 раз (0,10%),

7) (3; 5), редкий гибрид, «Наконец он на родину воротился», 12 слогов, встретился 2 раза (0,20%),

8) (3; 4), важный гибрид, прибыльный, анапесто-пеон, «Поминутно сестрице повторяет», 11 слогов, встретился 87 раз (8,58%),

9) (3; 3), метрический трехстопный анапест, «Говорит незнакомый прохожий», 10 слогов, встретился 304 раза (29,78%),

10) (3; 2), важный гибрид, убыльный, анапесто-хорей, «Им нельзя из пещеры выйти», 9 слогов, встретился 48 раз (4,70%),

11) (4; 4), шестистопный хорей с ускорениями на первой, третьей и пятой стопе, «Королевичу Елица не внимает», 12 слогов, встретился 29 раз (2,84%),

12) (4; 3), важный гибрид, прибыльный, пеоно-анапест, «Испугалась молодая Елена», 11 слогов, встретился 82 раза (8,03%),

13) (4; 2), пятистопный хорей с ускорениями на первой и третьей стопе, «И затрясся вурдалак проклятый», 10 слогов, встретился 73 раза (7,15%),

14) (4; 1), редкий гибрид, «Не садися не в свои сани», 9 слогов, встретился 4 раза (0,39%),

15) (5; 4), редкий гибрид, «Всякую ей оказывали милость», 11 слогов, встретился 2 раза (0,20%),

16) (5; 3), редкий гибрид, «Говорит она своему господину», 12 слогов, встретился 19 раз (1,86%),

17) (5; 2), редкий гибрид, «Что белеется на горе зеленой», 11 слогов, встретился 17 раз (1,66%),

18) (5; 1), редкий гибрид, «Вся свечами озарена церковь», 10 слогов, встретился 5 раз (0,49%).

Теперь, когда читатель ознакомился со всеми восемнадцатью видами строк пушкинского вольного стиха, мы можем расклассифицировать все эти восемнадцать видов в сводной таблице, где снова в точности (с добавлением еще и метрических схем) повторяются все комбинации, их наименования и примеры, но на этот раз так, чтобы читатель мог следить за тем, из соединения каких элементарных стоп получается та или иная комбинация.

5

После всего сказанного, когда читатель получил возможность вполне ознакомиться со всеми нашими допущениями и со всем нашим материалом, можно приступить и к заключительной части нашего анализа. Однако перед этим мы должны вкратце коснуться вопроса об изучении связей в массовых явлениях с точки зрения математической статистики (которая является разделом теории вероятностей). Всякому человеку со средним образованием известно понятие функции, математической зависимости. Так, площадь круга является функцией длины радиуса, т. е. каждой определенной длине радиуса соответствует в точности определенная величина площади круга. Но в целом ряде иных явлений мы встречаемся с менее определенными, менее точными связями, которые не обязательно оправдываются в каждом отдельном случае, однако справедливы в общем и среднем. Такова, например, связь роста отца и роста дочери. Не обязательно, чтобы у рослого отца была и дочь рослая, но если из всей обследуемой совокупности отобрать группу рослых отцов, то в среднем и группа их дочерей будет иметь рост более высокий, чем остальные, хотя отдельные случаи и будут подтверждать это правило только в ослабленной степени. Такая связь (или зависимость) двух явлений, справедливая только в общем и среднем, именуется кор-

Сводная таблица по «Песням западных славян»

| Во II положении В III положении | (1) макрос | (2) дуоль | (3) анapest | (4) квартоль (пеон) | (5) квинтоль | Сумма и % |
|--|---|---|---|---|---|-----------------------|
| (5) квинтоль | № 1. Редкий гибрид (макрос—квинтоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «И вошел в церковь святого Спаса»; ч. = 6; 0,59%; 10 слогов | № 3. Редкий гибрид (дуоль—квинтоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Отрубили голову Радивою»; ч. = 12; 1,17%; 11 слогов | № 7. Редкий гибрид (анapest—квинтоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Наконец он на родину воротился»; ч. = 2; 0,20%; 12 слогов | | | ч. = 20; 1,96% |
| (4) квартоль (пеон) | № 2. Редкий гибрид (макрос—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Перед ним красная девица»; ч. = 21; 2,06%; 9 слогов | № 4. 5-стопный хорей с уск. I + IV ст. (дуоль—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Ей старик с поклоном отвечает»; ч. = 212; 20,76%; 10 слогов | № 8. Важный гибрид, прибыльный, анapestо-пеон; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «По минутно сестрице повторяет»; ч. = 87; 8,58%; 11 слогов | № 11. 6-стопный хорей, уск. I + III + V ст. (квартоль—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Королевичу Елица не внимает»; ч. = 29; 2,84%; 12 слогов | № 15. Редкий гибрид (квинтоль—квартоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Всякую ей оказывали милость»; ч. = 2; 0,20%; 11 слогов (+ анакруса) | ч. = 351; 34,38% |
| (3) анapest | | № 5. Важный гибрид, убыльный, хорео-анapest (дуоль—анapest); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Распорол он мертвое тело»; ч. = 97; 9,50%; 9 слогов | № 9. Метрический анapest 3-стопный; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Говорит незнакомый прохожий»; ч. = 304; 29,78%; 10 слогов | № 12. Важный гибрид прибыльный, пеоно-анapest; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Испугалась молодая Елена»; ч. = 82; 8,03%; 11 слогов | № 16. Редкий гибрид (квинтоль—анapest); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Говорит она своему господину»; ч. = 19; 1,86%; 12 слогов | ч. = 502; 49,17% |
| (2) дуоль | | № 6. 4-стопный хорей с уск. I ст. (дуоль—дуоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «К красной девке в гости скачет»; ч. = 1; 0,10%; 8 слогов | № 10. Важный гибрид, убыльный, анapestо-хорей; схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Им нельзя из пещеры выйти»; ч. = 48; 4,70%; 9 слогов | № 13. 5-стопный хорей, уск. I + III ст. (квартоль—дуоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «И затрясся вурдалак проклятый»; ч. = 73; 7,15%; 10 слогов | № 17. Редкий гибрид (квинтоль—дуоль); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Что болеет на горе зеленой»; ч. = 17; 1,66%; 11 слогов | ч. = 139; 13,61% |
| (1) макрос | | | | № 14. Редкий гибрид (квартоль—макрос); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Не садися не в свои сани»; ч. = 4; 0,39%; 9 слогов | № 18. Редкий гибрид (квинтоль—макрос); схема: $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$; «Вся свечами озарена церковь»; ч. = 5; 0,49%; 10 слогов | ч. = 9; 0,88% |
| Сумма и % | ч. = 27; 2,65% | ч. = 322; 31,53% | ч. = 441; 43,20% | ч. = 188; 18,41% | ч. = 43; 4,21% | ч. = 1021; 100,00% |

Примечание. Пустые ячейки таблицы обозначают, что соответственные им комбинации переменных стоп в вольном стихе Пушкина не встречаются; ч. — число случаев.

реляционной связью.¹³ Для нее существует специальный показатель, коэффициент корреляции, изменяющийся от -1 до $+1$; эти крайние случаи соответствуют точным (функциональным) связям, когда же коэффициент равен нулю, то связи нет. Если ввести некоторые элементарные преобразования, то коэффициент корреляции можно рассматривать как нечто вроде общеизвестного коэффициента пропорциональности (откуда ясно, что этот показатель хорошо оценивает только так называемые «линейные» связи, т. е. наименее сложные). Комбинационная таблица (в том виде, примерно, как дана у нас ниже) в то же время является и корреляционной таблицей. Разумеется, в корреляционной таблице нет ни примеров, ни схем — там в каждой ячейке (клетке) указывается только число случаев (численность), когда одна из переменных (стопа во втором положении) принимает такое-то значение, а другая (стопа в третьем положении) некоторое иное значение. Под «значением» стопы будем понимать число слогов в стопе.

Отметим, что для того чтобы выяснить, сколько слогов дает строка, относящаяся к данной ячейке, следует сложить числа в заголовке данного столбца и боковике данной строки и прибавить к ним 4 (сумму слогов зачина и краевучного слога). Например, анапестическая строка, которую мы обозначаем (3; 3), включает в себе 10 слогов, ибо $3 + 3 + 4 = 10$; таким же образом по обозначению можно определить число слогов и любой другой комбинации.

В общем и целом корреляционная таблица позволяет разобраться в том, существует ли связь между двумя признаками явления и какова она. Она дает (в первом приближении) представление о некоторой закономерности, связывающей два признака, а отсюда возникает возможность судить о ее смысле, значении, причинных связях. Мы получаем в руки ценное указание о строении изучаемого явления, а следовательно, наш аналитический кругозор сильно расширяется, и, что не менее важно, формируются соображения по части обобщения всего явления в его целокупности.

Значение корреляционной таблицы еще и в том, что она, предоставляя возможность сделать важные выводы о наличии связи между двумя явлениями и ее характере, позволяет судить об устойчивости этой связи и даже в известной мере о возможности равновесия между явлениями.

Итак, рассмотрим таблицу.

Комбинации переменных стоп вольного стиха

| Во II положении | В III положении | (1) | (2) | (3) | (4) | (5) | Сумма по третьей стопе |
|------------------------------------|--------------------|-----|-------|--------|---------|----------|---------------------------------|
| | | (—) | (∪ —) | (∪∪ —) | (∪∪∪ —) | (∪∪∪∪ —) | |
| (∪∪∪∪ —) (5) | | 6 | 12 | 2 | — | — | 20 |
| (∪∪∪ —) (4) | | 21 | 212 | 87 | 29 | 2 | 351 |
| (∪∪ —) (3) | | — | 97 | 304 | 82 | 19 | 502 |
| (∪ —) (2) | | — | 1 | 48 | 73 | 17 | 139 |
| (—) (1) | | — | — | — | 4 | 5 | 9 |
| Сумма по второй стопе | | 27 | 322 | 441 | 188 | 43 | 1021 |

¹³ Читатель должен принять во внимание, что в наши дни под мощным влиянием бурно развивающейся математической лингвистики и в связи с замечательными трудами акад. А. Н. Колмогорова в стихотворение входят сильные математи-

Если от срединной ячейки ее (3; 3) отступить на один строй во все стороны, то получится квадратная табличка в девять ячеек, которую мы будем называть *центральным квадратом* (см. ниже): в середине его находится ячейка анапеста, по углам четыре хорейских ячейки, т. е. (2; 4), (4; 2), (4; 4) и (2; 2); вокруг ячейки анапеста расположены важные гибриды (4; 3), (3; 4), (2; 3) и (3; 2); гибриды эти лежат вокруг центра *крестом*, почему и называются *крестовыми* гибридами. Отметим, что при рассмотрении изменения стиха ко времени (динамики его) вольный стих редко выходит за пределы центрального квадрата, но если и случается выброс за пределы квадрата, то обычно это ограничивается одной строкой, а затем стих возвращается в центральный квадрат, примерно на манер явления упругой устойчивости.

Центральный квадрат комбинационной таблицы

| | (2) | (3) | (4) |
|-----|-------------------------------|-----------------------------|--------------------------------|
| (4) | 5-ст. хорей (уск. I и IV ст.) | Гибрид приб., анапесто-пеон | 6-ст. хорей |
| (3) | Гибрид уб., хорео-анапест | Анапест | Гибрид приб., пеоно-анапест |
| (2) | 4-ст. хорей | Гибрид уб., анапесто-хорей | 5-ст. хорей (уск. I и III ст.) |

Прибыльных гибридов встречается больше, чем убыльных (16,55% против 14,20%), что связано с некоторыми особенностями в строении стиха и отражается в корреляционной таблице. Если разбить таблицу на диагонали, то по главной диагонали (средней, из левого верхнего угла в правый нижний), от ячейки (1; 5) до ячейки (5; 1), лежит 600 случаев (6 + 212 + 304 + 73 + 5), т. е. 58,77%, тогда как по верхней (укороченной) диагонали, от ячейки (2; 5) до ячейки (5; 2), — 198 случаев (19,39%), а по нижней укороченной диагонали, от ячейки (1; 4) до ячейки (4; 1), — только 170 случаев (16,65%), т. е. по нижней диагонали лежит меньше случаев, чем по верхней. В некоторой степени это определяется влиянием стихов с амфибрахическим и дактилическим зачином (которые скопляются в силу изосиллабизма в правом верхнем углу таблицы), но в определенной мере отражает и общие тенденции пушкинского вольного стиха, который как бы подчеркивает значение кварталей.

Важная роль крестовых гибридов заключается в том, что именно они-то и создают тот мягкий общий фон ритмического единства, который дает возможность свободно объединять в одной поэме два различных (и при этом точных!) размера. Щербина, об опыте которого мы упоминали выше, не знал этого тонкого секрета музыки вольного стиха. А Пушкин знал — и ранее всего потому, что он изучал наш старинный народный стих,¹⁴ в котором эти гибриды имеются и даже в изобилии. Ибо у того же Кирши Данилова можно найти такие стихи:

ческие методы; неизбежность этого легко понять, сообразуясь с тем, что сложнейшие явления закономерностей в стихе не поддаются разрешению элементарными способами.

¹⁴ В пушкинских черновиках встречаются метрические схемы вольного стиха — Пушкин внимательно рассматривал эти ритмы. Одна запись — спор с Гнедичем о гекзаметре — приведена в книге Б. В. Томашевского «Стих и язык» (Гослитиздат, М.—Л., 1959, вклейка меж стр. 218 и 219). О других см. в книге «Рукою Пушкина» («Academia», М., 1935) и в статье Томашевского в «Литературном наследстве» (т. 16—18; 1934, стр. 277—278).

Натянул он тугой лук за ухо...
 А ты втапору будь готовая...
 Атаман Касьян сын Михайлович...

и немало других в том же роде. Именно на почве этой необычайной поэтической наблюдательности родились пушкинские стихи:

На перине Елица почивала...
 Полна крови глубокая могила...
 Да гремучие серьги золотые...
 Расскажи-ка мне лучше хорошенько...

типа (3; 4). Или:

Басурманскою чалмою покрытый...
 И сказала своему господину...
 И с молитвою на улицу вышел...
 Между ими тонковерхая елка...

типа (4; 3). Далее:

Лежит в люльке маленький мальчик...
 Короля султан осаждает...
 И ушла в глубокое море...
 Перед ним изба со светелкой...

типа (2; 3). Наконец:

Воротись, поклонися рыбке...
 Жемчуги огрузили шею...
 Разорвут на четыре части...
 Ничего не сказала рыбка...

типа (3; 2).

И все эти стихи, как замечает, конечно, читатель, идут один за другим совершенно мягко и звучат вполне уместно и естественно. В этом-то и сила пушкинского ритмического построения, что он нашел необыкновенно стройные формы для своего вольного стиха, где смешанные (гибридные) комбинации незаметно подготавливают смешение, а затем уже и подлинное слияние двух совершенно разных размеров, анапеста и хоря.

Внимательно рассматривая нашу комбинационную таблицу, можно сделать ряд важных выводов:

1) чем длиннее вторая стопа, тем короче третья, и наоборот (случай так называемой *отрицательной* корреляции);

2) по диагонали таблицы (из левого верхнего угла в правый нижний) идут строки с нормальным числом слогов — десятисложные, причем если встречаются строки с большим против нормы количеством слогов, то число их уравнивается примерно таким же числом строк с меньшим против нормы количеством слогов;

3) строение всей таблицы в целом (распределение численностей и их величины) удовлетворяет самым строгим математическим требованиям (так называемый случай *нормальной* корреляции); чем ближе наблюдаемая связь к точной (функциональной), тем она считается более тесной (сжатой определенными границами); в данном случае мы имеем дело с довольно высокой (тесной) связью, во всяком случае совершенно исключая возможность предположить, что все это получилось в результате случайного стечения обстоятельств (коэффициент корреляции = -0,58);

4) указанные обстоятельства ведут нас к заключению, что все явление вольного стиха в целом *устойчиво* и находится в состоянии гармонического равновесия в смысле органической соразмерности своих частей.¹⁵

¹⁵ Пытаясь составить искусственный пример сочетания макроса с анапестом, замечаешь, что это «не получается»... Но оно потому и не получается, что это

Соображаясь со всеми этими исключительной важности выводами, мы теперь имеем основание прийти к таким заключениям:

1) раз наши допущения ведут нас непосредственно к ряду столь определенных выводов, простота, правдоподобие и логика которых нигде не нарушаются, мы вправе думать, что и допущения наши основательны и отражают действительное положение вещей,

2) а раз это так, то отсюда с необходимостью вытекает общий вывод: изложенная система вольного стиха и является тем тонко интуитивным решением, которое Пушкин дал для своей артистической задачи; причем это построение не является копией со старинного русского стиха — это беспримерный в русской поэзии образец совершенно нового стиха, построенного великим поэтом, *взыскательным художником* вровень с его собственными высокими требованиями к русскому стиху.

6

Теперь, когда результаты нашего анализа вольного стиха (в упрощенном изложении) известны читателю, можно задать себе еще вопрос: какого же рода стихосложение было здесь осуществлено Пушкиным? Несомненно, что это — некоторое развитие силлабо-тонического принципа... , но в каком же направлении?

Попытаемся рассуждать по методу исключения. Читка стихотворцев отличается от читки театрально-актерской некоторой близостью к скандированию (особенно диподийному, наиболее упрямому, наиболее неистребимому!). Если считать это правило чтения нормой, то убыльная стопа неизбежно поведет к некоторой задержке типа паузы. А. Белый, Б. П. Божидар-Гордеев, С. М. Бонди (в отдельных случаях) и автор этих строк (в своей первой попытке анализировать вольный стих Пушкина в 1915 году) склонялись к этому решению, признавая реальность паузы. Принцип этот связан с допущением изохронизма стопы (стопа в среднем требует для своего произнесения более или менее определенного времени), но в таком случае возникают трудности с прибыльными стопами. Ибо если стопа всегда — некоторый определенный отрезок времени, то прибыльная стопа должна неминуемо произноситься скороговоркой — и не шуточной, не прибауточной, но совершенно реальной и нормальной в некотором смысле. Однако никто из стихотворцев так стихов читать не станет. Скорее уж стихотворец разорвет свою строку, наставит крупных — порядка краезвучия — пауз, но скороговорки будет избегать, ибо при ней уничтожается звукопись стиха, смазывается его певучее достоинство, ослабляется звучность фоном.

Возможно, конечно, читать нараспев; тогда возникает нечто вроде искусственного «певучего скандирования», нечто вроде отсчета на моры, появляется какой-то оттенок квантитативности, для русского языка чуждый, опять-таки совершенно неупотребительный среди стихотворцев.

Наконец, возможен третий выход: постоянно, в зависимости от ритма данного отрывка, меняется сам музыкальный характер чтения;¹⁶ то временная норма стопы растягивается (музыкальное ритенуто), то эта норма сокращается (музыкальное аччелерандо). Примем во внимание, что непосредственно вольный стих скандировать нельзя (скандирование означает остановку после каждой стопы), ибо чтец не знает,

грубо нарушает принцип корреляционной связи, который обнаруживает наша таблица. Ибо макрос с квинтолью сочетается хоть и своеобразно, но вполне гармонично. Отсюда ясно, что когда Пушкин ограничился восемнадцатью комбинациями, то дело было не только в изосиллабизме, но преимущественно в его замечательных «гармонических затеях», которые обладали, как показывает наш анализ, математической точностью.

¹⁶ Эту схему поддерживает С. М. Бонди.

какова будет следующая стопа, и вынужден руководствоваться не метрическими, но словесными ударениями, а потому невольно читает медленнее. Кроме того, при чтении (как показали современные опыты) взор чтеца постоянно забегает вперед, и не только с целью смысловоразличительной (как обычно), но и с целью нащупывания извивающегося прихотливого ритма; следовательно, возникает новая причина для задержки чтения — и эти колебания (в результате которых ритмическое внимание привыкает к необычному ритму и подчиняется ему) неизбежно сказываются на времени стопы, и допустимый (в среднем) ее изохронизм ощутительно ослабляется.

В связи с этим приходится думать о том, какова наиболее вероятная отправная точка таких колебаний среднего времени стопы. Ответить на это довольно трудно, но все-таки это скорее будет трехсложная стопа (анapest), ибо двусложная стопа в чистом виде очень редка в вольном стихе: двусложник попадаетея либо в своем собственном виде, либо в виде четырехсложника (стопозаменно), а в крестовых гибридах рядом с анапестом четырехсложник мало напоминает двусложную схему. Особый оттенок вводится еще и тем, что вольный стих (и не только у Пушкина, но и в народном стихе) имеет заметную тенденцию ослаблять серединное (второе) ударение строки, что ведет к задержанно-неотчетливому, затрудненному произношению, как это бывает при «трудном ритме» («Над памятниками дрожат — Потрескивают огонечки...» — у Белого в «экспериментальном» стихотворении), тем паче, что вольный стих изобилует всевозможными замедлениями и инверсиями. Это новое и серьезное препятствие для скандирования.

Однако так или иначе чтение вольного стиха своеобразно, и сам этот стих представляет собой особое ритмическое образование, которое находится в некотором отдалении от классического силлабо-тонического стиха и в каком-то почти условном приближении к иной разновидности стиха, не столько к стиху квантитативному, сколько к стиху музыкально-варьирующему (стопопеременному).

Иными словами, мы вправе сказать, что пушкинская артистическая переработка народных песенных текстов в книжный стих, обнаружив не использованные до тех пор богатые возможности русского стиха, закончилась созданием нового стиха, ритм которого имеет совершенно беспримерный и изумительно красивый характер. Жизнеспособность этого стиха доказывается тем, что вот уже второе столетие все русские дети с тем же вниманием и чувством слушают и читают «Сказку о рыбаке и рыбке» и очень хорошо замечают ее мягкий и затейливый ритм.

Не следует (отметим кстати) смешивать пушкинский вольный стих с паузником («дольником» — по терминологии Брюсова) наших символистов (Блок и др.). Коротко можно сказать, что паузник (заимствованный главным образом у немецких поэтов, в частности у Гейне) в общем короче вольного стиха, и это довольно просто выяснить, если сравнить привычные для этих двух разновидностей виды двусложников. В то время как по двусложникам вольный стих тяготеет к пятистопному хорею, паузник скорее ближе к четырехстопному (причем в тех случаях, когда в паузник входят с заметным весом квартоли, то и в нем нередко тоже обнаруживаются пятистопные хорей, как например у Блока: «Зажигала красные лампадки...» и т. п.). Кроме того, паузник в отличие от пушкинского вольного стиха обладает крайне суженным набором вариаций; если у Пушкина их восемнадцать, то у Блока их можно обнаружить (исключая единичные случаи) около шести. Анапест (и вообще трехсложник) у Блока не играет такой роли: там всего чаще встречаются убыльные гибриды (крестовые).

Настоящее сообщение является кратким очерком нашей работы по пушкинскому вольному стиху; здесь опущены почти все статистико-

математические и аналитические подробности, а также упрощена терминология.

В заключение автор хотел бы обратиться к своему читателю с покорнейшей просьбой. Так как тема приложений математических методов к стиховедению трудна преимущественно своей новизной, то любознательный читатель получит от нашего сообщения больше пользы, если после первого чтения согласится перечитать его еще раз, еще более внимательно и еще менее торопливо.

7

А теперь, когда наша концепция и весь наш инструментарий описаны, изложены, рассказаны читателю, не грех обронить еще несколько слов и о том, что все это могло бы обозначать в плане развития нашего научного мировоззрения (либо, как сказал бы строгий логик, в плане гносеологическом, в плане теории познания).

Мы знаем, что самое ценное, самое нужное в искусстве творится в полном слиянии всех возможностей человека-творца, в сиянии этой творческой мощи... конечно, когда речь идет об исполинах от искусства, одним из которых и был наш Пушкин. Процесс этот всегда у всех у нас на глазах, т. е., вернее, у нас на глазах его результаты, а как происходит этот процесс — все это таится под покровом глубокой тайны. И не потому, что это какая-нибудь сверхъестественная тайна, а просто потому, что она еще не разгадана. Не разгадана, ибо не исследована.

Когда-то из плотничьего, столярничьего, каменщицкого опыта на свет белый родилась геометрия — и недаром в советское время педагоги заметили, что в школах для взрослых, когда начинается преподавание геометрии, сразу то в одном, то в другом классе выделяется группка, которая без особого труда, проворно и почти безошибочно делает задачки «на построение». А затем, пересмотрев документы, учителя убеждаются, что это как раз и есть плотники, столяры и каменщики, т. е. те люди, которые без уменья решать геометрические задачи на построение не могли бы заниматься своим насущным делом. Но ведь так оно было всегда — и в Шумере, и в Вавилоне, и в Египте, а в Греции только нашли дивный язык для изложения всего, что было уже найдено рядом поколений плотников с великого Востока.

Когда весной грач тащит веточку для гнезда, он не хуже умной собаки и не хуже даже нас с вами понимает, что надо брать ее за серединку, иначе нести неудобно. Но ведь серединка эта есть не что иное, как центр тяжести веточки, а математически найти центр тяжести не так-то легко (просто в элементарном случае, для треугольника, но ведь веточка неизмеримо сложнее треугольника, самой простой из плоских фигур!). В общем случае центр тяжести находится с помощью интегрирования, т. е. худо-бедно на третьем семестре технического вуза. Вот как непросто научно пояснить поведение грача-строителя. Оказывается, самое обыкновенное обстоятельство («нести неудобно!») объясняется до конца только с помощью высшей математики. Логика самого простого трудового процесса, оказывается, не так-то просто раскрывается и объясняется.

Но ведь от школьной задачки «на построение» и от весенней всточки грача до поэтического творчества необозримо громадное расстояние. И вот мы с нашими скромными логическими орудиями беремся за изучение творческого процесса. Не за весь процесс в целом — об этом и подумать-то сграшно! — а за какой-то его краешек, за маленькую подробность. В данном случае надо разрешить вопрос о стихотворном размере одного из творений Пушкина (того, о котором Достоевский говорил с горячностью, но справедливо, что это «бриллианты первой

величины в поэзии Пушкина!»). И мы видим, что этот вопрос, близко-близко задевающий самые тонкости пушкинского дарования, имеет математико-логическое разрешение, что его схема обладает строгостью (заметьте, — не сухостью, о нет! но строгостью) схемы, построенной в жестких и несокрушимо-достоверных (как говаривал крупный философ и математик XV века Николай Кузанский) условиях математики. Правда, это не совсем та математика, которой мы учимся в средней школе, это и мягче и шире, ибо относится к теории вероятностей, дисциплине, которая допускает и отклонения, и неточное соблюдение жестких (функциональных) связей вроде связи площади круга с радиусом. Но тем не менее это математика со всей своей строгостью (в заранее условленных границах). Таким образом, можно считать доказанным, что в некоторой определенной частности таинственный творческий процесс, опирающийся на творческую догадку и тонкое чувство гармонии, склоняется к определенному последовательно логическому решению. Мысль поэзии принимает зыбкие очертания, но за этой зыбкостью — строгость великой соразмерности.

А нельзя ли было бы, спросит скептик, все это разобрать и обнаружить без помощи математики? Нет, это было бы невозможно, ибо математическое решение требует известной общности (полного решения задачи как целого), а сверх того еще требует соответствующей случаю систематики, а найти эти два основных качества анализа без многих статистико-математических опытов нельзя. Но, снова возразит скептик, ведь в конце концов получается довольно просто... Справедливо. Но все на свете просто, когда оно уж решено.

