ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ЛИТЕРАТУРНАЯ СЕКЦИЯ

ВЫПУСК ВТОРОЙ

ARS POETICA

СБОРНИКИ ПОДСЕКЦИИ
ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

II

СТИХ И ПРОЗА

МОСКВА
1928

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ARS POETICA

II

СТИХ И ПРОЗА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Б. И. ЯРХО, Л. И. ТИМОФЕЕВА,
М. П. ШТОКМАРА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
М. А. ПЕТРОВСКОГО и Б. И. ЯРХО

ИЗДАНИЕ
ГАХН

К.1(2)

PN
1942

Печатается по постановлению Ученого Совета ГАХН
Ученый секретарь *А. А. Сидоров*



347
39

А—43699 (Москва) Тираж 1.500

Центр. шк. ФЗУ им. т. Борщевского „Мосполиграф“

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От редакции 7

Б. И Ярхо—Ритмика так наз. „Романа в стихах" 9

Л. И. Тимофеев—Силлабический стих. 37

Л. И. Тимофеев—Вольный стих XVIII века 73

М. П. Штокмар—Вольный стих XIX века 117

Б. И. Ярхо—Свободные звуковые формы у Пушкина. 169

М. П. Штокмар—Ритмическая проза в „Островитянах" Лескова 183

ОТ РЕДАКЦИИ

Второй сборник „Ars Poetica", посвящен специальной проблеме — „Стих и Проза".

Тема эта исходит из идеи о потенциальной непрерывности литературных рядов. В самом деле, за какую бы классификацию литературных явлений мы ни взялись, наши деления никогда не будут абсолютными: ряд переходных или промежуточных видов всегда будет соединять разделенное. В этом наше представление о литературе гомологично представлению о природе, как о непрерывной изменчивости. Между лирикой и эпосом, между комедией и трагедией нет зияющей пропасти; нет ее и между стихом и прозой. Какое бы широкое определение мы ни придумали для стихотворной речи, всегда найдутся формы, которые выйдут из рамок этого определения и, все же, будут значительно ритмичнее, чем безыскусственная проза. Между более или менее ритмической прозой и более или менее свободными стихами нельзя провести отчетливой (не условной) границы. Любая проза обладает неким, хотя бы весьма слабым ритмом, который не ощущается, как эстетическая форма, до тех пор, пока он не выходит за пределы ритма повседневной речи; всякий, однако, согласится, что пределы эти весьма неустойчивы и неопределенны. С другой стороны, даже строгие стихи абсолютно ритмичны, т.-е. равномерно организованы, только в отношении основного признака данной системы (напр., в силлабическом стихотворении стихи, б. ч., равны по количеству слогов); но стихи одного размера отличаются друг от друга по второстепенным, подвижным признакам, коими создаются вариации того же размера (напр., в силлабических стихах — количество ударений или расположение словоразделов); словом, все стихи в известных отношениях свободны. Итак, если мы обозначим степень ритмичности чистой прозы через n, а степень ритмичности чистых стихов через $n+1$, то между этими полюсами может быть столько нюансов, столько степеней ритмичности, сколько чисел помещается между n и $n+1$, т.-е. бесконечное множество. Так как качество ритма может быть

различно (тонический, метрический и т. д.), то получается несколько „натуральных рядов ритмичности", каковые ряды часто между собой соприкасаются поскольку основной признак одного ряда нередко фигурирует в другом ряду в качестве второстепенного (напр., число слогов в метрических стихах), и, в историческом своем развитии, порою стремится из второстепенного превратиться в основной (напр., силлабизация тонических стихов).

Разобраться в этом бесконечном море переходных форм, хотя бы в пределах русского языка, классифицировать эти формы, определить их ряд и место в этом ряду — такова была задача работы, часть которой публикуется ныне во II сборнике „Ars Poetica". Здесь описано лишь некоторое число обследованных форм, то на примерах отдельных произведений (рифмованная проза, ритмическая проза), то на более обширном материале (силлабический стих, вольный стих, тонико-силлабический стих). Описание форм производится, гл. обр., в теоретическом аспекте; историческое освещение не составляет основной задачи и дается лишь попутно. Поскольку рассматриваемые промежуточные формы отличаются от смежных явлений не столько по наличию, сколько по степени развития того или иного признака, применение статистического метода было неизбежно. Однако, при исследовании отдельных произведений этот метод не мог быть использован во всей его широте и глубине. В настоящее время статистические работы при Подсекции теоретической поэтики продолжаются и результаты ушли далеко вперед по сравнению с той стадией научной техники, которая представлена в уже несколько лет тому назад написанных статьях настоящего сборника. Все же читатель, может быть, и здесь встретится с некоторыми новыми приемами исследования.

Со всеми этими оговорками II-й выпуск „Ars Poetica" выносится на суд специалистов.

М. А. Петровский

Б. И. Ярхо

Б. И. ЯРХО

РИТМИКА ТАК НАЗ. „РОМАНА В СТИХАХ"

I. ТРАКТОВКА ТЕКСТА

§ 1.—Теоретические предпосылки

Для т. наз. „Романа в стихах", изданного В. В. Сиповским в „Русских Повестях XVIII-XVIII в". (СПБ. 1905[1]), может быть лучше было бы придумать другое заглавие, ибо, во-первых, текст (в том виде, в каком он лежит перед нами) испещрен отрывками самой несомненной прозы, а, во-вторых, основной состав романа написан в такой гибридной звуковой форме, которую можно назвать стихами лишь с целым рядом оговорок, и к которой гораздо более приложимо название „ритмической прозы". Поэтому, да будет нам позволено, вместо предисловия, сказать несколько слов о том, как мы понимаем различие между стихом и прозой.

Речь, в которой какой-либо звуковой признак периодически повторяется, мы называем стихотворной речью, а самую эту периодичность повторения — ритмом. Этого рода широкое определение, как кажется, вполне соответствует текучему характеру исследуемого нами понятия. В самом деле, разные люди в разные эпохи называют „стихами" весьма различные звуковые явления. Происходит это, во-первых, потому, что повторяться могут разные звуковые признаки—ударения, долготы, паузы и т. д., а, во-вторых, потому, что периодичность может измеряться различными мерками единицами времени (количество мор), количеством выдыханий (силлабическое стихосложение), количеством сильных выдыханий (тоническое стихосложение), количеством высоких тонов (мелодический стих), количеством пауз (строфическая ритмика) или несколькими мерками сразу.

---

[1]) Отдельные части изданы А. Н. Пыпиным „(Для любителей книжной старины" М. 1888) и В. В. Сиповским (Ист. Хрестоматия по истории русской словесности т. I. Петроград, 1916).

Кроме того, понятие периодичности в реальной жизни далеко не абсолютно, т.-е. равенство периодов устанавливается людьми с весьма различной точностью. То же самое происходит и в литературе: интервалы между повторяющимися явлениями измеряются приблизительно, так что, например, разница в 1, 2, 3 слога не нарушает равенства отрезков. Одни системы требуют абсолютной ритмичности только в отношении тоники при приблизительном — свободном ритме силлабизма, другие — наоборот. Речь, соблюдающую абсолютную ритмичность хотя бы в одном отношении, мы можем назвать правильными стихами.

Речь с ритмичностью приблизительной во всех отношениях можно назвать свободными стихами; при этом, чем свобода больше, тем ближе речь подходит от стиха к звучной прозе, т.-е. от речи фонически организованной, к речи фонически украшенной и, далее, к речи фонически безразличной (в звуковом отношении анэстетической)

Таким образом, между стихом и прозой имеется бесконечное количество переходных стадий [1]). Среди этих стадий в общежитии различают между вольными стихами и ритмической прозой. Ясно, что никакой абсолютной грани между этими двумя терминами проложить невозможно. Условно можно сказать, что в стихах действуют правила, в прозе — тенденции; но различие между правилом и тенденцией покоится только на количестве исключений, каковое количество может колебаться от 0 до 50 % всех случаев, после чего правило уже перестает быть правилом, раз оно не обнимает большинства явлений. Поэтому, чисто условно можно принять, что если какая-нибудь данная мерка речевого отрезка (т. е. интервал между повторяющимися звуковыми признаками: паузами, константами или рифмами) обнимает более 50% всех отрезков произведения, то такое произведение написано более или мение свободным стихом, если же преобладающая мерка обнимает меньше половины отрезков, то произведение написано более или мении ритмической прозой. Это определение практически довольно удобно и, вероятно, покрывает большинство

[1]) Наличность этих переходных видов отнюдь не мешает самому делению речи на стихотворную и прозаическую Ибо, в противном случае следовало бы также отказаться от деления веществ на органические и неорганические, от деления органического мира на животные и растения и т д.

явлений в общежитии именуемых „свабодными стихами“ и „ритмической прозой“. Но надо помнить, что теоритически оно условно и грубовато, т. к. и „преобладающая мерка“ реальным ритмическим чувством определяется с разной точностью и не всегда выражается точной цифрой[1]). Ощущение ритмичности таких гибридных форм создается разными признаками, которые мы здесь постораемся вкратце перечислить; при этом мы разберем только основной случай, а именно астрофический ряд неравных отрезков, беспорядочно расположенных. При этом, повторяем, безразлично будут и эти отрезки измеряться количеством ударений, слогов, высот или долгот.

а) Прежде всего, как уже сказано, главную роль играет кульминация (высота моды) кривой колебания. Т.-е. такой ряд, в котором отрезки преобладающей мерки, допустим, семисложные (или 7-ударные и т. д.) составляют 80 %, будет ритмичнее того ряда, в котором они составляют 60 %; ряд с кульминацией в 90 % будет ритмичнее ряд с 80-процентной кульминацией и т. д. по мере приближения к абсолютному стиху, к 100 %.

б) Но возьмем другой, допустим, силлабический ряд, в котором соотношения отрезков выразятся следующим образом.

Количество слогов в отрезке	2	3	4	5	6	7
Количество отрезков каждого вида	2 %	3 %	48 %	42 %	3 %	2 %

Здесь ни один вид не обнимает большинства отрезков; но ясно, что 4 и 5-сложные отрезки выделяются в одну нормальную группу, в отличие от других видов, представляющих единичные случаи. Эта группа составляет нормальную амплитуду колебаний силлабизма. Ясно, что чем резче эта группа возвышается над остальными, тем ритм явственнее. Так, в разбираемом примере речь, состоящая на 90 % из 4 и 5-сложных отрезков почти производит впечатление силлабических стиховв.

Итак: чем выше поднимаются крайние точки нормальной амплитуды над соседними удлиненными или укороченными видами отрезков, тем ритмичнее будет речь.

---

[1]) Встречающееся иногда в литературе определение стихотворной речи, как текста легко делящегося на отрезки (хотя бы и неравные) неудобно потому, что тогда многие памятники ритмической прозы (напр., горгианского красноречия) и, в особенности, вся рифмованная проза окажутся стихами.

С другой стороны, этот под'ем крайних концов амплитуды может быть тем выше, чем сама амплитуда короче: если бы те же 90% пришлось распределить не между 4 и 5-сложниками а между 4, 5 и 6-сложниками, то разница между этими видами и аномальными была бы меньше.

Итак: чем короче нормальная амплитуда колебаний тем ритмичнее речь.

Иногда повышение и понижение кривой колебания происходит настолько постепенно, что нормальной амплитуды нельзя выделить, как например, в следующих рядах:

I: 2%, 6%, 10%, 15%, 18%, 16%, 15%, 10%, 6%, 2%.

II: 18%, 20%, 24%, 21%, 17%.

Иными словами, здесь нормальная амплитуда совпадает с общим диапазоном колебаний. Для этой расширенной амплитуды действителен, конечно, тот же закон, что и для всякой другой, т.-е. чем уже диапазон колебанй, тем ритмичнее речь[1]).

в) Для наших целей достаточно было разобрать свойства одновершинного астрофического ряда[2]), не вдаваясь в обсуждение различных форм кривой. Скажем только вкратце, что в строфическом многовершинном ряду решающими для многовершинности являются два признака: чем выше вершины и чем их меньше, тем ритмичнее речь.

Итак, мы получили ряд критериев для сравнения между собою более или менее свободных видов ритмической речи, а именно: а) кульминация, б) длина нормальной амплитуды, в) длина диапазона колебаний.

С такими критериями мы и думаем подойти к „Роману в стихах", дабы определить место, занимаемое им между стихом и прозой.

В этом заключается задача предлагаемой работы.

---

[1]) Ясно, что нормальная амплитуда гораздо проще выражается цифрой среднего квадратического уклонения (σ) или квартилью чем (σ) или квартилью меньше, тем речь ритмичнее. Но мы постарались изложить нашу' мысль не затрудняя читателя, незнакомого со статистическими терминами.

[2]) При исследовании строфически организованного смешанного ряда должен быть учтен наличествующий здесь порядковый момент и отрезки сравниваются не сплошь, а согласно тому порядку, какой они занимают в строфе (т.-е. 1-е с 1-ми, 2-е со 2-ми и т. д.). См. н.

§ 2—Орфографические особенности текста

После этих вступительных соображений мы можем приняться за разбор нашего текста; однако, и сейчас нам не сразу удастся подойти к главной задаче, к исследованию ритма Придется слегка коснуться других сторон памятника, поскольку они отражаются на тонике, силлабизме или строфике.

Рукопись романа дошла до нас в фрагментарном виде, без начала. Вид она имеет далеко не тщательный, с небрежным правописанием и массою пропусков.

а) Прежде всего, следует отметить тенденцию к пропуску последних букв слова. Конечные ъ и ь то ставятся, то опускаются; также—й, особенно часто, в слове „любезно(й)". По образцу этого последнего мы в строке 326[1]) читаем: „тайно булавко(й) в ногу колнула", а не „булавкою" и насчитываем в строке 10 слогов. В стр. 42 читаем: „Трости(ю)" и получаем 11 слогов; читать „тростью" нет оснований.

В стр. 243 несомненно нужно читать: „И о здрав(ь)и любезно(го) упрашевала" (13 слогов), что явствует из контекста: „О любезном не упросила .."

Обнаружение этой тенденции дает возможность восстанавливать явно разрушенные части, и, в частности иногда разбивать строку на два рифмованных отрезка.

82а: От матери отец мой блядов(ал)ъ,
81б: приданого незготовлял.
258а: В церьковь вводя(т),
258б: к попову благослов(ен)ию приводят.

б) Вообще два рифмованных отрезка порой пишутся в одну строку.

236а: Спросит Богъ на тех,
б: кто чинит невольной свой грех!
146а: Дабы от отца не пропасти
б: и в злую смерть не впасти
340а: О том веселилас(ь),
б: что тайною своею не обличилась.

---

[1]) В издании строки не нумерованы, так что мы принуждены просить читателя разнумеровать их, чтобы иметь возможность следить за изложением.

Очевидно, это имеет место и в стр. 231, но попорчено перестановкой. М. б, следует читать: „Отчего многие в блуд впадают— и тем поистенне души свои погубляютъ". Сюда, вероятно, относится и попорченная строка 77. чаела мати о любезном опоры— от оца моего опор". 77 и 231 отнесены к сомнительным и не фигурируют в подсчете.

в) Ъ и Ь внутри слов иногда опускаются „обявляла", но и „объявляла"; „венчани" (267), но и „венчанью" (256); „друзя" (277)

г) Вообще формы допускающие синерезу употребляются безразлично в обоих видах: „дорогой" (401), но „клятвою" (61), „совестью" (201), но „печалию" (225).

Так как язык романа имеет несомненно книжный налет, то двусложное произношение таких форм весьма возможно, поэтому мы следовали правописанию подлинника, принимая то 2, то 1 слог.

д) Сомнительную тонику и силлабизм порождают также пропуски целых слов: стр. 295: „Со крестом младу в.... провождал".

Совершенно неисправима строка 440: „Вицо (вероятно: винцо) у нас і воля сребра себѣ не любила".

О пропуске целых строк—см. § 4 г.

§ 3.—Стилистические особенности текста

Из стилистических особенностей романа отметим опять-таки лишь такие, которые так или иначе отражаются на фонике.

а) Прежде всего бросается в глаза алфавитное разделение текста.

Дошедший до нас отрывок начинается, очевидно, с середины перикопы, озаглавленной „Ером", и доходит, м. б., до самого конца „Ижицы". Перикопы Ъ, Ы, Ь, Ѣ, Ъ, Ѡ, Я, Ѯ, Ѱ, Ѳ, Ѵ различны по длине.

Для нас концы перикоп интересны, как самые сильные перерывы звучания.

б) Главною особенностью стиля романа является то, что сказуемое всегда стоит в конце предложения и что ок. 95% клаузул кончается на сказуемое, б. ч. на глагол (см. § 4). В этом отношении, как и во многих других, роман близко подходит к рифмованным прозаическим текстам, вроде „Плача", цитируемого ак. В Н. Перетцом в III т. Изсл и Мат. на стр. 12. На стр. 14 того

же сочинения В. Н. Перетц констатирует известную ритмичность таких текстов.

в) От этого риторического стиля резко отличаются некоторые части довольно разнородного характера.

Здесь встречаются затвердевшие выражения, формулы народного языка.

248—9: Не то дорого, что красное золото—то дорого, что чистое серебро.

250—1: Любезному сметанку—немилому творог.

252—3· С любезнымъ часок лутче—немилаго года.

181—2: Не живи, а тошнее того на сем светѣ—кто по радости останется.

283—5: В жалости тошно растатися—голубенку з голубушкой,—Тошнее тово голубушке по голубчике!

237—8: Лутче скудно жити,—а с мужем в любви жити,—

239 Нежели за богатым да ненравным

На ряду с этим стоят формулы книжного языка, полуцитаты.

259—60: Поп спрашевает—„Волею ли и не усилованием?"

458 Не приде Господь призвати праведныхъ, но нас грешных покаянием.

Встречаются и смеси обоих этих элементов

209—16: Красота моя, красота и молодость!—Кому ты досталась?

—Вопрошали тя, с тем ли я желала—себя веселить? Поистине реку:—ниже в помышлении моем;—аще бы не злѣйши мой родител(ь),—по нужде меня с любезным разлучалъ,—аки белую голубицу разлучаетъ кокошь от голюбя.

Во всех этих тирадах встречаются не только строчки, но и реальные клаузулы, кончающиеся не на сказуемое и вообще выпадающие из общего стиля произведения. Мы увидим ниже, что они и в звуковом отношении стоят особняком. Обнимают они из 460 строк—22, т е. меньше 5%.

г) Важно отметить, что рифмованные отрезки (в написании, б. ч., совпадающие со строчками) синтактически одночленны, т. е. состоят из одного предложения или из части оного; а это значит, что самая сильная пауза приходится на конец отрезка. Исключение составляют два случая.

343: Ведает любезно(й), что поневоле с ним расталас(ь)... Enjambement встречается только один раз:

219: Что есть спасени родителям сим, (что совокупляют —

220: в супружество за богатых да ненравных?) (Вечно души наши погубляют!)

В этом заключается весьма важное как стилистическое, так и фоническое отличие нашего романа от прочей рифмованной прозы, рассыпанной по повестям XVIII века, где совершенно обычны такие построения, как, напр., „Исторія о купцѣ Іоаннѣ" стр. 246:

„Дивлюся я такой смѣлости, [что изволишь меня утруждать!
Вѣдаешь и сам, [что не без великаго труда мнѣ с тобой любовь содержать.
Хотя ты желаніе свое в скором времени и получишь.
Только мню, [что в том здоровье свое нѣсколько погубишь".

§ 4. — Эвфонические особенности текста

а) Роман написан, если не в стихах, то безусловно в рифму: из 464 строк (рукописных и восстановленных, см. § 2) всего 30, т. е. 6,4%, не рифмованы. Таким обр. получается 434 рифмующих слова.

б) Сообразно с указанной выше стилистической особенностью (см. в. § 3б), 16 из этих рифм — именные, 2 — причастные (стр. 450—1), остальные 416 строк (т. е. ок. 96%) — глагольные Все эти глагольные и причастные рифмы суть homoioteleuta[1]), кроме 452—3: „Иже кто хощет спастися,— тот сего да хранися".

в) Из общего количества рифм 380 правильных двусложных, 38 правильных односложных и 16 неполных или сомнительных

Неполные рифмы представлены следующими видами:

1) Ассонанс.

363 — 4: Любезной ко мнѣ младой приходит,
водочку подносит.

201 — 2: Так нам Богъ повелел быти,
что супружество за грехи наши нас не допустили (Вероятно, надо читать: „что (в) супружество за грехи наши нас не допустили").

[1]) В узком смысле — рифмы одинаковы грамматических форм.

2) Нечистая рифма. Этот случай, вероятнее всего, — просто описка.

302 — 5: (Сваха спешит,
Мое середце дрожит).
Всех, вон высылает,
Дѣлом поспѣшаютъ (читай: поспѣшаетъ)

3) Разноударные рифмы

381 — 2 Немилой возбесился.
на татар бро́сился.

267 — 8: Любезной притом венчани стоитъ,
к оговор(е)нею писма в руках де́ржитъ

Полной уверенности в том, что это разноударные рифмы, все же, нет. Возможность произношения „броси́лся", „держи́т" не исключена окончательно, если принять во внимание такие явления, как, напр., известная прибаутка.

Рыжий красного спросил:
— Чем ты бороду красил?

4) Безударные рифмы.

395 — 6: Потехи смотрили,
С любезным водочку испивали.

171 — 2: Что мне потребно,
то им негодно.

248 — 9: Не то дорого, что красное зо́лото;
то дорого, что чистое се́ребро.

Последние два случая, очевидно,— формулы простонародного стиля и относятся к явлениям, отмеченным в § 3в. Кроме того, 248 — 9 содержит единственную во всем произведении дактилическую рифму (см. н.). Исходя из этих соображений мы исключили оба двустишия из наших подсчетов, как инородные тела

Таким обр., основно́й остов романа содержит 430 рифмованных отрезков.

г) Что касается нерифмованных частей, то они бывают двоякого происхождения: частью это инородные вставки (см. § 3в), частью плоды разрушения текста, т.-е. выпадения одного из двух рифмующих отрезков. Ко второму виду относятся строки: 1 (...да отецъ мой паки...), 193 (Любезной в письме), 194 (...смерти свободити),

224 („Которое их желание обращаетця"... — явно недоконченная строка); вероятно также — 147 (Отецъ мой изо двора вон не велит) и 221 (Напитком у зятей хотят себя увеселяти).

Выделив все эти инородные или сомнительные элементы мы можем приступить к нашей задаче, т-е к изучению ритма 430 рифмованных отрезков.

II. ТОНИКА

§ 5.—Расположение ударений

а) В конце отрезка (cursus)

б) Первое, что бросается в глаза при чтении романа, это — конечная тоника рифмованных клаузул, так наз. cursus.— Оказывается, что из 430 отрезков 390 имеют женское окончание (′— ⏑), 38 — мужское (′—), 1 — сомнительное женское („держит", см. в § 4 в) и 1 — сомнительное дактилическое („бросился", см. § 4 в).

Таким обр., более 90% клаузул содержат конечную трохаическую константу. Поэтому мы можем сказать, что перед нами не только эвфонически, но и тонически украшенная речь.

б) Если мы сравним этот cursus с окончаниями отрезков нерифмованных частей романа (считая концом синтаксический раздел), то увидим совсем другую картину. Эти нерифмованные части выписаны в § 3 в. Здесь мы приводим схему конечной тоники.

248 — 53: ′— ⏑⏑ (дорого) ′— ⏑⏑ (золото) ′— ⏑⏑ (дорого) ′— ⏑⏑ (се́ребро)′ — ⏑ (сметанку),′— (творог),′—ˀ⏑ (года).

281 — 5: ′— (живи) ′— ⏑ (свете) ′— ⏑⏑ (останется) ′— ⏑⏑ (голубушкой) ′— ⏑⏑ (голобчике).

259 — 60: ′— ⏑⏑⏑ (спрашевает; м. б., спрашева́ет?) — ⏑⏑⏑⏑(усилованием).

458: ′— ⏑⏑ (праведных) ′— ⏑⏑ (покаянием).

209 — 16: ′— ⏑⏑ (молодость) ′— ⏑ (досталась)′— ⏑⏑ (Вопрашали тя?) ′— (веселить) ′— (реку) ′— (моем) ′— (разлучал) ′— ⏑⏑(голубя).

Во всех этих отрезках замечается страшный разнобой, который сразу обличает гетерогенность их по отношению к основному тексту: стилистические данные поют здесь в унисон с фоническими.

Для того, чтобы показать отличие нашего романа (в его рифмованной основе) от обычной прозы, мы подсчитали наудачу по 100 достоверных отрезков из прозаических произведений и получили следующие результаты.

	—	— ⏑	— ⏑⏑	— ⏑⏑⏑	— ⏑⏑⏑⏑
Савва Грудцын . .	40	43	16	1	—
Фрол Скобеев .	30	31	32	2	—
Кавалер Александр	33	46	17	3	1
Похождения Мирамонда	16	53	27	4	—

В этих примерах необходимо отметить разнообразие конечной тоники, сильно отличающее их от упорядоченной структуры клаузул нашего романа. Итак, наш роман является, во всяком случае, эстетически более организованным, чем чистая проза. Но квалифицировать его, как ритмическую прозу, а тем более, как стихи, мы не можем до тех пор, пока не узнаем, насколько одномерны те отрезки, после которых повторяется трохаическая константа.

б) Внутри отрезка

Что касается места ударений внутри отрезков, то оно, повидимому, совершенно свободно. Можно, конечно, сказать, что внутри отрезка почти нет столкновения ударных слогов (всего 24 случая); но это несущественно, ибо подсчеты, произведенные над всякого рода прозою (от Фрола Скобеева до учебника легкой атлетики) дают почти такие же результаты. Это, очевидно, свойство русского языка.

При установлении места ударения внутри отрезка встречаются некоторые трудности при трактовке проклитик и энклитик. Безусловно атонированными мы считаем: односложные союзы (чтоб любезной), предлоги перед управляемым падежом (от венчанья), отрицание „не“ (не живи), односложное личное местоимение в именительном падеже рядом с глаголом (кому ты досталась, домой я приходила), односложное притяжательное местоимение (мой любезной).

Сомнение вызывают: а) именительный падеж личного местоимения, отделенный от глагола (32: Я себя в той день снаряжала, 44: я млада того не знаю) — 2 случая; б) косвенные односложные падежи личного местоимения (81: Стерва им бросать повелевал,

190: Ксѣния в банѣ мнѣ вручает) — 14 случаев: с) двусложные притяжательные местоимения (99: Печаль свою об'являла, 125: И ум его раступился, 438: Любовь нашу совокупила) — 41 случай; д) односложное и двусложное указательное местоимение при имени (18; Яростно с того времени, 64: О письме том воспрашевает) — 6 случаев.

В теперешнем чтении вполне допустимк дублеты. Например.

425: Добродéтели ей чинúли.
Добродéтели éй чинúли.

245: Сéрдце своé сокрушúла,
Сéрдце свое сокрушúла.

Поэтому мы при подсчете ударений трактовали относящиеся сюда 63 двойственные (по терминологии В. М. Жирмунского) отрезка, как сомнительные случаи с так наз. schwebende betonung и совершили подсчет сначала без них, т.-е. на 367 стихах.

§ 6. — Количество ударений

Если, таким обр., место ударения внутри отрезка не стеснено никаким законом, который отличал бы наш роман от безыскусственной прозы, то посмотрим, не подчиняются ли отрезки какой-либо закономерности в отношении количества ударений.

Количество ударений в достоверных отрезках.

Число ударений в отрезке . .	2	3	4	5	6	7	
Число случаев каждого вида	109	156	76	17	8	1	367
% „ „ „	29,7	42,5	20,7	4,6	2,2	0,3	100

Получается следующая картина:

1) Кульминация не достигает 50%, так что по этому признаку можно в тоническом отношении назвать наш роман „прозою".

2) Зато нормальная амплитуда колебаний довольно ясно выражена резким падением после 4-ударных ($\sigma = \pm 1{,}3$). Излюбленные отрезки колеблются в двух интервалах от 2 до 4 ударов, так что эти три вида вместе составляют 92,9% всех отрезков. Крайние границы нормальной амплитуды подняты над соседними видами на 29,7% и 16,1%. Последняя цифра представляет приблизительно $^1/_2$ той высоты, на которую может подниматься граница двухинтервальной амплитуды.

3) Диапазон (5 интервалов) очень невелик по сравнению с обычной прозой, где встречаются как одноударные отрезки, так и гораздо более длинные, чем в Романе[1]).

„Королевич Архилабон": „...И живши с королевою своею Амбриотосою до самой глубокой старости (8). По пути до самого королевского двора увидел стоящие для встречи его персоны полки (10). И упал с постели в нарочно сделанную от Британа-королевича через подкупленных друзей под той палатою яму (11).

Фрол Скобеев: Потом пишет отец ее из Москвы Аннушке стольник Нардин Нащокин (8).— И по смерти своей учинил Фрола Скобеева наследником во всем своем движимом и недвижимом имении (11) и т. п.

По вышеприведенным признакам мы заключаем, что роман написан прозою, в значительной степени тонически ритмизованной.

Этот результат не меняется если прибавить к подсчету первоначально выделенные нами отрезки со „скользящими ударениями". Так как никакого правила для их произношения установить невозможно, то естественной является попытка приноровить это произношение к другим ритмическим тенденциям нашей прозы.

а) Одна из таких тенденций — это нелюбовь к столкновению ударных слогов, о которой мы говорили. С другой стороны, общий подсчет показывает, что приблизительно на каждые три слога приходится по одному ударному и что, стало быть, ударение от ударения приходится в среднем через два слога. Поэтому можно считать большое скопление безударных под ряд не особенно желательным; однако, эта тенденция, несомненно гораздо слабее первой. Из изложенного следует, что можно читать:

49: Побóи мнé объявляет	„ 355: Тоскý мне объявля́ет
129: Сéрдце егó прóвещевáет	„ 125: И ум его раступился
40: Мáти тогó письмá не знáет	„ 64: О письмé том любéзной себé сокрушáет.

Очень вероятно также, что если двусложное двойственное слово примыкает к односложному ударному, то одно из этих двух слов атонируется.

[1]) Для того, чтобы сравнение с нашим романом было убедительно, мы считаем отрезком группу слов, объединенных одним сказуемым.

5: Ма́ть мою сокрушает

125: И у́м его раступился

432: Жи́знь мою во веки сокрушил

Если, таким образом, ставить ударение везде, где не получается столкновения (/'), то 63 сомнительных отрезка поделятся так:

Количество ударов в отрезке	(I)	2	3	4	5	6	7	?
„ случаев каждого вида		5	27	19	9	2	—	1[1])

б) Если же приспособить произношение к тенденции уравнения рифмующих отрезков (см. н. § 10), то получится такая схема.

(II)	2	3	4	5	6	7	?
	6	30	19	5	2	—	1[2])

Если затем прибавить полученные таким образом отрезки к основным, то получим две схемы: (I) (II)

	(I)							(II)						
	2	3	4	5	6	7	?	2	3	4	5	6	7	?
	114	183	95	26	10	1	1	115	186	95	12	10	1	1
%	26,5	42,5	22,1	6,1	2,4	0,2	0,2	%27	43	22,1	5,1	2,4	0,2	0.2

Если даже читать с максимальной тенденцией к ритмичности, т-е. увеличивать излюбленную группу трехударных, ставя, где только можно, 3 ударения в отрезке (сомнительные группы 2^3 и $3^4 = 3$), то и тогда кульминация не достигнет 50 %, а дойдет только до 46 % с лишним. Иными словами, как ни читать, не получится даже самых вольных стихов

Итак, процентный ряд почти такой же, как и при схеме достоверных отрезков. А это показывает, что, как бы ни трактовать сомнительные ударения, большого влияния на тоническую конфигурацию текста они оказать не могут. Ритм остается тот же.

III. СИЛЛАБИЗМ

§ 7.—Количество слогов

Относительно принципов исчисления силлабизма все уже сказано в § 2, а, в, г. Все предложенные там орфографические поправки настолько необходимы, что мы принимаем немногие относящиеся сюда стихи в нашу калькуляцию. Сомнительными

[1]) Сомнителен отр. 441 Молотца мне подарила (или „молотца мне подарила?).

[2]) Сомнителен тот же отр 441, т. к. рифмующий с ним отрезок попорчен

остаются только строки 231а (отчего многие в блуд впадают), 231б. (и тем поистине родители души свои погубляютъ), 295 и 440 (см § 2 д). Получаем всего 427 отрезков, которые по количеству слогов делятся следующим образом:

Колич. слогов в отрезке	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22[1]
Колич случаев каждого вида	7	10	46	57	60	73	49	39	26	25	13	5	6	3	2	—	2	1	1
% %	1,5	2,4	10.8	13,3	14	17,1	11,4	9,1	6,1	5,9	3,1	1,1	1,3	1,1	0,4	—	0,4	0,2	0,2

1) Получилась одновершинная кривая, а это, само по себе, уже является показателем некоторой ритмичности.

Однако, ритмичность здесь очень слабая, если судить по кульминации, доходящей всего до 17 %.

2) Нормальная амплитуда колебаний резко отграничивается только от коротких отрезков в 4 и 5 слогов, которых автор видимо избегает. В сторону более длинных стихов кривая спускается постепенно без резких скачков; точной границы здесь нет; но, так как 11-сложных лишь немного меньше, чем 6-сложных, а затем кривая падает на 3% (чего уже в дальнейшем не бывает), то можно условно считать11-сложник последним „нормальным" отрезком[2]). Но даже и в этом случае крайние точки амплитуды будут возвышаться над соседними видами всего на 8,4% и на 3%.

3) Наконец, общий диапазон (18 интервалов) по сравнению со всякими силлабическими стихами огромен, но опять-таки меньше, чем в обычной прозе, где встречаются гораздо более длинные отрезки.

Кавалер Александр: „И несчастием их во едину от нощей наехали на них двенадцать кавалеров". (26 слогов).

Королевич Архилабон: „Все ваши склонности уверяют к безопасности представить вам прошение о мучимой моей совести в желаниях вашей любви дражайшей". (43).

---

[1]) 22 слога насчитывает аномальный двучленный отрезок 220 (см. § 3 г.)

[2]) На самом деле, средняя длина отрезка (М) = ок. 9,4 слога, а среднее квадратическое уклонение (б) = 2.9, т.-е. нормальная амплитуда будет колебаться приблизительно от 6 до 11/12 слогов.

Савва Грудцын: „Во время же то благочестивый государь, царь и великий князь Михайло Феодорович всея России возжела послать воинство свое противу короля польского под град Смоленск". (55).

Ясно, что в этих сверхдлинных фразах в середине будут остановки голоса, однако же, не такие сильные, какими они ограничены от следующих фраз и какими заканчиваются рифмованные отрезки нашего романа. Ведь и внутри наших отрезков могут быть слабые остановки голоса. Поэтому сравниваться могут только однородные ритмические тела, в данном случае, синтагмы объединенные вокруг одного сказуемого.

Из всего вышесказанного следует, что мы должны определить наш роман в силлабическом отношении, как весьма слабо ритмизованную прозу.

Но для того, чтобы правильно оценить роль этой силлабической ритмизации в звуковой структуре романа, необходимо рассмотреть ее в связи с тоникой.

§ 8. — Отношение силлабизма к тонике

Выведем среднее арифметическое из разобранных 427 отрезков (=4073 слога) и получим ок. 9,4 слога на отрезок. Если принять во внимание, что среднее арифметическое для ударений =3,1, то получим по 1 ударному на 3 слога, как и во всякой обыкновенной прозе. Это приводит к мысли, что слабая силлабическая организация романа есть лишь функция его более сильной тонической организации. В самом деле, насколько тоническая кривая ритмичнее силлабической! Кульминация более чем вдвое выше (42 и 17%); нормальная амплитуда тоники поднимается на 29,7 и 16,1% (в среднем, на 22,9%), а амплитуда силлабизма — на 8,4 и 3% (в среднем, на 5,4%), т.-е. первая вчетверо яснее выражена, чем вторая.

Ясно, кажется, что силлабическая ритмизация находится в полной зависимости от тонической. Попросту сказать: раз в русской прозе естественно на каждые 3 слога приходится по ударению, то в такой прозе, где преобладают трехударные отрезки, должны преобладать 9-сложные отрезки и наиболее близкие к ним. Если при этом 2-ударных больше, чем 4-ударных, то и 6 сложных должно быть больше, чем 12-сложных. Предельным

количеством ударов (7) сдерживается и предельное количество слогов (21 — 22), т.-е. силлабический диапазон. Наличие промежуточных видов между 6, 9 и 12-сложными показывает, что никакого сознательного счета слогов нет.

Для того, чтобы определить место нашего романа в промежутке между прозой и поэзией того времени, необходимо сравнить его с другими подобными ему, т.-е. рифмованными текстами. Наиболее подходящими к сему являются рифмованные части тогдашних романов, в частности, „Кавалера Александра" и „Купца Иоанна".

Пьесы эти (арии, послания, монологи), б. ч., очень малы, но на 177 — 78 стр. „Повестей" в изд. Сиповского отпечатан монолог Тирры над трупом Александра, в котором 70 рифмованных отрезков, об'единенных в 35 двустиший[1]); этот монолог очень подходит для сравнения с нашим романом. Разберем его подробнее

Три стиха испорчены так, что слоговой состав трудно восстановить с полной достоверностью — 5а: О мука, не стерпи я горе — 22а: О, не инещастнейшая! коликие беды претерпела.—27а: Кто мне в помощь бедноі испует. Не желая теряться в кон'ектурах, мы эти стихи выбросили из вычисления. В стихах 14 и 16 читаем: „нещасти(я)" и „Язи(и)".

После этих поправок силлабизм монолога становится совершенно ясным. Все формы, допускающие синерезу, написаны без таковой (т.-е. „тобою", „веселия", а не „тобой", „веселья"), и мы их так и читаем.

Силлабизм „Монолога Тирры"

Колич. слогов в отрезке	11	12	13	14	15
Колич. случаев каждого вида	9	17	19	11	11=67
	12,4	25,4	28,4	16,4	16,4

Несколько сложнее дело обстоит с тоникой. Здесь мы встречаемся с теми же случаями двойственного ударения, благодаря чему получаем на 67 стихов 17 более или менее сомнительных. Совершенно достоверные стихи распадаются на следующие виды 39 (=78% достоверных и 56% всех стихов) — 4-ударных и 11 — 5-ударных. Сомнительные делятся так: 3/4 удара — 4 стиха, 4/5 уд.— 10 стихов 5/6 уд.— 3 стиха.

[1]) Мы нумеруем его по порядку этих двустиший.

Ясно, что при помощи известных декламационных модуляций голоса можно всякий такой сомнительный стих довести до нормального 4-ударного Но для нас декламационная техника все, же, обусловлена тонической основой, и не безынтересно выяснить, какие стихи с легкостью допускают отягчение или облегчение т.-е., какие из группы $^4/_5$ ближе 4-ударным, а какие 5-ударным

Трактовать мы их будем по тем же признакам, что и отрезки романа, т.-е. облегчать ударение, если а) это ударение сталкивается с другим ударением или б) сомнительное двусложное слово примыкает к ударному односложному.

6б: Меня бедную девицу смерть не убило . . . . . 4 уд.
11а: Ныне себя зрю в печали, а иные в покое[1]). . . . . 5 „
12а: Обешался с тобою всегда быти купно . . . . . 4 „
13б: И невозвратно любовь наша прибудет . . . . . 3 „
15а: Где твоя храбрость ныне обитает? . . . . . 4 „
19а: Все твои приятели неутешно заплачут . . . . . 4 „
20а: Где твоя слава будет ныне обитати . . . . . 5 „
20б: Кого мне оставил, на него ж буду уповати . . . . 4 „
23а: Разбойники в лесах нас разлучали . . . . . 3 „
26а: Кого бедная буду ездя искати . . . . . 4 „
32б: Не терпит тяжкого бремя мое рамо . . . . . 4 „

В случае отсутствия вышеозначенных условий, мы считаем соответствующие слова ударными. Например:

16а: Слава твоя и в Азии сияла . . . . . 4 уд.
14а: Ныне зрю все несчастия нам восстали . . . . . 5 „
14б: И со всего света беды уже напали . . . . . 5 „

Стих 13а читаем с отягченным ударением на „то“, ибо в соединении „то, что ты сказал“, „то именно, что я думаю“ и т. п. „то“ сильнее, чем „что“; и так:

13а: Что с тобою, то и со мною да будет . . . . . 4 уд.

Сомнительными остаются:

1б: Коликие беды буду терпети в сем лете (бéды или беды?) . . . . . 5? уд.
18а: Сила твоя была славна между кавалеров . . . . . 5? „

[1]) Здесь „себя“ противуполагается „иным“, а посему „зрю“ атонируется (?).

В последнем случае (18а) при атонировании „между" получится слишком большое количество безударных слогов под ряд.

Если прибавить полученные таким образом результаты к достоверным стихам (считая сомнительные за 5 уд.), то получим следующую схему.

Тоническая схема монолога Тирры.

Колич. ударов в отрезке	3	4	5
Колич случаев каждого вида	2	48	17=67
%	3	71,7	25,3

Анализируя тоническую и силлабическую схемы монолога приходим к выводам.

а) По тонике это несомненно стихи, ибо кульминация значительно выше 50% (даже при самом осторожном подсчете); диапазон ничтожен (3 варианты).

б) Силлабическая кривая — плосковерхая, с прозаической кульминацией, которая все же выше, чем в романе (28,4 против 17,1), но с двухвариантной (от 12 до 13 сл.) нормальной амплитудой, которая гораздо менее [1]) выражена, чем в Романе (12% под'ема над соседними видами против 6,7%). Но всего замечательнее то, что хотя здесь тоже приходится в среднем по 3 слога на ударение, все же силлабический диапазон относительно гораздо уже, чем в Романе: там на 6 тонических видов приходится 19 силлабических, а в монологе на 3 тонических всего 5 (а не 9) силлабических. Значит здесь силлабизм регламентируется не только количеством ударов, а еще подсознательной силлабической меркой, независимой от тоники.

Из этого следует, что если Монолог Тирры — это свободные (тонико-силлабические) стихи, то Роман — это ритмическая (тоническая) проза.

Таких стихотворений, как монолог Тирры, довольно много и они стоят на разных степенях ритмизации как в тоническом, так и в силлабическом отношении. Разбирать их здесь, конечно, не место; но для того, чтоб явственнее показать положение романа на ритмической шкале, приведем два дистихических стихотворения.

---

[1]) $б = \pm 1{,}9$ против $\pm 2{,}9$ для силлабизма Романа

Монолог „О льстивый язык...“ (Сиповский, стр. 140).

Силлабическая схема

Колич. слогов в стихе	11	12	13	14	15	16	17
Колич. случаев	3	4	4	4	4	—	1
%	15	20	20	20	20	0	5

Тоническая схем

	I стих дистиха		II-и стих		Всего	
Колич ударов в стихе	4	5	4	5	4	5
Колич. случаев	3	7	3	7	10	10
%	30	70	70	30	50	50

В силлабизме полная дезорганизация, еще большая чем в Романе (диапазон тоже регулируется по тонике; совершенно плосковерхая кривая). Зато тоника колеблется очень закономерно с высокой кульминацией для каждого из стихов дистиха, с двухварьянтным диапазоном, очень ясно выраженным.

Ария—„Что мнишь, Элеонора“. (Сиповский, стр. 134).

Силлабическая схема

Колич. слогов в стихе	14	15	16
Колич. случаев	5	4	3
%	41,7	33,3	25

Тоническая схема

Колич. ударов в стихе	4	5	6
Колич случаев	1	7	4
%	8	58,7	33,3

Здесь силлабизм гораздо закономернее, чем в монологе Тирры: силлабических видов столько же, сколько тонических; по сравнению с этой арией силлабизм романа представляется прямо-таки хаотическим.

Дальнейшую ступень в развитии силлабического ритма представляет стихотворение „О, жалю несносны“, отпечатанное ак. В. Н. Перетцом в Журнале Мин. Н. П. (Октябрь 1905 г., стр. 365).

Силлабическая схема

Колич. слогов в стихе	10	11	12	13
Колич. случаев	1	1	20	2
%	4,2	4,2	83.0	8.3

Тоническая схема

Колич. ударов в стихе	3	4	5	6
Колич. случаев	1	15	7	1
%	4,2	62,5	29 1	4,2

Здесь организация силлабизма гораздо сильнее, чем организация тоники. Хотя еще никакой системы расположения ударений внутри стиха не наблюдается, все же, это стихотворение уже гораздо ближе стоит к современному силлабо-тонизму.

Таким образом, наряду с отмеченным В. Н. Перетцом (Иссл. и материалы III, 16—39) процессом тонизации идущего из

Малороссии силлабического стиха, происходит процесс силлабизации великорусского тонического стиха.

Все такого рода стихотворения заслуживают особого внимания, и желательно было бы посвятить им отдельное исследование, ибо именно они показывают путь русского стихосложения от тонического народного и силлабического книжного через тонико-силлабическое к силлабо-тоническому.

IV СТРОФИКА

§ 9—Число отрезков в строфе

Из разбираемых нами 430 рифмованных отрезков 304 разбиты на 152 двустишия, отделенные от соседних двустиший разностью рифмы. Таким образом, двустишие (dicolon) вернее, двучлен составляет строфическую базу романа.

Остальные 126 отрезков распадаются на 26 тирад, в которых одной рифмой соединено более двух стихов. Из них 22 содержат четное число отрезков.

Происхождение этих „тирад"—чисто случайное, ибо при сравнительном однообразии глагольных рифм одинаковые рифмы легко могут очутиться рядом. И, в самом деле, огромное большинство их оказывается мнимыми тирадами, так как делятся на двустишия по другим признакам, т-е. отрезки связаны каким-нибудь способом по 2 так, что каждая пара тем самым отделена от следующей. Связь эта бывает различных видов.

1) Синтактическая связь.

а) Каждая пара в тираде имеет свое подлежащее и сказуемое.

4 — 5: Пришед в дом отецъ мне объявляет, — мать мою сокрушает.

6 — 7. Отец мой собак с цепи спущает,— любезного от меня отлучает.

8 — 9: Но пси любезного не отлучали,—любовъ нашу сердечную не разлучали.

10 — 1: От отца (предполаг.: „мы") пропадали,— горше пса любовъ потеряли.

38 — 9: Трость примаетъ,—мать убивает (подлежащее: „отец").

40 — 1: Мати того писма не знает, — клятвою себя заклинает.

42 — 3: Трости (ю) о т е ц мать мою убивает,— руку преломляет.

Этого рода двустишия обнимают 44 отрезка в 9 четных и 2 нечетных (см. н.) тирадах.

b) Два отрезка имеют общее дополнение в отличие от двух соседних.

22 — 3: К любезному посланной от меня п и с м о принимает,— на лавку полагает;

24 — 5: На лавке письмо забывает, — любезного словесно уведомляет.

433 — 4: Федора девица любезная танцовала - плясала — песенки воспевала.

435 — 6: Л ю б е з н о г о увеселяла,— домой не отпускала.

393 — 4: Едва н е м и л о г о отташили,— на доски посадили.

395 — 6: Потехи смотрили,— с любезным водочку испивали.

1) В последних двух двустишиях, собственно говоря, и подлежащие разные ибо в первом имеются в виду двое, во втором все трое: муж, жена и любезный).

c) Два стиха отрезка соединены общим сказуемым.

273 — 4: Ж е л а е т меня от венца отлучити,—себе совокупити.

275 — 6: Писма д а л попу вручити, — с немилым меня разлучити.

d) Дистихи одной тирады, при общем подлежащем, разнятся между собою по времени или предмету, к которому относится действие, выраженное в сказуемом.

109 — 10: Яблочки считала,— к любезному посылала

111 — 2. Сама прежде накусала:— знак любви отдавала.

113 — 4: Гостинцы посылала,—к себе любезного своего ожидала.

Среднее двустишие врывается, как plusquamperfectum, между двумя последовательными актами героини; 111 — 112 по смыслу теснее связаны друг с другом, чем с остальными отрезками тирады.

269 — 70: Слезами себя обливает,—власы на себе терзает.
271 — 2: Писма моей руки друзямъ объявляет, — совета прошаетъ.

Действие первого двустишия относится к самому любезному, действие второго — к друзьям.

В тираде, начинающей букву „Ь" (97 — 100; 101 — 2, см. н.), в первых четырех отрезках действие относится к любезному, в двух последних — к письму (101 — 2: Писмо посылала,— в знак любви власы полагала).

Таким обр., получаются дистихи, разделенные между собою сильными паузами синтактического происхождения и обнимающие в общей сложности 72 отрезка (44 + 12 + 4 + 12).

2) Слабая эвфоническая связь (с помощью „опорного согласного").

14 — 5: В небытность отцу копья б р о с а ю, — зубами к у с а ю.
16 — 7: Отца проклинаю,— смерти ему желаю[1]).

По тому же типу — 82а — б, 83 — 4 (блядовалъ: незготовлял; у ч и н я л: искоренял); 421 — 2, 423—4 (возму щ а л а: разлу ч а л а; откры в а л а: сби в а л а); 336 — 7 (похва л я е т: обявля е т).

Эти тирады, значит, тоже делятся на двустишия, обнимающие 16 отрезков.

Итак, из 126 отрезков, якобы соединенных в тирады, по меньшей мере, 88 соединены в двустишия, что, вместе с основными 304 отрезками дает 392, т.-е. 91% всей массы; а это значит, что автор несомненно м ы с л и л д в у ч л е н н ы м и с о е д и н е н и я м и, и что остальные тирады либо представляют случайные промахи автора, либо основаны на порче текста.

в) Покончив с мнимыми, переходим к „четным тирадам". Под этим названием мы подразумеваем те соединения, которые не так ясно делятся на двустишия и которые, не будь они включены в дистихическую систему, представляли бы собою настоящие тирады. Но здесь среди 196 двустиший эти 26 отрезков, конечно, приспособляются к общей массе, так что четные паузы становятся сильнее нечетных, подчиняясь инерции, ибо сила пауз

[1]) Здесь, кроме того, и смысловая связь между 16 и 17; оба действия относятся к отцу.

(кроме синтактических и эвфонических признаков) определяется их повторностью.

Сюда относятся следующие 4 отрезка.

50—3: Отецъ домой прихождаетъ,— за косу меня младу о пол ударяет,— о писмѣ меня воспрашевает,— от страха ответа от меня не получает.

69 — 72: ... и веры тому быти не внимала; — клятвою меня младу заклинала,— супружества между нами желала,— благословение подавала.

177 — 80: Напред сваху отпустила,— с любезным говорила,— любезному обявила,— едва печалию себя не сокрушила.

181 — 6: Любезный слезами себя обливает,— власы на себе терзаетъ,—совета у меня прошаетъ,—з горестных словъ на себе волосы терзаетъ,—у меня младой совета прошаетъ,— горестныя слова причитаетъ.

Под сомнением остаются два сходных между собою отрывка.

97 — 100: Еще к любезному посылала,— весточкою уведомляла: — печаль свою обявляла,— опасатися повелевала.

353 — 6: Ксению любезной ко мнѣ присылаетъ,—писмом меня уведомляетъ; — тоску мнѣ обявляет,— видетца со мною желает.

Эти четверостишия по смыслу, как кажется, распадаются на двустишия, т. к. первые два отрезка говорят о присылке письма, вторые передают его содержание. Как бы то ни было, мы при исчислении строфики разделили эти тирады на двустишия (исходя из вышеизложенного соображения об инерции), тем более, что выключение их не меняет результатов вычисления.

г) Другое происхождение имеют „нечетные тирады“; все они основаны на порче текста.

115 — 6: Посетити мой любезной обещѣвает,— сердце мое возвеселяет.

117 — 8: Ехидное семя отець мой свах призывает — меня девицу с любезным разлучаеть.

119: Окаянная сваха жениха привести обѣщеваетъ

(Следуют попорченные строки).

Здесь, конечно, два дистиха и начало от третьего.

(147) — 148: (Отецъ мой из двора вон не велит),—от любезного упасаетъ.

149 — 50: Любезной не знаетъ,— весточьки ожидает.

151 — 2: Отецъ мой поспешает,— свадбу понужаетъ.

Здесь, очевидно, 147 строка попорчена, а 148 представляет конец дистиха.

226б — 29: Платьем дочь себя увеселяет,— а мыслями вѣчно погибает,— а отца и матерь вечно проклинает,— хотя в дом себѣ пущает,— тако радостно и принимает.

В последнем отрезке смысл искажен; следующая 230 строка тоже попорчена (см. в. § 2).

437 — 41: Писма от нас переносила,— любовь нашу совокупила,— прибытков от нас не получила — вицо(?) у нас і воля сребра себѣ не любила,— молотца мне подарила.

Строка 440 совершенно лишена смысла и представляет, вероятно, остатки двух строк.

Все относящиеся сюда 12 отрезков (119, 148, 226б — 9 и 437 — 41) мы выключили из строфических вычислений, для коих, таким образом, остается (за вычетом еще сомнительных в силлабическом отношении отрезков) 208 двустиший.

Вывод из обзора состава строф сводится к следующему. Весь текст романа (за исчезающими исключениями) делится на замкнутые в себе двучленные тельца. Таким образом, конечная пауза дистиха сильнее срединной, и получается периодическое чередование пауз: слабая, сильная, слабая, сильная— ... и т. д...

В этом и только в этом отношении текст мог бы быть назван „стихотворным“, если бы совершенно сознательные нерифмованные вставки и тут не портили целостного впечатления.

§ 10.—Соотношение отрезков в строфе

Теперь посмотрим нет ли какой-нибудь организации во внутреннем строении двустиший, нет ли между стихами тенденции к повышению, к понижению или к равенству в тоническом или силлабическом отношении:

При подсчете тоники мы применяли нижеследующий принцип; если отрезок со скользящим ударением давал альтернативу уравнения с соседним отрезком или разницы в один удар, мы уравнивали отрезки. Интересно отметить, что это уравнение лишь в ничтожном количестве случаев (7) противоре-

чило тем принципам, которые мы применяли для определения тоники отрезков на основании прежде высказанных соображений

Тоника

Силлабизм	Восходящая	Нисходящая	Равномерная	Всего
Восходящий . .	36	3	42	81
Нисходящий . .		56	37	93
Равномерный	1	7	26	34
Всего	37	66	105	208

Схема довольно ясно показывает, что в отношении силлабизма нет никакого явного уклона ни в сторону восходящих, ни в сторону нисходящих строф. Зато в тонике виден несомненный уклон в сторону уравнения обеих частей дистиха. Насколько силен этот уклон мы сможем оценить если посмотрим, на сколько ударов разнятся между собою отрезки, входящие в одно двустишие.

Тоническая разница между частями двустиший.

Количество ударов	5	4	3	2	1	0
Количество случаев каждого вида	1	1	6	32	63	105 = 208
%	0,5	0,5	2,9	15,3	30,3	50,5

Надо признать, что тенденция к тоническому уравнению отрезков двустишия, хота бы и приблизительному, имеется налицо. При данном соотношении тонических видов, при котором, как мы показали, излюбленный вид (3-ударные) обнимают только 42% отрезков, вовсе необязательно это совпадение в одном дистихе одинаковых видов в количестве 50,5% и закономерное повышение кривой по мере приближения к равенству: ведь 2 и 4-ударники вместе тоже составляют 49% и их сочетания между собою и с 3-ударниками могли бы дать большинство двухударным и одноударным различиям.

Таким образом, и в отношении строения строф наша проза до известной степени ритмизована, хотя и меньше, чем, например, „монолог Тирра", в котором 61% равномерных двустиший.

Можно ожидать, что за уравнительной тенденцией тоники менее уверенным шагом потянется и силлабизм, ибо он в нашем романе представляет лишь функцию тоники. Так оно и есть.[1])

Силлабическая разница между частями двустиший

Колич. слогов	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
Колич. случаев каждого вида	1	—	—	—	2	2	1	3	7	12	26	37	29	52	36
%	0,5	0	0	0	0,9	0,9	0,5	1,4	3,4	5,8	12,6	17,8	13,9	25,0	17,3

Кривая получается ломаная. У автора нет никаких силлабических тенденций; его ритмическое чутье бессознательно стоит на стадии старорусской народной поэзии, оперирующей исключительно с количеством ударов и лишь весьма приблизительно чувствующей силлабический размер стиха. Он и Симеон Полоцкий стоят на разных полюсах ритмического сознания, и потомкам, соединившим эти полюсы, оба они кажутся односторонними.

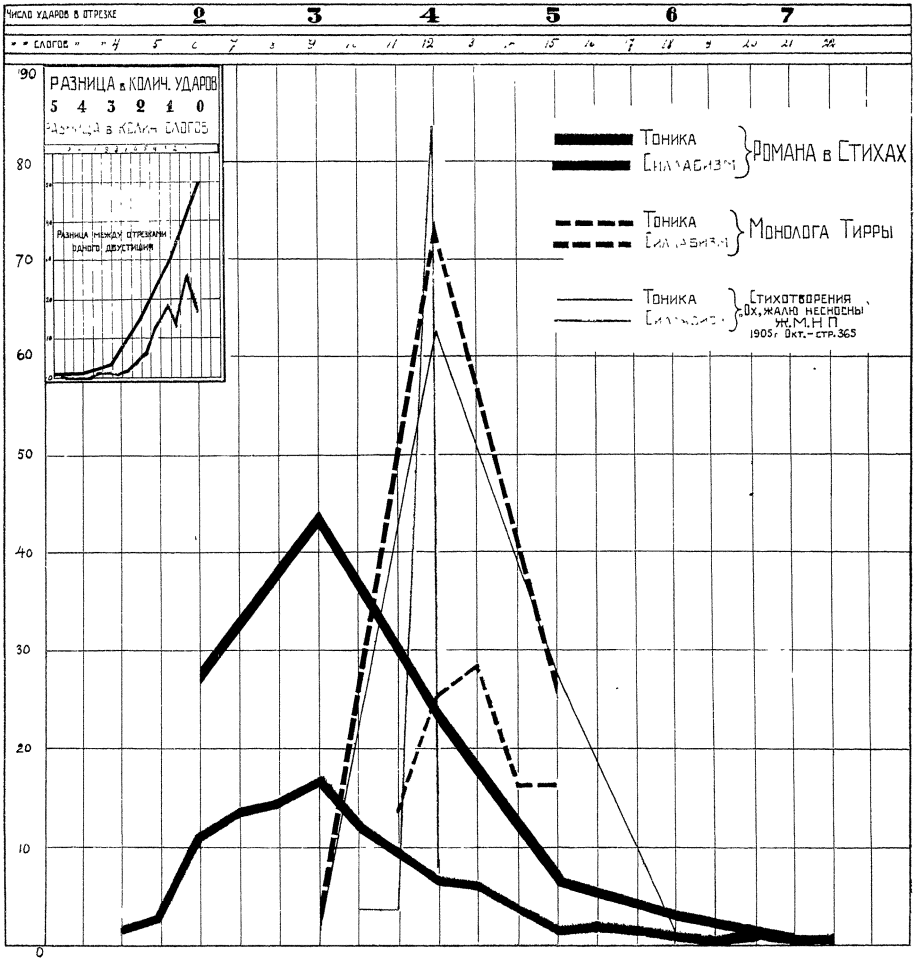
Москва, 1926 г.

[1]) См. диаграмму в конце статьи.

РИТМИКА Т. Н. „РОМАНА в СТИХАХ"

/Синовский „Русские повести"/

Рифмов. проза Петровской эпохи.



Л. И. ТИМОФЕЕВ

СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ [1])

Задачей настоящей работы является установление ритмической организации силлабического стиха, в частности тринадцатисложника, являвшегося основным размером этого стиха. Силлабический стих рассматривается здесь, как непосредственно данная стиховая форма, и вопрос о его происхождении и о двух источниках этого происхождения—стихе народном и стихе польском—оставлен в стороне, поскольку существенно прежде всего установить самую ритмическую конструкцию силлабики. Вопрос же об источниках этой конструкции не меняет ее характера, как непосредственно данной.

Первая часть работы рассматривает тринадцатисложник, так сказать, статически (на материале, главным образом, стиха Кантемира), вторая прослеживает его историческое развитие, привлекая материал из авторов ранней и поздней силлабики и затрагивая раннюю силлабо-тонику. В основу работы положено статистическое обследование всего тринадцатисложника Кантемира (6905 строк) и текстов других авторов (от С. Полоцкого до Тредиаковского—около 3000 строк).

Вопрос о конструкторах ритма силлабического стиха представляется до известной степени открытым. Старые его определения вполне неудовлетворительны. Новых в сущности не дано. Основным в определении ритма силлабического стиха являлось указание на то, что это стих „слогочислительный", что единицы его соизмеримы прежде всего по числу слогов. Правда, еще Остолопов („Словарь") указывал на то, что „слух наш не скоро

---

[1]) В основу работы положен доклад, прочитанный в заседании II секции Теоретической поэтики ГАХН 12 XI-1926. Общую точку зрения на развитие силл. стиха см. в моей статье в „Ученых записках" И-та Яз. и Ист. Лит. РАНИОН том II, 1928.

мог бы догадаться, что это стихи, ежели бы не рифма ему о том напоминала: рифма и пресечение составляют всю складность подобных стихов, а что они один другому числом слогов равны, то сие нисколько не делает их равномерными для слуха" (III, 219). Позднее приблизительно также определяет силлабический стих Пенинский („Правила стихосложения"): „Стихосложение слогочислительное есть то, в котором стихи составляются по числу слогов. Ясно, что составленные таким образом стихи трудно было бы отличить от прозы, и поэтому придумали к ним прибавить для некоторой стройности и гармонии пресечение и рифму".

Если, однако, принять во внимание, что рифма для силлабического стиха вовсе не обязательна и, например, у Кантемира мы встречаем свыше трех тысяч стихов (переводы Горация и Анакреона) без рифмы, что наличие в силлабике (особенно в ранней) переходящей цезуры — то мужской, то женской, то дактилической—значительно ослабляло ее, как тоническую „константу"[1]) и что, наконец, не только в ранней, но и в поздней силлабике (напр., в интерлюдиях) равное количество слогов в каждом стихе встречается далеко не всегда (что было и в польском силлабическом стихе до Кохановского), то приведенные выше определения принимают несколько эфемерный характер. При этом нужно иметь в виду, что самые понятия цезуры и рифмы, выдвигаемые в определениях на первый план, всегда связаны с ударением, т.-е. по существу являются факторами не столько чисто силлабического, сколько тонического ритма. Известна неудача попытки В. Брюсова („Опыты") построить силлабический стих, исходя как раз из этих определений, что также указывает на их неправдоподобность. Очевидно также, что простая аналогия с другими стиховыми системами русского языка и самый его характер заставляют предположить в силлабическом стихе наличие известного тонического стержня. Даже стиховые системы языков, более приспособленных к силлабизму, обнаруживают тяготение к известному тоническому построению—по отношению к французскому, напр., стиху наличие в нем определенных акцентных групп пока-

[1]) О „константе" см М П. Штокмар· „В СТ. XIX в.", а также Л Тимофеев; „На Лит Посту" 1928 № 19—„Ритм стиха и ритм прозы"

зывал еще Becq de Fouquiéres за ним M.Grammont и др.[1]) И действительно — как раз на обнаружение тонического стержня, лежащего в основе силлабического стиха, и обращают свое внимание исследователи.

Наконец, и не анализируя еще детально строение силлабического стиха, мы найдем ряд указаний на его тоническую структуру и в отдельных его приемах, и в высказываниях авторов, близко по времени стоявших к силлабическому стиху и не утративших еще живого его ощущения.

У авторов начала XIX века мы найдем ряд указаний, подчеркивающих ритмичность силлабического стиха. Так Карамзин говорил: „В стихах Кантемировых нет еще истинной меры, долгие и краткие слоги смешаны без разбора, но есть гармония". Гр А. Толстой писал: „заботясь не только об очищении искаженного тогда языка, но и о самом благозвучии стихов своих, он (Кантемир) блистательно успел в своем предприятии; его силлабический стих часто звучит роскошными звуками греческого метра". Жуковский отмечал, что „сатиры Кантемира чрезвычайно приятны" (для слуха). Батюшков в „Вечере у Кантемира" изображает его читающим свои стихи и ударяющим в такт рукой. Эти свидетельства, которые могли бы быть и умножены, ценны как раз тем, что исходят от людей, для которых стих Кантемира был еще живым и ритм его, следовательно, воспринимался ими непосредственно (до известной, конечно, степени). У того же Кантемира можно найти следы такого же отношения к силлабическому стиху—так в предисловии к переводу Горация, оправдывая отказ от рифмы, он говорит: „Ведаю, что такие стихи иным стихами за тем недостатком рифмы не покажутся, но ежели они изволят прилежно примечать, найдут в них некое мерное согласие, некий приятный звон, который, надеюсь, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифмы обойтися", то же он говорил и при переводе Анакреона. Наконец, самое отсутствие рифмы, столь важной в ритмическом движении, обильные enjambements (14,0%

[1]) Это подчеркивает Andre Morize („Problems and methods of Litterary History" 1922, p. 202): „. . . through a gradual evolution French verse, purely sillabic at the start, with pauses or caesures in fixed positions, has progressively growh into a verse whose artistic effect is based on a rhythm produced by accents, or stress".

их у Кантемира), что показывает устойчивость ритма, разрушающего синтаксические связи, наличие частых (особенно в ранней силлабике) ошибок против счета слогов и т. д.—все это показывает, что ритм силлабического стиха и помимо равносложности имел возможность соизмерять свои единицы. Г. А. Шенгели справедливо замечает в „Трактате": „Нелепо было бы предположить, что подлинное поэтическое воодушевление, напр., Дим. Ростовского, написавшего не один десяток тысяч строк, могло сопровождаться загибанием пальцев, или дробным постукиванием каблука". Укажу, наконец, на то, что для таких авторов, пользовавшихся силлабическим стихом в 40-х годах XVIII века на юге России, как Мих. Козачинский и Георгий Конисский — появление силлабо-тонического стиха настолько не явилось неожиданным, что Конисский рассматривал в своей „Пиитике" 1745-6 г. первые ямбические стихи Ломоносова, как силлабические. На близость к силлабо-тонике стихов силлабических и в особенности так называемых Леонинских стихов указывали еще проф. Петров и Аскоченский.[1])

Таким образом, с различных сторон мы подходим к тому выводу, что основы ритмической организации силлабического стиха нужно искать в его тоническом строе, в так называемой „переходящей тонике". Как уже говорилось, как раз к рассмотрению этого тонического строя и обращено внимание исследователей (Перетц, Жирмунский, Томашевский, Шенгели, Якубський).

Не задерживаясь подробно на их взглядах, нужно указать, что и у них, как и раньше, трудно найти более или менее удовлетворяющие определения силлабического стиха.

Ак. Перетц в своих „Исследованиях и материалах" уделяет много внимания уяснению конструкции силлабического стиха и внимательно прослеживает процесс его тонизации как в южнорусской, так и в великорусской литературе. Однако, определение силлабического стиха, которое, может быть, и можно было бы построить на основании того процесса его развития, который

[1]) см. Н. Петров: „О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии"—„Труды Киевской дух. Ак." 1886 г. июль и др. №№.

Его же „Оч. из ист. укр. лит XVII и XVIII в. в.", особенно в первой их редакции („Русский Вестник" за 1880 г.).

Аскоченский „Киев с его древнейшим училищем академиею"—т. II.

намечает ак. Перетц — вряд ли явилось бы приемлемым — в виду того, что нельзя согласиться как раз с самой схемой тонизации даваемой им. „Этот процесс тонизации, по его словам, мог происходить естественным способом появления ряда гармонически расположенных ударений, появившихся впервые в двух важных пунктах, начиная с конца стиха и с цезуры, делящей его на две части. Эти пункты особенно резко выделяли свои ударения, и с них началось деление стиха на стопы. Первым с конца ритмическим целым явилась группа „ ´ ˘ “ = хорей, тоже и около цезуры. Позже, при развитии ряда второстепенных ударений, весь тринадцати и четырнадцатисложный, наприм., стих делится на ряд хореев“ Таким образом, процесс тонизации сводится к тому, что на конце и около цезуры возникают хореические группы, постепенно заполняющие весь 13 и 14-сложный стих. Однако, в тринадцатисложнике — основном размере силлабики — хореическая, группа около цезуры может возникнуть только в том случае если цезура эта женская, т.-е. если ударение в первом полустишии лежит на шестом слоге (благодаря чему и может возникнуть хореическая группа: 6 и 7 слоги = ´ ˘), потому что в случае мужской или дактилической цезуры ударение ляжет на седьмой или на пятый слог и хореической группы не даст (6 — 7 = ˘ ´, или 5—6—7 = ´ ˘ ˘). Но в том случае, если первое полустишие имеет на конце хореическую группу (т.-е. женскую цезуру, т.-е. ударение на шестом слоге), то группа эта, по существу, является чисто графической иллюзией, потому что ударение на четном шестом слоге никакой хореической каденции создать не может. Это и видно из цифр, показывающих распределение ударений по слогам первого полустишия тринадцатисложника при наличии женской цезуры: из 521 стиха такого типа у Кантемира—40,0% дают ударения на 2 — 4 — 6 слоге, 10,0% на 1 — 4 — 6 слоге и 50,0% на 3 — 6 слоге (с часто возникающим дополнительным ударением на первом слоге — аналогично так называемой „ипостасе амфимакром“ силлабо-тонического анапеста), т.-е. или дают ямбическую каденцию[1]) („когда тебя за Бога“ — Кантемир, сат. IX), или же трехсложную („платье немецко носит“, „Буде честь от

[1]) Возможно, конечно предположение, что некоторые слова иначе акцентировались, но это-неустранимое препятствие, и кроме того стойкость таких случаев говорит, как будто, о правильности чтения.

нас Богу", „Ведь не то, как на Волге" и даже: „спросишь за что тут муж сидит святой и старый"), хореическая же каденция здесь возникнуть не может, именно потому, что ударение на шестом слоге, образующее на конце „хореическую группу"— эту каденцию неизбежно превращает в трехсложную или ямбическую. Но если бы на минуту и предположить противоположное, т.-е. предположить, что женская цезура действительно способствует хореизированию тринадцатисложника, то мы столкнемся с еще более странным фактом — с тем, что в историческом разрезе процент женской цезуры чрезвычайно энергично падает, начиная с 57,0% ее у Симеона Полоцкого и кончая дробью % у Кантемира (в последнем периоде его творчества) и полным ее отсутствием у Тредиаковского. Процесс этого снижения женской цезуры, доходящий до полного отказа от нее и перехода к мужской (в начале смешанной с дактилической), имеет чрезвычайно важное значение для тонизации силлабического стиха (о чем подробнее ниже) и характеризует его развитие как на Украине, так и в Великороссии. Закономерность этого отказа от женской цезуры была, как известно, осознана в то время и теоретически Тредиаковским и Кантемиром („Способ" 1735 г. и „Письмо Харитона Макентина"). В своей поэтической практике они точно так же тщательно проводили отказ от женской цезуры (известная переработка Кантемиром первых его пяти сатир по отношению к ритму как раз и состояла в том, что он устранил из них все женские цезуры, число которых в первой редакции доходившее до 361, во второй—равно нулю). Таким образом, тот фактор, на который ак. Перетц указывает, как на одну из главных причин тонизации тринадцатисложника, при историческом рассмотрении оказывается развивающимся в нисходящем порядке: в то время как силлабический стих тонизируется, женская цезура („хореическая„ группа в середине стиха) сходит на-нет, что, очевидно, доказывает непричастность ее к формированию ритма силлабического стиха. Точно так же другое утверждение ак. Перетца относительно того, что „позже — при развитии ряда второстепенных ударений—весь 13 и 14-сложный стих делится на ряд хореев", вызывает недоумение: подсчеты у очень многих авторов показывают, что ни у кого из них (даже у Кантемира) число хореически построенных стихов не дает в среднем выше 50,0%, при этом нужно иметь в виду, что хореи-

ческим считался даже не стих, „весь состоящий из ряда хореев"— таких стихов у Кантемира всего 50 на 6905 стихов, т.-е. меньше одного процента (у С. Полоцкого их—0,4%), а стих, вообще располагающий ударения в нечетном порядке хотя бы в одном полустишии и хотя бы ударений было бы всего одно (Кант. „не отчаяваяся", „непреодоленна"), число же стихов, построенных хореически в обоих полустишиях, дает для Кантемира всего 25,0%, обычно же не поднимается выше 20,0%. Эти цифры лучше всего показывают, что и это утверждение ак. Перетца не оправдано материалом. Таким образом, принять схему тонизации, предлагаемую им для силлабического стиха, не представляется возможным; нужно также указать на то, что и формулы для обозначения силл. стиха, употребляемые ак. Перетцем, фиксируют только число слогов и место цезуры в стихе, т.-е. не выходят за предел учета тех признаков, на которые указывали самые ранние теоретики силл. стиха, и, тем самым, показывают, что вопрос о ритме этого стиха и о схеме его развития остается в достаточной степени нерешенным.

Высказывания, которые посвящает силл. стиху проф. Жирмунский („Введение в Метрику") не позволяют, к сожалению, сделать какое-либо определенное заключение о его взглядах на ритмическую конструкцию силлабики: уклоняясь от признания изосиллабизма конструктивным фактором ее ритма и считая его следствием расположения ударений на одном и том же месте (29), он в то же время подчеркивает отсутствие в силл. стихе инерции ударности; указывая на то, что метрический закон силл. стиха состоит в обязательном возвращении ударений в конце полустиший, он в то же время относит все остальные ударения его к области ритма; между тем, считая — по определению же самого проф. Жирмунского — метр „идеальным законом, управляющим чередованием сильных и слабых звуков в стихе", а ритм „реальным их чередованием в результате взаимодействия речевого материала и метрического закона", мы, следовательно, можем считать ритмом только те взаимодействия, которые возникнут между речевым материалом и метрическими ударениями, т.-е. в данном случае — с ударениями, расположенными в конце полустиший (т.-е. цезурным и конечным), так как только в этом случае и может иметь место то реальное осуществление идеального

метрического закона, которое проф. Жирмунский называет ритмом, (поскольку ударения в пределах полустишия располагаются — по проф. Жирмунскому — свободно и метрическим законом не предуказаны, постольку — как бы они ни располагались — они этого закона нарушить не в состоянии и тем самым — не могут явиться реальным его осуществлением, и, следовательно, относить их к ритму, как это делает проф. Жирмунский, нельзя (с его, конечно, точки зрения). Если теперь мы возьмем тринадцатисложник Кантемира (последнего периода), Тредиаковского или Витынского, где ударения в конце полустиший и на седьмом цезурном слоге и на двенадцатом (конечном) дают все 100,0% встречаемости, то получим, следовательно, идеальный стих, в котором метр осуществлен целиком и ритм, очевидно, отсутствует. Такого рода вывод, впрочем, вряд ли будет соответствовать действительности и явится скорее следствием вообще несколько бесплодного противопоставления идеального (вернее, может быть, мифического) метра реальному ритму, что создает только терминологическую путаницу и реально ни на чем не основано. Однако, в основе противоречивых, по существу, высказываний проф. Жирмунского лежит одна основная предпосылка, из которой он исходит — утверждение, что в силл. стихе нет инерции ударности в пределах полустиший. Доказательством этого утверждения служит сделанный во „Введении в Метрику" просчет 12 строк 1-й сатиры Кантемира. Однако, столь незначительный материал не может придать особой убедительности столь значительному выводу. Это видно хотя бы из того, что утверждение проф. Жирмунского относительно малой встречаемости ударений на четвертом слоге, подавляемых, по его мнению, ударением на пятом слоге („фактически IV слог имеет ударение лишь в редких случаях" „Вв. в М." — 78), решительно не соответствует материалу, показывающему, что, напр., у Кантемира ударение на 4 слоге дает от 24,0% до 28,0% встречаемости, т.-е. приходится через три строки на четвертую. В связи с указанием на недостаточность материала и некоторую противоречивость высказывания проф. Жирмунского также не дают возможности приложить их, в основном, к анализу силл. стиха. В. Якубський („Наука виршування") главным образом примыкает к разобранным выше взглядам ак. Перетца на процесс тонизации, однако, подчеркивает, что счет слогов не

имеет значения для ритма тринадцатисложника, подкрепляя свое мнение указанием на то, что „поміж тринадцятискладових, силабичних віршів ми часто знаходимо чимало віршів чотирнадцятискладових, дванадцятискладових, навіть одинадцятискладових" (Н. В.— 54). Трудно, однако, с этим указанием согласиться — так, напр., на 2610 стихов Кантемира, написанных после 1742 г., имеется всего один двенадцатисложный стих, остальные — все тринадцатисложны. О том, что это далеко не случайно свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что упоминавшиеся уже сатиры I редакции на ряду с большим количеством женских цезур давали также 22 случая 14, 12 и 11-сложных стихов, сатиры же II редакции не сохранили ни одного из них. На самом деле равносложность тринадцатисложника, как и вообще силл. стиха, является несомненной, но по существу второстепенной, обусловленной тоническим строением, принадлежностью силлабических стихов, как и равносложность силлабо-тоники, но об этом ниже. В то же время указание Якубьского на то, что и ритм силлабического стиха не однороден (как в силлабо-тонике), а изменяется для каждого полустишия, не развито и вызывает недоумение, поскольку непонятно каким образом чередование несоизмеримых единиц может создавать какое бы то ни было ритмическое движение. Г. А. Шенгели в своем „Трактате" выдвигает в качестве доминанты тринадцатисложника семистопный хорей с леймой на восьмом слоге, но и с этим нельзя согласиться, о чем также ниже. Б. В. Томашевский („Теория литературы") ограничивается, главным образом, описательными замечаниями исторического порядка по отношению к силл. стиху; однако, некоторые его указания на то, что „в основе силлабической системы лежит счет слогов" (82), равных по длительности (слог равен море), заставляют думать, что он в качестве принципа соизмеримости силлабических отрезков выдвигает их изохронность, что в высокой степени неприемлемо Принцип изохронности может применяться только к таким стиховым системам, в основе которых лежит та или иная „музыкальность" исполнения (как, напр., античный или русский напевный стих) или, во всяком случае, такая об'ективно учитываемая длительность слога, которая вообще присуща данному языку, на котором базируется данная система. Однако, в применении к русскому силлабическому стиху, который сам Б. В. Томашев-

ский совершенно справедливо считает „говорным", и базисом, которого является языковая система, длительности об'ективно не учитывающая, принцип изохронности совершенно неприложим. Это видно, хотя бы из того соображения, что строки, колоны, силлабики состоят из неодинакового количества ударных и неударных слогов, соотношения между которыми меняются (напр., в тринадцатисложнике число ударений в строке колеблется от 2 до 7) [1]. а так как в русском языке ударные слоги отличаются не только силой, но и длительностью экспирации по сравнению с безударными, то очевидно, что и строки с неравным числом ударений будут неравны и по длительности, если бы таковая для русского стиха и существовала в действительности. Таким образом, взгляды исследователей, рассмотренные выше, во многом представляются спорными, не всегда оправданы материалом и не во всем приемлемы. Думается, однако, что многие из спорных утверждений, только-что рассмотренных, были бы легко устранены при проверке их на более или менее обширном материале. Ак Корш („О происхождении десятисложного стиха южных и западных славян") указывал еще, что „ритмический склад... можно угадать... путем извлечения господствующего строя из большинства наиболее ровно текущих стихов", и такая статистическая работа и должна, прежде всего, быть положена в основу исследования, пытающегося установить ритмический строй силлабики. Нужно, очевидно, рассмотреть имеет ли значение организующего ритм фактора, распределение ударений в ритмической единице тринадцатисложника (как, скажем, такое расположение ударений и обуславливает соизмеримость единиц силлабо-тонического стиха). Но самая единица ритма тринадцатисложника требует некоторого определения, и на нем придется несколько задержаться. Если мы оставим пока в стороне вопрос о детальном рассмотрении ритма тринадцатисложника, то будем иметь дело с тем фактом, что в произведениях, им написанных, мы встречаемся с постоянно возвращающимся ритмическим отрезком, несущим ударения на 12 и, обычно, на 7 слоге и имеющим цезуру после, обычно, 7 слога. Обычно, стих этот употребляется

[1]) Напр 1) „Что в науке. Что с нее пользы церкви будет" Кант Сат. I, 29 и 2) „Не отчаяваяся, непреодоленна" — Кант. Перев. Горация, кн. I, I, 42.

с рифмой, но встречается и без рифмы, что говорит об известной его ритмической самостоятельности. Все это делает несомненным, что именно этот стих является основной ритмической единицей тринадцатисложника. Вопрос только в том, не является ли эта единица сложной, членящейся в свою очередь на простейшие. Г. А. Шенгели в „Трактате" считает, что тринадцатисложник является в основе семистопным хореем с леймой на восьмом слоге. Тем самым он признает его как будто основной, не разлагающейся единицей (поскольку вопрос о „стопах", в применении во всяком случае к силлабике, отпадает). С другой стороны, однако, анализируя ритмическое строение 13-сложника, он рассматривает ритм каждого полустишия в отдельности, т.-е. уже как будто считает единицей полустишие. Прежде всего нужно указать, что рассматривать семистопный хорей с леймой как „доминанту" 13-сложника нельзя по ряду соображений. У Кантемира, напр., хореическая каденция (т.-е. расположение ударений только по нечетным слогам) дает в первом полустишии 46,0% и во-втором 49,5% встречаемости. Соответственно 54,0% в первом и 50,5% во втором полустишии ее не имеют. Совпадение обоих хореических полустиший дает всего 25,0% (а именно такое совпадение и требуется для образования 7-стопного хорея). У других авторов этот процент еще ниже — так С. Полоцкий дает всего 24,0% хореических первых полустиший. В то же время самое предположение о возможности леймы на 8 слоге весьма сомнительно: дело в том, что для возникновения леймы необходимо, чтобы первый слог второго полустишия нес на себе ударение и чтобы ему предшествовало ударение на последнем слоге хореического первого полустишия — тогда 13-сложник получит такой вид: „Что в науке, что с нее пользы церкви будет" (⏑–⏑–⏑–‖⏑–⏑–⏑–). Кант. I, 29 перв. ред.; здесь 7 и 8 слоги несут равносильные ударения и допускают возможность такого предположения. Но у Кантемира 46,0% вторых полустиший несут ударение не на первом, а на втором слоге (⏑–⏑–⏑– „потéть и томиться" — К. I, 9), и в этом случае появление леймы ничем не предуказано (напр., „Раскóлы и éреси нáуки суть дéти" К. I, 24; между тем строка такого типа дает для Кантемира 21,5%, т.-е. имеет почти те же права считаться доминантой, что и 7-стопный хорей—25,0%). Говоря о распадении 13-сложника на меньшие, чем стих, единицы, не-

обходимо иметь в виду следующее. Мы знаем, что в многостопных строках силлабо-тоники с постоянной цезурой, распадающихся благодаря этой цезуре на две части, эти части подчиняются в ритмическом отношении законам для соответствующих им по стопности стихов, так, напр., в 6-стопном ямбе мы имеем два полустишия, каждое из которых можно рассматривать, как 3-стопный ямб. При этом по отношению к первому полустишию делается существенная оговорка, состоящая, как известно, в том, что последняя стопа его получает возможность терять ударение, что для трехстопного ямба недопустимо. Оговорка эта вполне понятна: сохранение ударения на последней стопе об'ясняется тем, что именно это ударение („temps marqué") наиболее существенно в данной ритмической структуре, поскольку именно оно осуществляет ее членение, поскольку именно оно делит ритмическое движение на те или иные единицы, поскольку оно является „константой". Понятно, что в том случае, когда взята большая единица, включающая в себя малую (в данном случае 3-стопный ямб включен в основу шестистопного), то ритмически организующее, членящее ударение передвигается на конец отрезка (в данном случае на шестую стопу, а третья стопа получает возможность терять ударение, потерявшее значение конечной константы и тем самым — значительно ослабленное). Наоборот, если на цезуре постоянно сохраняется ударение, то она — при наличии постоянной произвольной паузы — неизбежно разлагает стихи на две самостоятельные части (как бы не определять единицу стиха, она, прежде всего, характеризуется постоянным (100,0%), конечным ударением и паузой после него и связанной с ним клаузулы). Имея это в виду, обратимся к 13-сложнику. Как известно, он имеет цезуру, которую канонически строго соблюдает. Цезура эта бывает мужской, женской и дактилической (видоизменением мужской); при этом процент женской цезуры постепенно снижается, а процент мужской соответственно повышается и доходит до 100,0% (см. таблицу в приложении). Женская цезура — за самыми незначительными исключениями — постоянно сохраняет ударение на 6 слоге, т.-е., по существу, выделяет первое полустишие, как замкнутое целое. По отношению к мужской цезуре Тредиаковским, а за ним Кантемиром было формулировано правило обязательности ударения, что усиливалось запрещением цезурного

enjambement (Кант. „Письмо Х. М." 26: „Речь, которая кончает первое полустишие, должна быть связана с предыдущими, а не следующими в последнем"). В то же время enjambement строчный Кантемир, как и другие авторы силл. стиха, не только допускал, но и рекомендовал („Письмо Х .М." 22: „Перенос позволен. Я не вижу для чего б перенос речи из первого стиха в другой, когда одним целым разумением речи кончить не можно, был запрещен. Греки, латиняне, итальянцы, ишпанцы, англичане не только в порок то не ставят, но и украшением стиха почитают. Перенос... весьма нужен в сатирах"... и т. д.). Очевидно, что во втором случае enjambement опирался на рифму, отсутствие которой в конце полустишия у цезуры грозило нарушением важного ритмического ударения — это лучше всего показывает, что первое полустишие ощущалось Кантемиром как замкнутое ритмическое целое. Правда, Кантемир допускал замену мужской цезуры дактилической, но уже у Тредиаковского и Витынского мужская цезура выдерживается постоянно. Этот взгляд на первое полустишие, как на самостоятельное ритмическое целое, отразился на спорах теоретиков ранней силлабо-тоники. Так, напр., внимание их было обращено как раз на сохранение цезурного ударения. При этом показательно, что именно Тредиаковский, наиболее близкий к силлабике, теоретиком и практиком которой он вначале являлся, очевидно, исходя из силлабической традиции настаивал на постоянной мужской цезуре в ямбе, т.-е. на обязательном цезурном ударении — „Всемерно должно блюстись, чтоб в ямбическом гекзаметре первого полустишия не оканчивать пиррихием, но всегда ямбом — природа стиха не терпит сего порока" („Способ", 16), „третия стопа всегда долженствует быть ямб". Ломоносов и Сумароков держались обратного мнения, но и Сумароков („Стопослож.") признавал, что „чем пиррихиев меньше — тем чище стихи, особливо в пресечении", считая, однако, что „лутче прекрасный стих пиррихием пресечь, нежели ослабить разум и чувствие". Следует иметь в виду, что и вообще процент мужских цезур в 6-стопном ямбе значительно выше, чем процент дактилических (см., напр., Л. Поливанов „Александрийский стих"), давая в среднем 70,0 — 75,0%. Точно так же, очевидно, под влиянием силлабической традиции Тредиаковский запрещал цезурный enjambement („Односложным словом не на-

добно начинать второе полустишие (для того), что слово то может составить разум с первым полустишием"—„Спос."). Однако, цезурный enjambement употреблялся ранней силлабо-тоникой весьма широко, в частности — тем же Тредиаковским; причина этому, очевидно, в том, что при наличии более устойчивого тонического стержня силлабо-тоника не боялась уже таких перебоев. Заранее, однако, можно было бы предположить, что запрещение Кантемира (цезурного enjambement) не будет выдержано им самим, так как если и в целом 13-сложнике „разумение речи кончить не можно", то в пределах полустишия этому „разумению" будет еще более тесно. Это запрещение существенно только как показатель ощущения замкнутости первого полустишия. На практике Кантемир дает 5,5% цезурных enjambements (строчных enjamb. у него значительно больше — 14,0%), что впрочем, не следует рассматривать, как особый поэтический прием,— налицо здесь частое у Кантемира состояние, заставлявшее его в переводе Горация заявить: „Ведаю, что то не соответствует, да не знаю, чем пособить", а иногда и просто указывать в примечании на „нужду меры". То же происходит и с переносом акцента, Кантемиром запрещенного („совсем не хвалю переложения силы с одного слога на другой"— „П. Х. Мак".), но тем не менее — у него очень частого. Таким образом и цезурный enjambement не изменяет того вывода, к которому можно притти на основании сказанного — силлабический 13-сложник представляет из себя сложную единицу, состоящую из двух меньших единиц - полустиший, которые и должно рассматривать в отдельности. Пр. Жирмунский совершенно справедливо замечает, что „II полустишие...в смысле ритмических конфигураций... независимо от I". „(Вв. в М. 78)./"

Обычно утверждение, что в пределах этих полустиший, ударения располагаются вне всякой закономерности. Надо прежде всего указать, что оно основано на невысказанном, но очевидном допущении, что все ударения силлабического стиха равны друг другу. Вопросы просодии и в частности акцентологии русского стиха мало еще у нас разработаны; очевидно, однако, что и потеря и сохранение за словом ударности определяется не столько его смысловой весомостью, сколько ритмической,—местом, занимаемым им в ритмическом движении. В стихе мы имеем дело не с акцентными величинами, а с акцентными отношениями,

и поэтому приведение всех ударений силлабики, так сказать, к одному знаменателю является недопустимым упрощением, которое за себя и мстит (нужно, конечно, оговориться, что оперируя с языком, отдаленным на двести с лишним лет, мы в ряде случаев не можем быть уверены в правильности расстановки акцентов, но эта поправка является общей для всех подсчетов и, следовательно, не меняет отношений). Очевидно, что мы заранее можем предположить в 13-сложнике большое количество „сверхсхемных" ударений, которые—при неизвестной схеме — затемняют его еще больше и осваиваются, как полноударные. Нужно, очевидно, извлечь эту схему из „большинства наиболее ровно текущих стихов" (Корш.). Такую попытку делает проф. Жирмунский („Вв. в М.") — он, произведя подсчет ударений в 12 строках 1-й сатиры Кантемира, делает, исходя из данных этого подсчета, вывод об отсутствии в 13-сложнике инерции ударности. Однако, подсчет ударений, сделанный, как рекомендует и сам проф. Жирмунский, „на сколько-нибудь длительном протяжении" дает иную картину: определенные формы сочетания ударений в стихе возвращаются все чаще и начинают доминировать над строками иного строя. Разделяя 13-сложник на полустишия, получим ту же картину в еще более рельефном виде. В то же время строки иного строя (т.-е. такие, которые дают те или иные отклонения от строк, выделившихся своей повторяемостью) в свою очередь начинают располагаться применительно к той или иной форме стиха отчетливого строения. Выделив наиболее типичные формы полустиший и произведя соответствующие подсчеты и классификации, мы придем к выводу, что 13-сложник располагает небольшим числом форм как для 1-го, так и для 2-го полустишия, определяемых определенным числом и определенным местом ударений. Строки, уклоняющиеся от типовых, представляют из себя на самом деле, те же формы, осложненные сверхсхемными ударениями. Сочетание этих форм и создает искомый ритм силлабики.

Первое полустишие дает 12 форм в зависимости от расположения ударений. Формы эти таковы [1]):

[1]) В дальнейшем цифры даются для Кантемира, поскольку его стих является вообще характерным для силлабики.
Цитаты по собр. соч. Кантемира под редакцией Ефремова.

№	СХЕМА	ЗВУЧАНИЕ	
слоги	1 2 3 4 5 6 7		
1	´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´	„Твердо сердце бедных пусть“	Кант. I,149
2	˘ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´	„Прирастет ли мне с того“	„ I,55
3	´ ˘ ˘ ˘ ´ ˘ ´	„Хочешь ли судьею стать“	„ I,147
4	´ ˘ ´ ˘ ˘ ˘ ´	„Клюку пышно повели“	„ I,138
5	˘ ˘ ˘ ˘ ´ ˘ ´	„Но правдолюбив к тому“	„ V,139
6	˘ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´	„Не умнее кто глаза“	„ I,59
7	´ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ´	„Нужную не приведем“	„ II,120
8	˘ ´ ˘ ´ ˘ ˘ ´	„Когда уж имя свое“	„ I,182
9	˘ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´	„За любопытством одним“	„ I,73
10	˘ ´ ˘ ˘ ˘ ˘ ´	„Ученых хоть голова“	„ I,170
11	˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ´	„Толкуют, всему хотят“	„ I,33
12	´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ˘	„Пяля на книгу глаза“	„ I,12

Выше говорилось о том, что седьмой слог мог атонироваться при условии сохранения ударения на пятом слоге („неотменно нужно блюсти, чтобы или 7-й слог был долгий, или 5-й“— П/ Х. М. — 28). Соответственно с этим формы 1, 2, 3, 5 и 11 дают вариации типа:

№	СХЕМА	ЗВУЧАНИЕ	
слоги	1 2 3 4 5 6 7		
1а	´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ˘	„В долгой речи малую“	К. V, 737
2а	˘ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ˘	„Не прибьешь их палкою“	„ I,36
3а	´ ˘ ˘ ˘ ´ ˘ ˘	„В зиму наслаждаяся“	„ V,679
5а	˘ ˘ ˘ ˘ ´ ˘ ˘	„Благосостояние“	Гор. I,XVI,40
11а	˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘	„На ловле с младенчества“	„ V,487

В первой таблице обращает на себя внимание то обстоятельство, что первые семь форм строятся на строгом соответствии в нечетности ударений и вполне укладываются в хореические схемы силлабо-тоники. Следующие за ними три формы (8, 9, 10) характеризуются обратной тенденцией к четности начальных ударений, подкрепленной чрезвычайно характерным для этих трех форм стремлением к отяжелению шестого слога. Наконец, последние две формы (11 и 12) дают смешанное чередование ударений.

Таким образом, намечаются как будто три основных типа построения полустишия, три системы: I—нечетная, II—четная, III — смешанная. Для 13-сложника Кантемира эти системы дают следующее распределение (за небольшими отклонениями и другие авторы дают те же соотношения): I система — 50,4%, II—20,4%, III—29,2% (см. приложение), нужно отметить, что формы эти (по полустишиям) обычно встречаются в чистом виде, т.-е. без сверхсхемных ударений (отяжелений), которые дают — 17,0% для I системы и по 9,0% для II и III системы. Следует при этом отметить со стороны Кантемира чрезвычайную осторожность в пользовании отяжелениями, показывающую далеко непроизвольное к ним отношение. Всего у Кантемира насчитывается 1521 строка 13-сложника, которые так или иначе отяжелены сверхсхемными ударениями — или в первом полустишии, или во втором, или в обоих вместе. Несмотря, однако, на кажущуюся полною свободу в обращении с ударениями, можно с полной уверенностью сказать, что отяжеление одного полустишия исключает отяжеление другого: 91,0% отяжелений сочетает отяжеленное полустишие с чистым, неотяжеленным и, только 9,0% сочетают оба отяжеленных полустишия. При этом нужно иметь в виду, что эти цифры относятся к полустишиям, имеющим всего одно сверхсхемное ударение; всего 3,0% полустиший (отяжеленных) имеют по два сверхсхемных ударения (что также характерно для осторожности в обращении с ними). Таким образом, 97,0% всех отяжеленных полустиший дают всего одно лишнее ударение, и 91,0% отяжелений дает всего одно отяжеление на строку, что показывает, несомненно, стойкость ритмической схемы 13-сложника.

Анализ II полустишия приводит к тем же выводам. Оно состоит из шести слогов — 8-го, 9-го, 10-го, 11-го, 12-го и 13-го слога 13-сложника. Как уже говорилось II-е полустишие являлось ритмически самостоятельным целым, и, следовательно, есть все основания считать его восьмой слог первым и, соответственно, все четные слоги становятся нечетными, а все четные — нечетными (8, 9, 10, 11, 12, 13, = 1, 2, 3, 4, 5, 6). II-е полустишие дает всего пять форм: (Смотри таблицу на стр. 54).

Налицо те же системы, что и в первом полустишии. Первые три формы дают хореическую каденцию (соответственно 3-стоп-

№	СХЕМА	ЗВУЧАНИЕ	
слоги	1 2 3 4 5 6		
1	⏝ ⏑ ⏝ ⏑ ⏝ ⏑	„Славы в нем защиту“	К. I,15
2	⏑ ⏑ ⏝ ⏑ ⏝ ⏑	„Не запнутся ноги“	„ I,6
3	⏝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏝ ⏑	„Века проводити“	„ I,3
4	⏑ ⏝ ⏑ ⏑ ⏝ ⏑	„К отцовскому стаду“	„ I.14
5	⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏝ ⏑	„И единородна“	„ Петрида 156

ному хорею силлабо-тоники)— нечетную систему. Четвертая форма дает ту же четную тенденцию, что и 8-я, 9-я, 10-я формы первого полустишия. Пятая же форма, по существу долженствующая быть отнесенной к первой системе (4-я форма силлабо-тонического хорея), является все же двойственной, так как несет обычно дополнительное ударение, ложащееся — в зависимости от контекста — то на первый, то на второй слог („чéтвероугольник“, „четвéроугольник“). Встречаемость этих форм (см. приложение) по системам дает для первой (1, 2, 3 формы) — 52,5%, для второй (4 форма) — 46,0% и для 5 формы—1,5%.

Цифры, данные выше для встречаемости форм чистых и форм отяжеленных, показали до некоторой степени значимость этих форм для ритмической организации 13-сложника и осторожность в нарушении их строя сверхсхемными ударениями. Теперь важно рассмотреть характер отяжелений для каждой из форм отдельно: не превышает ли и не затемняет ли количество отяжеленных форм количество чистых, и, главное, не ломают ли отяжеления строя самой формы; короче, подчиняются ли те или иные вариации той или иной формы требованиям, вытекающим из ее строя, установленного выше (так называемые хореи и спондеи, включаемые в ямбическое движение силлабо-тоники, обнаруживают определенное подчинение требованиям ямбического ритма; закономерность в распределении отяжелений по формам 13-сложника покажет как раз значение тонического стержня, лежащего в основе этих форм). Положительный ответ является лишним и существенным доказательством реальности форм, как тонических, ритмических, единиц.

Выше были даны цифры, показывавшие распределение отяжелений по системам первого полустишия (I дает 17,0% их, I—9,0% и III—также 9%). По формам эти отяжеления распределяются следующим образом:

— первая форма (схема: ⏑́⏑́⏑́⏑́, звучание „Больше врет кому далось" — Кант. I, 24) дает их 1,34 % (4 на 299). По характеру формы отяжеления могут быть образованы только односложными словами („Семь дарит ему в долг дать" К. Гор. I, VII, 109, „Злой нрав станем мы пятнать" — К. IV, 125), которые, как известно считались „общими", т.-е. — в зависимости от контекста — могли и сохранять, и терять ударение (см. Кант. „П.Х.М.", 5. „Все подобные (односложные) речи суть долгие. Но в нужде изрядно могут почтены быть короткими", см. Тредиаковского „Способ" I, 15 и др.) и, следовательно, вообще, может быть, и не были отяжелениями; 2-я форма дает 45 отяжелений на 436 случаев (схема: ⏑́⏑́⏑́, звучание: „Не возможно мне с людьми" К. V, 2), т.-е. 10,33%; отяжеления в ней могут располагаться на 2, 4, 6 — слогах; на 6-м слоге отяжелений нет, на 2-м их 20,0%, на 4-м — 80,0%. Отсутствие ударений на 6-м слоге понятно, так как три ударения подряд (5, 6 и 7 слоги) требовали в середине односложного слова, которое все равно атонировалось бы. С другой стороны, произнесение трех ударений подряд было бы затруднительно (Корш замечает: „Все народы стремятся к возможной ясности ритма в конце стиха, скопление ритмических долгот и вообще однообразие составных частей ритма легко ведет к недоразумению относительно его строя" — „10-сложный стих"). Отяжеление на 2-м слоге (напр.: „хотя грош могу ль чрез то". К. I, 56) приходится перед схемным ударением и легко ему подчиняется. Отяжеление же между 3-м и 5-м слогом, дающее 80,0%, точно так же осуществляется односложным словом, т.-е. вряд ли противодействует схемным ударениям 3-го и 5-го слога.

Вариация 2-ой формы—2 а (схема: ⏑́⏑́⏑, звучание: „ничего не требую"—К. V, 35) с атоной седьмого слога — дает 11,1% отяжелений и представляет одно очень существенное, но также понятное и вытекающее из ее характера, отклонение; в ней имеется одно отяжеление на 6-м слоге, что понятно в связи с атоной 7-го слога, но, главное, в ней изменено соотношение между 2-м и 4-м слогом: на этот раз отяжеления 2-го слога в 8 раз превышают отяжеления 4-го. Дело в том, что в связи с ослаблением 7-го слога изменилось отношение (в смысле ударности) между началом и концом стиха—в связи с этим и отяжеления передвигаются к началу, так как седьмой атонированный слог уже не

мог бы выправить перегрузку середины („3—4—5" заменено через „2—3"). Нет смысла задерживаться на остальных формах первого полустишия: все они дают одну и ту же картину — подчинения отяжелений схемным ударениям и вытекающей отсюда возможности легкого усвоения ударений сверхсхемных. Ударения первой системы, появляющиеся на непредуказанных местах вполне подчиняются ее основной тенденции—стремлению к нечетному расположению ударений.

Наоборот, четная система (II — 8, 9, 10 форма) и в расположении ударений сохраняет тенденцию к четности. Очевидно, что ударение на 2-м и 4-м слоге создает известную инерцию ударности и для 6-го слога. И действительно — если I нечетная система отводит 6-му слогу всего 13, 0% — да и то, обычно, в случае атонации 7-го слога, то II четная система из 113 своих отяжелений — 63 размещает как раз на 6-м слоге, т.-е. отдает ему 55,75% их количества, при этом нужно иметь в виду, что II система не знает атонации 7-го слога. Инерция четного расположения ударений (2—4—6)—налицо. Таким образом, характер расположения сверхсхемных ударений показывает твердость тонического построения форм 13-сложника.

Во втором полустишии расположение отяжелений еще более строго ограничено. Формы I системы (1, 2, 3) 85,5% своих отяжелений размещают на 4-м предударном слоге. Причина этого, очевидно, та, что 2-е полустишие, благодаря меньшему своему размеру, еще менее первого склонно к нарушению своего ритма сверхсхемными ударениями и поэтому подчиняет их наиболее сильному конечному ударению на 5-м слоге. Однако, в 4-й форме — с четной тенденцией: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — на 4-й слог приходится всего 55,0% отяжелений, а остальные 45,0% располагаются вокруг второго слога (1-й или 3-й слог), что говорит об устойчивости этого ударения.

Таким образом в 13-сложнике наличествовали три системы построения полустиший. Формы, составлявшие эти системы, имели в основе твердый тонический стержень, легко выдерживавший отяжеления сверхсхемными ударениями.

Вопрос теперь состоит в том, как об'яснить соизмеримость отрезков принадлежащих к различным системам. Здесь может помочь аналогия с силлабо-тоникой, которую — по сравнению

с силлабикой—можно назвать односистемной тонической конструкцией: отрезки каждого из произведений, написанных силлабо-тоническим стихом идут все время в одной каденции или четной, или нечетной и т. д. В то же время дальнейшее развитие силлабо-тоники выдвигает такие ее формы, которые эту односистемность утрачивают: стих, напр., Маяковского сочетает и строки ямбического типа, и строки хореического типа в одном произведении, что не мешает ему оставаться стихом, во-первых, потому, что разносистемные эти отрезки соизмеримы именно в силу своей тоничности, а, во-вторых, потому, что они равняются по последним ударениям и константе. Вот таким многосистемным стихом (в смысле различия в расположении внутренних ударений), соизмерявшимся по последним ударениям и твердым ударным соотношениям внутри каждого отдельного полустишия, и являлся 13-сложник. Как и в стихе Маяковского, так и в 13-сложнике — ограниченное число форм с фиксированными в определенных местах ударениями и дает те ритмические единицы, чередование которых и осуществляет то или иное ритмическое движение. То обстоятельство, что силлабо-тонические „стопы" не находят себе применения ни в силлабике, ни в тоническом стихе—нисколько не опорочивает последних, а говорит только об эфемерности самого понятия стопы. На самом деле и единицей силлабо-тоники является не „стопа", а целый стих, признаком которого является прежде всего постоянное конечное ударение. Вопрос только в том, как—в каждом отдельном случае—строится ритмическая единица данной системы в смысле расположения ее внутренних ударений. Лучшее доказательство того, что именно чередование форм 13-сложника и создавало его ритмическое движение представляет существование в нем явления, которое можно назвать „ритмическим автоматизмом". Состоит оно в том, что 13-сложник чрезвычайно часто распадается на хомогенные группы, т.-е. подряд повторяет одну и ту же форму полустишия несколько раз (от двух до восьми). В среднем это дает для каждой формы 20,0% хомогенности, поднимаясь иногда и выше (6-я форма — 25,0%, 11-я форма — 38,%. Для второго полустишия это выступает еще резче, поскольку число форм в нем значительно меньше. В ранней силлабо-тонике такое явление также наблюдается очень часто: у Ломоносова и у других авторов (напр., Державина

или кн. Ив. Долгорукова) целые строфы пишутся одной и той же первой — полноударной формой ямба.

Явление „ритмического автоматизма" и показывает, что тонические формы 13-сложника реально существовали в сознании (конечно, только художественном сознании) авторов силлабики. То же обстоятельство, что отрезки 13-сложника равносложны, вовсе не является для них конструктивным (равносложна и силлабо-тоника). Равносложность является следствием определенного расположения ударений: сказать, что данная форма располагает ударения на 2-м, 4-м, и 7-м слоге — значит сказать, что 1, 3, 5 и 6-й слоги — безударны, т.-е., что в отрезке 7 слогов. Неконструктивность равносложности видна лучше всего из того, что вначале силлабический стих и не был равносложным. Равносложность возникла позднее — в связи с выделением тонически соизмеримых форм определялось, застывало число и место ударений, и тем самым фиксировалось число и место безударных слогов. Автору силлабики — Кантемиру, Прокоповичу и любому другому — не было никакой надобности „считать" слоги; произнося любую форму 13-сложника, он тем самым, „отсчитывал" якобы нужное ему число слогов.

13-сложник, таким образом, представляется многосистемным тоническим стихом. История русского стиха и есть, в сущности, переход многосистемного тонического стиха — силлабики, в односистемный — силлабо-тонику, и последующее разложение силлабо-тоники в новый вид многосистемного стиха — в стих тонический. Это и показывает историческое рассмотрение развития силлабического стиха, в частности 13-сложника, как его основного размера. Основной вывод, который можно было сделать при рассмотрении ритмического строя силлабики, заключался в том, что она ритмически организуется чередованием полустиший, скрепленных определенным тоническим стержнем. При этом система построения этого стержня дает три различных типа. Историческое развитие тринадцатисложника и есть, в сущности, история этих систем и их взаимоотношений.

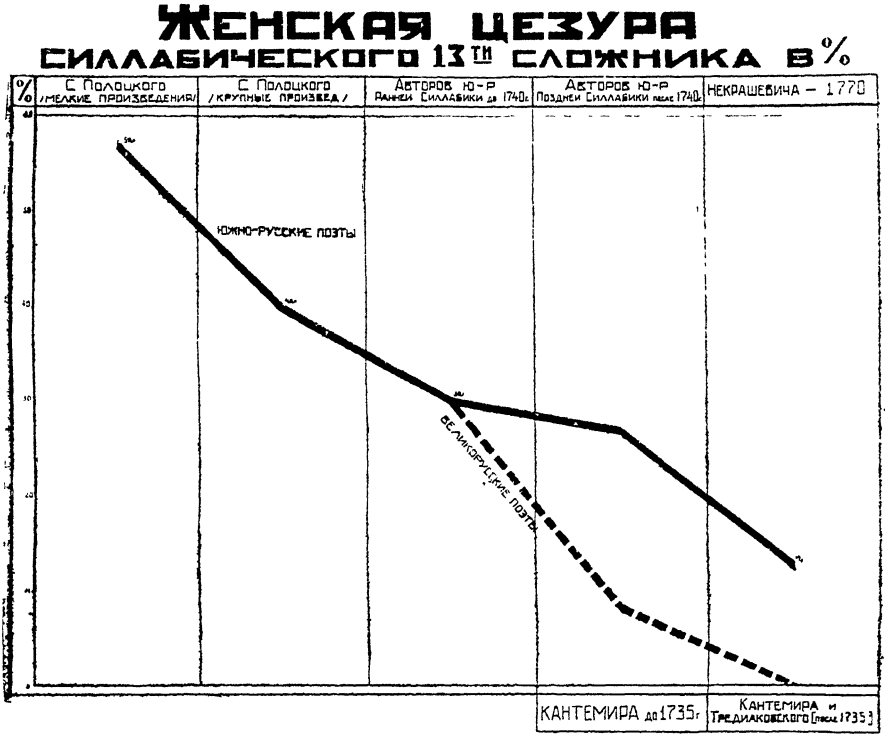
Основной чертой силлабического стиха раннего периода является наличие в нем женской цезуры, т.-е. ударения на 6-м слоге и словораздела после 7-го безударного слога. То обстоятельство, что конечное ударение первого полустишия ложилось

на четный шестой слог, имело определяющее значение по отношению к тому, как распределялись ударения на предыдущих слогах. Характеристика этого распределения, примеры, цифры были даны выше, при разборе взглядов ак. Перетца. Однако, каковы бы ни были причины этого, начиная с Сим. Полоцкого женская цезура резко идет книзу, пока у Кантемира (в последнем периоде) и затем у Тредиаковского и Витынского не снижается до нуля (см. таблицы в приложении). Процесс этого снижения протекает довольно отчетливо. Симеон Полоцкий[1]) дает в среднем 48,0% женской цезуры (однако, любопытно отметить одно обстоятельство: в более или менее крупных произведениях Полоцкого („Начальник", „Купецтво", „Монах") процент женской цезуры значительно ниже, чем в мелких его вещах (40% и 57%); об'ясняется это, очевидно, тем, что более длительное ритмическое движение способствовало и большей ритмизации, которая как раз исторически и характеризуется развитием мужской цезуры). Авторы ранней (до 30-х годов) силлабики (Л. Горка, Д. Ростовский, Ф. Прокопович, Лясокоронский) дают уже обычно не свыше 30,0% женской цезуры. 40-е годы на Украине дают 27,0% (Лащевский, Козачинский, Довгалевский, Конисский, Базилевич), а к концу существования силлабики—у И. Некрашевича (70-е годы) женская цезура дает всего 14,5%. Несколько особняком стоит приписываемая Трофимовичу „Божья милость" (1728 г.), дающая всего 18,0% женской цезуры, что еще более усиливает картину ее „вымирания". В Великороссии, где силлабика закончила существование на сорок с лишним лет раньше, этот процесс шел быстрее: 20-е годы дают в среднем 25,0% женской цезуры (ср., напр. „Драму об Езекии, царе израильском"); первые сатиры Кантемира и вообще его стихи 1728—31 гг. дают в среднем 18,0% ее, правда, с резкими колебаниями; однако, уже его басни и эпиграммы почти целиком дают мужскую цезуры, часто (20,0%) переходящую в дактилическую. Тредиаковский делает еще шаг вперед и, уничтожая в своем стихе женскую цезуру, одновремен-

[1]) Наиболее ранние авторы силлабики (1581—Андрей Рымша, Герасим Смотрицкий и др.) оставляются в стороне, т.к. малочисленность их опытов и несовершенство их—не позволяют сделать сколько-нибудь существенных выводов.

но выдерживает мужскую цезуру на 100,0%, что вслед за ним, делает и Витынский („На взятие Хотина").

В то же время, параллельно такому общему для авторов силлабики процессу, любопытно отметить одинаковое построение у них и самого стиха. Однородность такого строения тринадцатисложника видна хотя бы из сравнения тринадцатисложника Кантемира с тринадцатисложником других авторов — так, напр., у Кантемира в первом. периоде женская цезура достигает 18,0% (для всех периодов 8,0%).



У Трофимовича, стихи которого относятся к тому же времени, женская цезура дает также 18,0%. Соотношение систем у Кантемира — I — 50,0%, II — 20,0%, III —29,5%; у Трофимовича: I—55,0% II — 17,5%, III — 27,5%. Поздняя силлабика Некрашевича дает женскую цезуру—14, 5%, I система —55,5%, II — 21,0%, III —23,5%. Однообразие этих цифр станет еще более рельефным, если мы сравним их с ранней силлабикой Сим. Полоцкого—женская цезура 54%, I система — 62%, II — 10,0 %, III—28,0%.

Снижение женской цезуры является первым явлением, характеризующим ритмическое развитие силлабики. Соответственно этому снижению растет цезура мужская. В то же время, при наличии возрастающего в силу этого антагонизма отдельных систем, внутри систем намечается стремление к большей урегулированности: так, напр., для первой системы характерно повышающееся количество целых (13-сложных) строк хореического типа: число их для Сим. Полоцкого дает 17, 0%, для ранней силлабики—20,0%, для поздней силлабики—22,0%, для Трофимовича и Некрашевича —24,0%, у Кантемира — 25,0%. То же можно сказать о сочетании полустиший II системы. Если у Сим. Полоцкого процент встречаемости 8-й, 9-й и 10-й форм первого полустишия с 4-й формой второго не превышал 2,0%, то у Трофимовича и Некрашевича он доходит до 5,0%, а у Кантемира дает уже 9%. Таким образом, можно сказать, что развитие ранней силлабики шло по двум линиям—нисходящей (женская цезура) и восходящей (мужская цезура). Нисходящая линия характеризовалась расположением ударений или в „ямбическом" порядке: 2—4—6, или в „трехсложном": 1—3—6, 1—4—6. Весомость ее в ритмике ранней силлабики подтверждается тем же явлением ритмического автоматизма — стремлением к группировке стихов с женской цезурой; для Кантемира она дает 44,5%, при чем группы об'единяют до 8 стихов. Параллельно с развитием мужской цезуры растет в тринадцатисложнике распределение его на три системы об'единения ударений. Оно, с одной стороны, характеризуется повышением первой системы, но, с другой стороны, сохраняет значение и за двумя другими. При растущей урегулированности этих систем, захватывающих уже весь тринадцатисложник, антагонизм между ними становится все сильнее: тринадцатисложник начинает распадаться на группы строк, об'единенных то той, то другой системой. Приведенные выше цифры и сравнительное обозрение независевших друг от друга авторов показывают, что этот процесс был характерен для тринадцатисложника в целом. В то же время параллельно с повышающимся господством мужской цезуры, что повышало единство тринадцатисложника, соседство этих систем должно было противоречить этому единству. В сущности, процесс развития силлабики, с одной стороны, заключался в сведении двух цезурных линий к одной, а, с другой стороны, в том, что внутри

победившей линии заострялись противоречия систем ее составлявших, при чем нужно заметить, что эти системы существовали и в ранней силлабике. С этой точки зрения взгляды ак. Перетца, который особенное внимание уделял тонизации тринадцатисложника, не представляются приемлемыми, поскольку он, с одной стороны, считает, что второстепенные слоги тринадцатисложника приобрели известную тоническую упорядоченность лишь в позднем периоде развития силлабики, тогда как такие точно формы налицо и в ранней силлабике, а, с другой стороны, причиной такой тонизации он считает женскую цезуру, которая на самом деле является, так сказать, вымирающим фактором ритма.

Исходя из этих положений, ак. Перетц не усматривает связи между силлабикой и силлабо-тоникой, что позволяет ему заявлять о том, что „нормальное развитие силлабического стиха, как это было в Малороссии, не имело места, так как он был вытеснен силлабо-тоническим стихом, явившимся под непосредственным влиянием немецкого („Иссл. и Мат.", т. III). Поэтому и наметившееся разложение в силлабическом стихе, которое было обусловлено противоречиями различных его систем, находит у ак. Перетца чисто историко-литературную оценку — он просто констатирует факт, что „в течение первой половины XVIII века постепенно, мало-по-малу, назревала мысль о необходимости реформы стиха. Но как реформировать стих, оставалось тайной, разрешить которую тщетно пытался князь Кантемир" (ib).

Иноземные выходцы в России—Глюк, Паус, Монс — и определили, по мнению ак. Перетца, при помощи своих произведений дальнейшее развитие русской поэзии.

Исходя из этих положений ак. Перетц рассматривает ранние произведения Тредиаковского, как написанные силлабическим стихом, и отказывается видеть в них, как это делают Куник и Пекарский, с которыми он полемизирует, первые опыты силлабо-тонического стиха.

И как раз здесь, на определенном фактическом материале легче всего проверить и показать несостоятельность такого взгляда.

Если мы обратимся к силлабическому стиху Тредиаковского (см. у Куника—„Оч. ист. Ак. Наук"), который и сам ак. Перетц называет „блестяще-обработанным" („Иссл. и Мат." III), то обнару-

жим, что этот силлабический стих характеризуется тем, что в нем налицо только одна из трех систем силлабики—одна первая, нечетная система. Из 500 с лишним строк ни одна не уклоняется от первой системы в первом полустишии и дает всего несколько раз (8) 4-ю форму во 2-м полустишии. При этом так строятся даже переводы, в которых, казалось бы, легче найти отступления. Показательна в этом отношении поправка Тредиаковского, сделанная им в оде харьковского проф. Витынского с постоянным ударением на 7-м слоге, но с наличием всех трехсистем—строку „Америка дает дань"—10-ю форму с отяжелением на 6-м слоге: он исправляет так: „Дань Америка дает"—т.-е. переводит ее в первую систему. При этом самая первая система дается Тредиаковским в более развитом виде—так, напр. чистые хореические строки в ранней силлабике почти неизвестные, у Кантемира не достигающие одного процента, у Тредиаковского дают 9%, первая же форма 1-го полустишия доходит до 36%, тогда как, напр., для Кантемира она дает всего 4%.

Очевидно, что Тредиаковскому вовсе не нужно было бросать силлабический стих и заимствовать хорей у Глюка и Пауса, когда он уже и до них оперировал только с хореической системой, выделившейся из тринадцатисложника. Это тем более очевидно, что самый „силлаботонизм" стихов Глюка и Пауса в значительной мере подлежит сомнению. Прежде всего, вообще нужно заметить, что рассматривая эти стихи, мы находим в них большое количество строк силлабического порядка — другими словами, имеем дело с многосистемностью, свойственной силлабическому стиху: четная система в них сочетается часто с нечетной. Это явление настолько очевидно, что сам ак. Перетц вынужден установить третий разряд строф, которые он определяет, как „смешанные, составленные из разных стоп, так что в одной строфе можно встретить и ямб и хорей, ямб и амфибрахий, хорей и амфибрахий, ямб и дактиль; из всех названных видов чаще всего встречаем, главным образом у Глюка, сочетания в одной строфе ямба и хорея" (ib.). Не говоря уже, что такая теория „логаэдов" вообще несостоятельна, так как ямб вне ряда ямбов уже не будет ямбом и, следовательно, чередование разных стоп не может быть ритмическим, нужно сказать, что и она не всегда помогает, трудно согласиться с мнением ак. Перетца о том, что следующая

строфа, напр., „имеет в своей основе ямб": „любве ты небесная нас огрей | и любовь твою нам в сердце дай | ближнего любити, долг простити, | мыслом единым меж собою жити". В другом месте („Сб. по ист. поэтич. стиля") ак. Перетц, разбирая одно из стихотворений такого же рода, говорит: „...стихотворение, состоящее из четырех строф, трудно поддается делению на стихи". Очевидно, что такие стихи с наличием в одном произведении строк различных систем значительно ближе в силлабике, чем к силлабо-тонике. То, что одна из систем встречается чаще других, показывает только, что и эти стихи являются известной переходной формацией на пути от силлабики к силлабо-тонике, не в такой, впрочем, сильной степени, как стихи Тредиаковского.

Силлабический стих Тредиаковского представляет из себя таким образом стих, принявший за основу наиболее распространенную систему расположения ударений в силлабике, т.-е. является как раз тем пунктом, где разложилась силлабика и началась силлабо-тоника, т.-е., другими словами, закончилась многосистемная организация стиха и началась организация односистемная. Как уже говорилось, в силлабике имелось три системы, из которых каждая, поскольку она была устойчива, создавала известную ритмическую традицию, на которую и опиралась возникавшая силлаботоника; взаимодействие с немецкой системой организации стиха, которая в то время установилась, могло осуществиться только при наличии сходных ритмических элементов, которые к этому времени развились в силлабике. Поскольку хореическая традиция была в 13-сложнике наиболее развитой, постольку она осуществила переход к хорею в пределах тринадцатисложника — через Тредиаковского в первую голову — другие размеры при наличии менее солидной традиции осваивались труднее. Это легко будет видно, если мы сравним, напр., ритмическое строение хорея и ямба ранней силлабо-тоники, хотя бы у Ломоносова — в то время, как его ямб характеризуется чрезвычайным однообразием форм и тяготением к заполнению всех схемных ударений, — хорей дает значительно большее разнообразие, несомненно, опирающееся на традицию силлабики. Так в первых одах Ломоносова процент первой полноударной формы ямба дает 70,5%, остальные 29% приходятся на формы с тремя ударениями, формы же с двумя ударениями дают дробь %. Хорей

его в то же время дает всего 32% первой полноударной формы, 55%—форм с тремя ударениями и 13% — форм с двумя ударениями. В дальнейшем ямб его начинает также разнообразиться и снижается до 57% первой формы, развивая одновременно двухударные формы. Если мы теперь сравним хорей Ломоносова со стихом Тредиаковского и с первым полустишием тринадцатисложника у различных авторов, то получим таблицу, наглядно показывающую развитие хореической каденции силлабического стиха:

Распределение ударений по слогам 1-го полустишия тринадцатисложника (С. Полоцкий, Трофимович, Кантемир, Тредиаковский) и по слогам 4-стопного хорея (Ломоносов, Пушкин):

Год	Автор	С	л	о	г	и		
		1	2	3	4	5	6	7
1700	С. Полоцкий..	20,0	19,5	22,5	8,0	31,0	48,0	30,0
1728	Трофимович	27,0	30,0	38,0	20.0	33,0	18,0	53,0
1733—40	Кантемир.	34,0	40,0	70,0	24,0	50,0	8,0	77,0
1735	Тредиаковский . .	63.0	—	81,0	—	55,0	—	100,0
1738	Ломоносов	80,0	—	82,0	—	65,5	—	100,0
XIX век	Пушкин	57,0	—	97,5	—	43,5	—	100,0

На этой таблице отчетливо виден ход развития хореической каденции в 1-м полустишии: растет мужская цезура (ударение на 7-м слоге) и спадает женская (ударение на 6-м слоге), усиливается антагонизм трех систем (растет число ударений на 2-м и 4-м слоге).

У Тредиаковского — в результате указанного антагонизма — выделяется 1-я система и, по существу, он относится уже к силлабо-тонике. Хорей Ломоносова дает еще более резкую каденцию нечетности, располагая на тех же слогах значительно большее число ударений (63,0:80,0; 55,0:65,0); наконец, хорей Пушкина дает уже вполне развитой хорей с характерным дипо-дическим строением (тяготение ударений к нечетным стопам), присущим хорею XIX века. Опять-таки Украинская силлабика (Танский, Козачинский, Конисский) может нам показать, что такое выделение хореической каденции из силлабики протекало

одним и тем же путем как в Великороссии, так и на Украине Там процесс выделения этой каденции, осуществленный, главным образом, Козачинским, привел — через разработку Леонинского (сначала с двойной, а затем с тройной рифмой) стиха — к возникновению столь же четкого хорея, как и у Тредиаковского (ср. напр., стихотв. Козачинского по случаю приезда Елизаветы в Киев в 1744 г. „Доброгласных | муз прекрасных, | что за гласы | в сии часы? | встреч собранны | красны лики | гримлят славно | ритор клики | — Россы, зрите, вси внушите — Се Елизавет, коей равных нет | или у Ф. Прокоповича: „Солнце Анна возсияла Светлый день нам даровала“ | . В лице Г. Конисского Украинская силлабика выдвинула и теоретика, сближавшего силлабику и Ломоносовскую силлабо-тонику настолько, что он даже ямбы Ломоносова („Не сад ли вижу я священный“—1745) рассматривал, как силлабические стихи (см. — Петров: „Южно-русская литература“— Русский Вестник, 1880, № 6 и указанную его работу в „Трудах Киевской Дух. Ак.“) Такое рассмотрение ямба с силлабической точки зрения чрезвычайно существенно, поскольку оно показывает, насколько легко ямбическая каденция осваивалась в плане силлабического стиха. Такая легкость вполне понятна, так как в силлабике несомненно имелся ряд элементов, создававших ритмическую традицию и для ямба. Даже в тринадцатисложнике имелась стойкая и отчасти развивавшаяся система, располагавшая ударения на четных преимущественно слогах—на 2-м, 4-м и—при помощи отяжелений—на 6-м. Помимо такого „угнетенного“ стремления к ямбу — меньшие по количеству слогов размеры силлабики давали сплошь и рядом отчетливую ямбическую каденцию (Ср.: С. Полоцкий, „Адам и Евва невоздержны быста | весь мир единым яблочком вредиста“ („Воздержание“); „Познах бо ныне юность дурность быти“ („Пр. о бл. сыне“); „Хотяй спасенно дни свои прожити | свободен умом от печалей быти | да тщится псалмы по вся дни читати | во славу Бога или воспевати“ („Псалтирь рифмованная“); „Есть прелесть в свете, | як в полном цвете, | ты ту остави от зла воспряни“ („О брености“); „Лежит перната | летит крылата | повсюду славна | пред вами явна“ („Акт комед. о Калеандре“).

Таким образом, тринадцатисложник являлся наиболее употребительным и в то же время наиболее характерным размером

силлабики, так как благодаря своей величине, давал наибольшую свободу в расстановке ударений. И то, что именно в тринадцатисложнике ударения располагались в известной закономерности, постепенно развивавшейся, показывает то же самое и для силлабического стиха вообще, и не только потому, что тринадцатисложник для силлабики наиболее типичен, а и потому, что чем менее слогов было в силлабических размерах, тем отчетливее выступал в них организующий тонический стержень. Поэтому-то Тредиаковский в своем „Способе" 1735 г. отказывался устанавливать порядок стоп для стихов в 9, 8 и менее слогов — „через стопы стихи поются" — говорил он — „чем и отличаются от прозы, но сии стихи и без стоп для краткости своея падают по стиховному". Поэтому меньшие по числу слогов силлабические стихи в еще большей степени выдвигали тонические элементы своей ритмической организации и, тем самым, усиливали тоническую традицию, на которую опиралась ранняя силлабо-тоника, непосредственную связь которой с силлабикой не следует упускать из вида, увлекаясь соблазнительными аналогиями с западным стихом.

Рассматривая силлабический стих и в частности тринадцатисложный его размер, как непосредственно данную стиховую форму, опирающуюся на языковую систему русского языка, со стороны его отношения к тоническому фактору, мы можем сказать, что в основе тринадцатисложника лежит определенное построение на тоническом стержне — („формы": 12 для I полустишия и 5 для II). Историческое развитие тринадцатисложника проходило под знаком снижения женской цезуры и возвышения мужской, т.-е. сводило движение тринадцатисложника к одной ритмической линии. Однако, усиливавшаяся тенденция к ритмическому единству обостряла противоречия трех заключенных в тринадцатисложнике систем расположения ударений. К началу XVIII века этот процесс настолько обострился, что позволил Тредиаковскому выделить первую нечетную хореическую систему в 13-сложнике, которая явилась началом силлаботоники, как таковой. С другой стороны, четная ямбическая каденция 13-сложника вместе с другими меньшими по числу слогов и следовательно, еще более тонизированными размерами создавала традицию для ямба силлабо-тоники; на эту традицию и опирался

Ломоносов, что доказывается процессом, протекавшим в южнорусской силлабике. Опыты Глюка, Пауса, Тредиаковского, Ломоносова, Козачинского и других — все они являются как раз внешними выразителями того процесса разложения силлабики, который в начале XVIII века в связи с окончательной победой мужской цезуры достиг кульминационного пункта. С этой точки зрения силлабика с самого начала явилась силлабо-тонической системой, которая отличалась от классической, так сказать силлабо-тоники своим „ритмическим синкретизмом": тем, что, ритмическое движение в ней создавалось несколькими системами организации ударений. Дальнейшая ритмическая „дифференциация", разложившая ее на отдельные системы, явилась началом силлабо-тоники, которая отличается от силлабики тем, что пользуясь, в сущности, теми же формами расположения ударений, располагает их иначе, чем силлабика, т.-е. в пределах одной системы. Современная тоника разлагает силлабо-тонику, опять возвращаясь к многосистемному стиху, одной из модификаций которого и явилась силлабика.

Май 1927 [1])

ПРИЛОЖЕНИЕ

I. Встречаемость женской цезуры 13-сложника в %.

С. Полоцкий (крупные произведения)	С Полоцкий (мелкие произведения)	Ранняя силлабика до 1730 г. (Ф Прокопович и др.)	Драма об Езекии царе Изр 1725 г.	Кантемир (1728 — 1731 гг.)	(Кантемир (все творчество)	Кантемир (посл. период – 1740) Тредиаковский и Витынский (1735 г.)
57,0	40,0	30,0	25,0	13,0	8,0	0,0

[1]) В первоначальный текст работы (значительно задержавшейся печатанием) внесены некоторые изменения (как и в ст. „В. ст. XVIII в") преимущественно в связи с понятием константы, особенно выдвигаемым М. П Штокмаром

II. Встречаемость форм I полустишия 13-сложника у Кантемира в %. [1])

1	1а	2	2а	3	3а	4	5	5а	6	7	8	9	10	11	11а	12	Формы
4,7	3,8	6,9	4,2	4,3	4,6	7,5	0,1	0,2	13,0	1,1	13,5	2,5	4,4	11,1	10,4	7,7	
8,1		11,1		8,9			0,3							21,5			% для мужск. и дактилич. цезуры
50,4											20,4			29,2			% по системам
I—Нечетная											II—Четная			III—Смешанная			Системы

III. То же для II полустишия:

1	2	3	4	5	Формы
11,9	17,5	23,2	45,9	1,5	%
52,6					% по системам
I—Нечетная			II—Четная		Системы

IV. Встречаемость форм I полустишия у различных авторов в %

Автор	1	1а	2	2а	3	3а	4	5	5а	6	7	8	9	10	11	11а	12
С. Полоцкий (крупн. произв.)	2,3	6,7	5,6	10,0	3,4	14,5	8,9	—	—	10,1	—	8,8	1,0	1,0	2,2	20,0	5,5
С. Полоцкий (мелк. произв.)	2,5	6,5	3,8	6,4	6,5	6,4	5,0	—	—	19,3	—	2,6	3,8	2,6	2,5	21,8	10,3
Ранняя силлабика (до 1730)	7,2	9,0	4,5	4,7	3,7	7,4	9,0	0,6	0,4	11,5	1,2	11,2	1,5	1,7	6,4	14,5	5,5

[1]) Табл. 2, 4 и 7 даны для стихов с мужской и дактилической цезурой и без женской.

Автор	1	1а	2	2а	3	3а	4	5	5а	6	7	8	9	10	11	11а	12
„Божия Милость", 1728 [1] (Трофимович)	2,6	4,4	2,6	7,0	3,5	7,8	2,6	—	3,5	18,2	2,6	12,2	2,6	2,6	6,1	12,2	9,5
Кантемир 1728 — 1742	4,7	3,8	6,9	4,2	4,3	4,6	7,5	0,1	0,2	13,0	1,1	13,5	2,5	1,4	11,1	10,1	7,7
Тредиаковский 1735	23,6	—	15,0	—	14,1	—	23,1	0,3	—	20,6	3,6	—	—	—	—	-	—
Некрашевич 1770 [1]	11,9	3,0	5,9	3,0	9,9	—	10,9	-	—	10,9	—	14,9	2,0	3,9	10,9	7,9	3,9

V. То же для II полустишия

Автор	1	2	3	4	5
С. Полоцкий	12,2	11,0	33,2	43,3	0,3
Ранняя силлабика	11,0	12,0	27,2	48,5	1,1
Трофимович	5,7	9,2	40,4	41,8	2,9
Кантемир	11,9	17,5	23,2	45,9	1,5
Тредиаковский	39,0	18,0	41,0	1,4	0,6
Некрашевич	17,1	11,1	22,2	48,7	0,9

VI. Отношение женской дактилической и мужской цезуры в силлабике в %

Автор	Мужская цезура	Женская цезура	Дактилич. цезура
С. Полоцкий (мелк произведения)	25,0	57,0	18,0
С. Полоцкий (круп. произведения)	29,4	40,0	30,6
С. Полоцкий (средний %) . .	29,0	48,0	23,0

[1] Трофимович и Некрашевич относятся к украинской силлабике и включены для сравнения с авторами великорусской силлабики.

Автор	Мужская цезура	Женская цезура	Дактилич. цезура
Ранняя силлабика	43,5	30,0	26,5
Трофимович	53,2	18,0	28,8
Кантемир	70,7	8,0	21,3
Тредиаковский	100,0	—	—
Некрашевич	72,6	14,5	12,9

VII. Распределение ударений по слогам 13-сложника Кантемира в %

Первое полустишие							Второе полустишие					
1 слог	2 с.	3 с.	4 с.	5-й	6-й	7-й	1/8	2/9	3/10	4/11	5/12	6/13
33,7	39,3	40,0	23,8	50,1	/2,0/[1])	77,0	35,2	45,8	29,3	/9,1/	100,0	—

[1]) Ударения на 6-м слоге образованы сверхсхемными ударениями в формах с мужской цезурой, см. пр. к табл. II ой

Л. И. ТИМОФЕЕВ

ВОЛЬНЫЙ СТИХ XVIII ВЕКА [1])

Вольным стихом называют обычно такую разновидность силлабо-тонического стиха, которая состоит из неравных по величине (по количеству „стоп") отрезков, в отличие от нормального силлабо-тонического стиха, каждый из отрезков которого состоит из равного количества слогов и, тем самым, „стоп" (не говоря, конечно, о каталектике). Самый термин „Вольный стих" употреблялся ранее и для обозначения стихов с неполным—против схемного — количеством ударений („Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба или хорея можно пиррихия положить" — Ломоносов „Письмо"), но уже у Остолопова находим более распространенное употребление этого термина в данном выше смысле („Вольными стихами называется совокупление нескольких стихов, состоящих из неравного числа стоп, как-то: шестистопных с пятистопными или четырехстопными, четырехстопных с двухстопными, трехстопными; а иногда и все вместе употребляемы бывают" — „Словарь" I, 139) [2]), которое и является господствующим теперь. Такой „неравностопный" Вольный стих представляет из себя очень своеобразную стиховую конструкцию до сих пор мало изученную. Руководства по стиховедению в отношении к нему обычно ограничиваются замечаниями чисто описательного характера (типа Остолопова), весьма мало говорящими. Если по отношению к нормальному стиху считали возможным устанавливать известные нормы: „законы", правила и т. п.,

---

[1]) В основу настоящей работы положены доклады, прочитанные в заседаниях секции русской литературы Инст. языков и истор. лит. РАНИОН 2/XI-1926 г. и п/секции теоретич. поэтики ГАХН 20/IV-1928 г.

[2]) У Остолопова [„Слов". I,204] есть и другое замечание, по которому можно думать, что „Вольными" стихами он считал вообще стихи, не имеющие строфического строения.

то по отношению к Вольному стиху такого рода тенденция совершенно отсутствовала. Карамзин („В. Евр " 1803,10) писал о „Душеньке" Богдановича: „Душенька" есть игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса, а для них нет Аристотеля", и дальше: „Стихотворство есть приятная игра ума и богатее обыкновенного языка разнообразными оборотами, изменениями тона, особливо в вольных стихах, какими писана „Душенька" и которые, подобно английскому саду, более всякого правильного единства обнаруживают ум и вкус артиста". Этот взгляд на Вольный стих, не имеющий „правил", характерный для XVIII века (ср. у В. Петрова, бывшего в свое время преподавателем поэзии и реторики,—„Письмо к неизвестному" 1797 г.: „Как питомцу муз, смею я при сем сопроводить в Ваши руки несколько строк моего сложения... стыжуся назвать их стихами, ибо в них не наблюдена мера стоп, а только видно, что писаны ямбами". То же у Богдановича: „Я формой строк себя не беспокою и мерных песней здесь порядочно не строю, черты без равных стоп, по вольному покрою на разный образец крою"), остается в сущности неизмененным и для наших дней. Между тем более детальное рассмотрение Вольного стиха представляется весьма существенным, не только потому, что принципы самой силлабо-тоники в применении к нему оказываются несколько поколебленными (на это, между прочим, указывает пр. Жирмунский—„Вв. в метр."—стр. 256 и особ. 258), но и потому, что именно от анализа таких неопределенных стиховых форм, может быть, легче и целесообразнее вообще подходить к стиховому материалу. В то же время в истории Вольного стиха были определенные периоды расцвета, упадка и своеобразного „ренессанса", определенная смена формальных особенностей: наблюдения над историческим его движением точно так же не лишены значения. Настоящая работа и ставит себе задачей уяснить принципы ритмической организации и характер развития Вольного стиха, как стиховой формы, на материале авторов XVIII века (в XIX веке Вольный стих значительно изменяется и дает в некоторых отношениях иной характер — и строения, и развития, о чем трактует работа М. П. Штокмара).

Русский Вольный стих, вообще говоря, является модификацией „нормального" силлабо-тонического стиха. Подобного рода модификации, возникающие внутри стиховых систем и представляющие

из себя, так сказать, частные ритмические системы внутри общей, образуются обычно путем выключения из данной ритмической системы какого-либо фактора ее ритма, — нарушенное ритмическое, так сказать, равновесие возмещается перемещением остальных факторов, изменением их значения, их взаимоотношения и т. д. Так, например, в другой модификации силлабо-тонического стиха — в белом стихе — выключение из системы рифмы, являющейся одним из важных факторов ритма, поскольку она размечает границы ритморядов, ведет к резкому увеличению числа enjambements, придает совершенно иное значение стиховым клаузулам, изменяет интонационное его строение и характер синтаксиса, приводит к совершенно своеобразной игре каталектикой и т. д. Одним словом, выключение из данной стиховой системы одного из ее факторов повлекло к перемещению и изменению значения остальных и тем самым создало известную ее модификацию, известную частную ритмическую систему, приближающуюся к общей, но — в тех или иных отношениях — от нее уклоняющуюся.

Нужно при этом иметь в виду, что самые эти модификации не только являются своеобразными частными ритмическими системами внутри общей, но и отличаются теми или иными жанровыми особенностями — ритмическое своеобразие их совпадает с своеобразием жанровым (так, напр., белый стих применяется, главным образом, в драматическом жанре, вольный стих — в басенном жанре и т. д.), — и отличие их перестает быть только формальным. Это вполне понятно, так как и самое возникновение таких ритмических модификаций определяется не какими-то чисто-формальными процессами, протекающими внутри данной, общей, системы, а именно перестройкой этой системы в связи с требованиями данного жанра, в силу тех или иных причин выдвигающегося на первый план в данный момент, в пределах того или иного стиля. По существу мы можем рассматривать всякую стиховую систему, как систему, вернее, как одну из систем выразительных средств, применяемую данным стилем, как систему выражения, структура которой определена структурой самого стиля. Развитие в данном стиле того или иного жанра, то-есть, прежде всего, той или иной своеобразной тематико-композиционной структуры, создает необходимость в системе выразитель-

ных средств, приспособленной по своей структуре к новому (вернее к выдвинувшемуся в данный момент) жанру. Это приспособление осуществляется благодаря тому, что в процессе пользования старой системой выразительных средств новый жанр культивирует в ней подходящие для него и оставляет в стороне неподходящие ее компоненты, тем самым меняет их взаимоотношение, видоизменяет ее и мало-по-малу вырабатывает своеобразную систему выразительных средств (в частности—стиха), являющуюся модификацией общей системы, формальное своеобразие которой является только показателем своеобразия более глубокого (так, напр., расцвет белого ст. в России в 20-х годах XIX века определялся выдвижением на первый план драматического жанра, в связи с чем возникла необходимость в стихе, близком к разговорному языку, „свойственному трагедии" (Одоевский) [1]). В связи с этим намечается отказ от рифмы, связывающей лексический и синтаксический строй стиха (ср. у Пушкина—„Мысли на дороге"); отказ от рифмы влечет к перестройке остальных компонентов ритма стиха—возникает своеобразная система белого стиха, тесно связанного, прежде всего, с драматическим жанром и как раз его нуждами и обусловленного). Именно так стоит вопрос и с Вольным стихом, возникновение которого обусловлено, прежде всего, нуждами дидактического жанра. Настоящая работа носит преимущественно описательный характер, стремясь установить по преимуществу формальные его признаки, и только бегло трактует о связи его с дидактическим жанром, не говоря уж о причинах социального порядка, определивших расцвет этого жанра именно в XVIII веке. Но и описательная по преимуществу, эта работа должна рассматриваться именно в цепи только-что высказанных соображений и, прежде всего, в отношении обусловленности стиха—жанром (см. мою статью „Из ист. и теории русского стиха". „Ученые записки И-та яз. и лит." Ранион, 1928, т. II стр. 99 сл.).

Обращаясь к Вольному стиху, нам нужно, прежде всего, определить, какой фактор ритма силлаботоники в нем выключен, к каким изменениям это выключение привело и какие последствия имело. Основным признаком всякой ритмически организованной

[1]) „Белые стихи .. необходимы в трагедии для изложения сильных чувств во всей их обнаженной простоте" (Одоевский — о Жандре).

речи является то, что она распадается на закономерно чередующиеся речевые отрезки, одинаково построенные и об'единенные в артикуляционном отношении (для русского стиха в отношении экспирационном прежде всего). Для силлабо-тонического стиха таким отрезком является стих, колон, который характеризуется, прежде всего, определенным количеством слогов, упорядоченным в экспирационном отношении, другими словами, сочетающим ударные и неударные слоги в определенной системе. Граница этих единиц обычно отмечена звуковыми повторами (что отмечал еще Вестфаль). Синтаксическое членение совпадает обычно с членением ритмическим, фоническое строение стиха также принимает организованный характер и т. д. Основным для силлабо-тонического стиха, отбрасывая второстепенные признаки, является то, что он состоит из речевых отрезков, разделенных постоянной произвольной паузой, обладающих равным количеством слогов, сочетающих ударные и неударные слоги в определенной системе и, тем самым, об'единенных единой системой экспирации и вообще артикуляции;—чередование этих отрезков и осуществляет ритмическое движение силлабо-тоники.

Если мы теперь обратимся к Вольному стиху, то увидим, прежде всего, что он лишен одного — очень существенного — признака нормального силлабо-тонического стиха — равносложности и,— тем самым,— „равностопности". Если в силлабо-тоническом стихе единицы стиха равны в отношении количества слогов в каждой из них (если не говорить о каталектике, имеющей особое значение и не меняющей по существу дела), то по отношению к Вольному стиху мы имеем совершенно иную картину — количество слогов в строке колеблется в нем от 1 до 15, чаще от 2 до 13. Отказ этот от равностопности (понимаемой, как принцип тонической соизмеримости), сам по себе уже значительно нарушающий единство и соизмеримость стиховых отрезков [1]), лишает прежнего значения и другие факторы стихотворного ритма.

[1]) Проф. Жирмунский, исходя из этого соображения („Ев в метр". 258), склонен даже относить вольный стих к такому стиху, „в котором последовательность метрически-равноценных ударений, главенствующих над акцентными группами, воспринимается, как ритмически-равномерная", другими словами уже не к силлабо-тоническому, а тоническому стиху типа Маяковского, с которым он и сближает Крылова (стр. 256, Iв).

Прежде всего рифма в Вольном стихе в известной мере теряет свое значение звукового сигнала, размечающего границы ритморядов, поскольку она начинает появляться не через определенные промежутки, а на случайных, „неожиданных" местах. В то же время чередование клаузул не имеет определенного характера: одинаковые мужские или женские окончания (дактилические единичны: „Был некой пьяница, | а перед ним и день и ночь | стояла скляница"— Сум, V, I), то идут подряд по 4, 5, иногда 6 стихов („И первый говорил: | „Я жив быть не хочу, чтоб ты не заплатил, что у меня ты сад изрыл". Другой же говорил: „Я жив быть не хочу, чтоб ты не заплатил, что свинью у меня мою ты затравил" „Два соседа" Хемницер), то отрываются друг от друга на такое же расстояние В то время, как в нормальном лирическом стихе тройные, четверные и т. д. рифмы встречаются очень редко, а если встречаются, то, обычно, закономерно проводятся через все стихотворение, в Вольном стихе (вне всякого упорядочения) такие окончания дают очень большой процент: у Сумарокова — 20,9%, у Хемницера — 27,0%, у Богдановича — 23,0% и т. д. Ослабление рифмы в Вольном стихе, как фактора рифма, видно, наконец, и из того, что он размещает ее на местах, ритмически не предуказанных. Хемницер: „Встречают, | поздравляют" | („Медведь плясун"); „А сам совался | и метался | („Львиный указ"); „С руками | и с ногами | („Хитрец"); „Где сборы | там и воры" | („Побор львиный"); Сумароков — „Связали, | как воров", I, 28; „И отвечает | сатане", I, 51; „Без склада | и без лада" — VI, 52 „По смерти он покинул | дочь" | — VI, 2; „И подписал определенье | так" | — V, 3; „И на дуб села, села" — V, 6; „И собирает | дань" | — III, 16; „С размаху | скок" | — III, 17; „Не равны жеребья измеря | лев" — I, 35; „Мужик дорогой | шел" | — 1, 52; „И в двери слева | толк | „— II, 47; „Воротник был в три пуда | пес" | — II, 9; Аблесимов: „Толику | мысль велику" | I, „Такова удалова" |— II, „Большинством | иль старшинством" | — V, „Придет его планета | эта" | — VI, — „При реке | невдалеке" | — IV „Известно, каково крапивно семя есть —" VII; Петров: „Нет, милый дед " („Приключения Густава III"). Чулков: „Аз не без глаз" („И то и сио"— л. 28), и т. д. Во всех этих примерах рифма разрывает ямбический ритморяд, обращая вторую его часть в ложный хореический ход — явление неизвестное в лирическом

стихе). Между прочим, эту же особенность рифмы по отношению к французскому вольному стиху отмечали Becq de Fouquières и за ним M. Grammont [„Les mètres courts sont souvent comme un rejet du vers prècèdent, sèparès de ce vers par la rime, qui les précède et isolès du suivant par celle qui les termine" (M. Grammont „Le vers fr. p. 124). „Les mètres courts, les monomètres surtout, reçoivent de la rime un relief particulier. C'est elle, qui les détache des vers plus grands qui les entourent; c'est elle qui les met en évidance et, avec une soudaineté inattendue, les jette sous nos yeux au premièr plan du tableau, où ils s'imposent à notre attention" (B. de Fouquières „Traité gener.", p. 344)].

Вслед за тем самое единство экспирации, в особенности характерное для силлабо-тонического стиха. в Вольном стихе представляется резко нарушенным, а — тем самым —нарушается его тоническая соизмеримость: неравные по величине отрезки дают и неравную экспирацию, еще более ее нарушает уже отмеченная неурегулированность в расположении клаузул (ср. Княжнин: „То холод, то голод их жмут, а даром ничего под небом не дают " („Меркурий и Аполлон"); Сумароков: „Лев сильная скотина , а мой убил детина не поросенка, —не львенка левка "— I. 19; „Не ложно, что можно себя 2 по виду обмануть — II, 5; „Взял тяжкий молоток, молотит, колотит —V, 5 и т. д.

Во всех подобных приведенным примерам случаях разносложные строки при отсутствии закономерности в расположении клаузул идут вразрез с общим ямбическим движением стиха — экспирация нарушена в своей равномерности и, благодаря этому, страдает и тонический строй Вольного стиха, так как нарушается строгая закономерность в расположении ударений (т.-е. сильных выдыхов), характерная для стиха равносложного; так, в строках: „То холод то голод их жмут"— ямб почти неощутим.

Таким образом, отказ от равностопности влечет к ослаблению и других факторов ритмической композиции Вольного стиха. Это вытекает еще из следующего соображения: в лирическом стихе его ритмическое движение, ритмическая инерция осуществляются сочетанием различных модификаций одного и того же размера, например: „Зачем не женскою душой она любила конный строй, и бранный звон литавр, и клики пред бунчуком и булавой малороссийского владыки "— (Пушкин: „Полтава"). Здесь так

называемые формы четырехстопного ямба, различающиеся количеством и местом ударений, дают, сменяясь, одно — нарастающее и затем ослабевающее — экспирационное движение. Вольный стих, оперируя с разностопными единицами, лишен возможности использовать эти модификации, так как естественно, что, скажем, в четырехстопном ямбе различие его модификаций ощущается только в его пределах. Как только мы за них выйдем, различие между этими модификациями потеряется и для, скажем, шестистопного ямба все модификации четырехстопного будут только одним четырехстопником без различия в их строении. Переход от шестистопника к четырехстопнику настолько значителен, что индивидуальные различия отдельных модификаций уже стираются. Это видно хотя бы на примере малоударных форм четырехстопного ямба (6-я и 7-я ⏑́⏑⏑⏑⏑́⏑ и ⏑⏑⏑́⏑⏑⏑́ — в XVIII веке они встречаются очень редко [1]).

В Вольном стихе процент их заметно повышается и дает для шестой формы 3,4 %, для седьмой—2,0 %. Наконец, рассматривая в Вольном стихе сочетания шестистопного и четырехстопного ямба (группы в две строки типа: 6 ⏑́ 4 ⏑́), видим, что процент этот еще выше и дает соответственно 2,3% и 5,4%. Эти цифры как раз показывают, что формы, наиболее отступавшие от полноударного ямба, господствовавшего в то время, и поэтому в нормальном стихе избегавшиеся, в Вольном стихе — и особенно после шестистопника — осваивались гораздо легче, именно потому, что являлись не столько формами четырехстопного ямба, сколько просто четырехстопным ямбом. То же подтверждает и встречаемость второй формы ⏑⏑⏑́⏑́⏑⏑ также редкой в XVIII веке, — в „нормальном" (равностопном) стихе она дает 3,0 %, в Вольном стихе—4,6 %, в Вольном стихе после шестистопного ямба — 5,5 %. Наконец, нужно иметь в виду еще и следующее обстоятельство: одно из существенных усло-

[1]) Ср. след. таблицу встречаемости этих форм в XVIII веке.

Автор	Число строк	6-я ф.	7-я ф.
Ломоносов . .	1000	0,3	0,2
Сумароков	1000	4,0	2,0
Долгорукий .	1248	2,3	0,3
Херасков . .	500	1,8	0,8
Радищев . . .	500	2,0	1,3
Державин . .	1804	3,9	0,9
Всего . .	6052	ср. 2,3	0,9
			3,2

вий ритма равносложного стиха состоит в том, что ритмическое его движение организуется повторением равных отрезков — или в нем непрерывно повторяются четырехстопные ямбы, или пятистопные, или шестистопные и т. д. Эта непрерывность в повторении одинаковых единиц создает сильную ритмическую инерцию, благодаря чему даже незначительные изменения в строении этих единиц ощущаются как известные слагаемые общего ритмического движения, о чем только-что говорилось. Наоборот, в Вольном стихе, где чередуются разностопные ямбические строки в произвольном порядке такой устойчивой единой ритмической инерции создаться не может, она распадается на частные инерции отдельных, перебивающих друг друга, различных по строению ритмических групп и, благодаря этому, тоническая соизмеримость единиц Вольного стиха еще более ослабляется.

Все это показывает, что по сравнению с „нормальным" стихом единицы Вольного стиха в ритмическом отношении представляются значительно ослабленными.

Эта деформация ритморяда Вольного стиха, может быть, наиболее ярко проявляется в отношении его к enjambement. Если мы опять-таки обратимся к силлабо-тоническому стиху, то легко заметим, что каждый из его отрезков является, прежде всего, частью общей ритмической композиции, синтаксическая же и смысловая композиция не играют решающей, определяющей отрезок роли, частью с ним совпадая, частью ему подчиняясь; достаточно указать на инверсию, на enjambement и т. д. В тех случаях, когда членение ритмическое и членение синтаксическое и смысловое не совпадают, то определяющее значение всегда приходится на долю ритма и никогда наоборот. Можно, одним словом, сказать, что в „нормальном" силлабо-тоническом стихе смысловая и синтаксическая композиция подчинены, конечно, внешним только образом, композиции ритмической. Вот это взаимоотношение и, так сказать, „борьба" ритмической и смысловой композиции очень характерны для той или иной стиховой системы и возникающих из нее словесных форм;— в каждом данном случае это очень отчетливо видно на отношении данной системы к enjambement. Высокий процент enjambement, другими словами, высокий процент разрыва синтаксических и смысловых единиц под влиянием ритма, знаменуя, с одной стороны, увеличение смысловой нагрузки, с дру-

той—показывает, что в данной системе ритмическая композиция имеет превалирующее значение, низкий процент—обратное. В народном стихе, например, где смысловая композиция имеет чрезвычайно ярко выраженный характер, что, между прочим, давало повод ряду исследователей выдвигать даже смысловую композицию, в народном стихе, как вообще определяющую весь его строй—мы имеем, можно сказать, полное отсутствие enjambement. Больше того — в тех случаях, когда народный стих усваивал стиховые формы имевшие enjambement, то обычно он видоизменял их путем устранения enjambement и восстановления единства смыслового отрезка. Это явление по отношению к малороссийскому народному стиху отмечал, между прочим, проф. Петров („Ист. укр. лит.").

Рассматривая переход школьных силлабических виршей в народные песни, он говорит: „В школьн. силлабич. виршах весьма часто мысль не заканчивалась отдельным стихом, а переходила в другой стих (enj.); простой народ не любил такого перенесения мыслей из одного стиха в другой и каждую мысль старался выразить округленно в особом стихе, вследствие чего стихи в устах народа получали чрезвычайное разнообразие в количестве слогов — от 8 до 26 в стихе" [1]).

Мы можем заключить, что отсутствие — или во всяком случае отрицательное отношение к enjamb. знаменует собой повышенное значение смысловой композиции в стихе.

В „нормальном" стихе, в котором, как выше говорилось, ритмическая композиция является определяющей, enjambement представлен в большом количестве, несмотря на резкие колебания (так у Пушкина: „Руслан и Людмила"—3,6 % enj.; „Сказка о царе Салтане"; —3,8%, „Полтава" —6,9 %; „Сказка о золотом петушке" —7,2 %; „Сказка о мертвой царевне"— 10,2 %; „Медный всадник"— 17,0 %; Лермонтов в „Демоне" дает 3,5 % и т. д.).

Обращаясь к Вольному стиху, обнаруживаем совершенно другую картину — так у В. Петрова на 1960 стихов — два случая enjambement, у Богдановича также два случая на 4107 стихов,

[1]) Голохвастов [„Законы" и т. д.], говоря об enjamb. в народном стихе, замечает: „В отношении стиха к стиху явно, что при смысловой целости каждой стопы, а всего стиха уж и подавно, невозможна разброска логически сопринадлежных слов из одного стиха в другой... у русского народа песня, что венок, стих, что цветок, стопа, что лепесток: все и каждое по своему цельно".

у Сумарокова 26—на 5500 стихов и т. д. Короче, количество enjamb в одной Полтаве (100) превышает число enjamb. в 30.000 стихов у различных авторов Вольного стиха XVIII века [1]). Могущее быть выдвинутым возражение, что в XVIII веке к enjamb. вообще наблюдалось отрицательное отношение (ср. Тредиаковского, запрещавшего в „Трактате" „мерзкий перенос" („Эп. к Аполлону", 119), но допускавшего, однако, так назыв. „Contre-rejet", и Сумарокова, в „Критике на оду" нападавшего на „непростительные переносы" Ломоносова), чем и об'ясняется низкий процент их в Вольном стихе XVIII века, — не достигает цели, так как-во-первых, употребление enjamb. было в достаточной мере известно и XVIII веку (в среднем для четырехстопного ямба число enjamb. дает 2,6 % — Тредьяковский — 3,1, Ломоносов — 2,5, Сумароков — 2,5, Богданович — 1,5, Державин — 1,8, Батюшков (ранний) — 4,5;— а для шестистопного — 3,3 %: Тредьяковский — 2,0, Сумароков — 2,5 Богданович — 4,3, Державин — 4,0, Батюшков — 4,1; см. также. не всегда, впрочем. верные указания у Л. Поливанова „Гофолия" — М 1892. „Русский Александрийский стих"— стр. CXXVIII);— а, во-вторых и в XIX веке число enjamb., в Вольном стихе продолжает оставаться крайне незначительным [см. работу М. П. Штокмара]. Такой низкий процент enjamb, как говорилось, может свидетельствовать только об одном — об изменении соотношений между ритмической и смысловой композицией в Вольном стихе по сравнению с нормальной силлабо-тоникой.

Выше уже говорилось о том, что устранение равностопности нарушало систему ритмического равновесия стиха и влекло к перестановке и изменению соотношений остальных факторов стиховой конструкции. Повышение значения смысловой композиции стиха выразившееся, в частности, в отказе от enjambement, является первым следствием такой перестановки. Значение отрезка, как единицы ритма,—понижается, значение отрезка, как единицы смысла — повышается.

Обратимся к синтаксису Вольного стиха. По отношению к нормальной силлабо-тонике более или менее общим местом стало утверждение о том, что синтаксис ее в значительной мере отличен от синтаксиса прагматической речи. Не говоря уже об инверсиях, об enjambement и т. д., синтаксическое строение сил-

[1]) См. „Приложение".

лабо-тонического стиха характеризуется одним очень существенным признаком — тем, что интонационные его движения заканчиваются, снижаются к концу ритмического отрезка,— напр: „Вдали огонек за рекою,| вся в блестках сияет река,| на лодке весло удалое,| на цепи не видно замка“ (Фет).— Здесь каждое из синтаксических членений имеет определенную интонационную законченность. О том, что это вообще характерно для силлабо-тонического стиха, говорит тот же enjambement, который с точки зрения стиховой интонативности и представляет из себя недоконченность интонационного движения ритмического отрезка, (что ощущается именно на фоне интонационной законченности и „замкнутости“ всех остальных отрезков) и перенос его в следующий. Интонация enjamb. характеризуется тем, что мы в конце его не понижаем, как обычно, а повышаем голос, чем и нарушаем законченность ритморяда (об этом, между прочим, говорит М. Граммон). Таким образом, синтаксис силлабо-тоники характеризуется в основном тем, что он распадается на определенные интонационные отрезки, совпадающие с ритморядами и подкрепляющие движение единой экспирационной волны, лежащей в основе большой ритмической единицы — строфы. При этом синтаксический период обычно совпадает со строфой, что вообще ограничивает его в лексическом отношении.

Если мы обратимся к Вольному стиху, то увидим, что и здесь он значительно расшатал интонационное и, следовательно, ритмическое единство нормальной силлабо-тоники. Синтаксис Вольного стиха (по сравнению с равностопным) характеризуется — во-первых — значительно менее резким интонационным снижением ритмико-синтаксических членений, меньшей их „замкнутостью“ и, во-вторых (как следствием этого),—значительно большей величиной синтаксического периода (Ср. у Сумар.: „Хоть шерсть у волка и густа|, однако пес до ребр волков в лесу хватает| и ребры у волков считает| и волчьи там кишки, как нитки он мотает,| иной волк тамо без хвоста,| иной без уха,| иной без бока, иль без брюха,| а все тому причина пес, который там коробит лес,| как Трою Ахиллес,| однако пес не винен| и не чинен,| не тронет ни ково,| когда не трогают ево;| а ежели кто тронет,| застонет,| и закричит,| и по-бычачью зарычит,| заплачет, и, может быть, еще о трех ногах поскачет“| — III, 3. Здесь очень отчет-

ливо выступает та синтаксическая неупорядоченность, (в смысле неравенства синтактических периодов), которую трудно найти в силлабо-тонике).

Распадаясь на более мелкие интонационные единицы, чем силлабо-тонический стих, Вольный стих и теряет, благодаря этому, надобность в enjamb., так как его интонационное движение в каждом отрезке не настолько сильно, чтобы перебрасываться за границу отрезка. Благодаря этой интонационной „расшатанности" в Вольном стихе и нет того интонационного „фона", на котором так резко выступают нарушения его (enjamb.), и который характерен для равностопного стиха. Вследствие этого целый ряд случаев, которые формально являются enjamb. и ощущались бы как таковые в равностопном стихе, в Вольном стихе не создают впечатления перебоя в интонационном движении (напр.: „И выпьет нектар весь она | одна | до дна" | — Сум. III, 18) и уже не ощущаются, как enjamb., чем и об'ясняется (в частности) малое их число.

Самая же возможность распадения синтаксиса на такие мелкие интонационные единицы, которые иногда насчитывают в себе всего один слог (Майков: „Читатель, волен ты, тебе и думать вольно, | что в свете есть довольно | сей | подобных ворожей" | — („Наказание ворожее"); „Он, | как Молиеров Гарпагон („Скупой"), „Львы | не кушают травы" („Осел, пришедший на пир"); Сумароков: „Но что родилось бишь | мышь" | — VI, 39; „Как будто воробья, дрозда или синицу. | Гость | одну отрезал кость" — VI, 50; „Не бесконечна ли сей критики граница, | Что | худого в том, что я сказал жеребо?" | — VI, 51. „В котором бы ему побольше был доход, | кот | в год", и т. д. — (VI, 60). — основана на том, что он совпадает уже не с ритмическими, а со смысловыми единицами, о чем ниже.

Это совпадение синтаксических членений со смысловыми (а не с ритмическими) значительно освобождает синтаксис и сближает его с разговорным, что и является в особенности характерным для синтаксиса Вольного стиха. Благодаря такому его характеру изменяется самое отношение к enjamb. в Вольном стихе и целый ряд случаев, (подобных, напр., вышеприведенным), которые в равностопном стихе ощущались бы как enjamb., в нем уже не дают такого ощущения, так как нет уже той интонационной инерции, на фоне которой в равностопном стихе они возни-

кают. Кроме того, в подавляющем большинстве случаев такие „напоминающие" enjambements, (но не являющиеся ими) случаи строятся по типу Contre-rejet, захватывают всю следующую строку, т.-е. являются наименее ярко выраженным видом enjamb. Отметив синтаксическую расшатанность, обратимся к рифме Вольного стиха. Уже говорилось, что рифма его до некоторой степени теряет свое значение звукового сигнала, размечающего движение ритма. Однако, как раз в Вольном стихе мы встречаем чрезвычайное тяготение к рифме. Если, например, силлабо-тонический стих мог создать целую ритмическую систему белого стиха, стиха без рифмы, и сплошь и рядом давать частичные безрифменные построения,— то Вольный стих настолько тесно связан с рифмой, что в десятках тысяч строк Вольного стиха не встречается нерифмованных стихов (попытки Сумарокова, — переводы псалмов, а впоследствии Жуковского — „Путешественник и поселянка", „Рустем и Зораб",— писать Вольным стихом без рифмы — никем не продолжались). Такое тяготение к рифме понятно, поскольку она, размечая границы ритморядов, до некоторой степени может удержать теряющуюся ритмичность [1]), но так как неравностопность стиховых отрезков и произвольность в расположении стиховых клаузул лишают ее закономерности, о чем говорилось выше, то в рифме должны, очевидно, появиться какие-то добавочные, укрепляющие ее факторы.

Вообще говоря, происхождение и развитие рифмы выделяет ее значение, именно, как ритмообразующего звукового повтора,—в связи с этим и различные классификации рифмы (как на Западе, так и у нас), учитывают именно звуковые стороны рифмы, с большим или меньшим совершенством фиксируя: 1) качество, 2) число и 3) место звуков, образуюших повтор. Моменты же смыслового и синтаксического порядка классификациями не учитываются,

[1]) В. М. Жирмунский —„Рифма, ее история и теория"— стр. II — совершенно справедливо замечает, что в т. н. „вольных" строфических формах, в которых об'единяются ритмические ряды различной величины, расположенные в различной последовательности, рифма не только указывает на сопринадлежность стихов, она обозначает также границы ритмического ряда. уничтожение рифмы во многих случаях привело бы к уничтожению этих границ. Напр. в „Вольных ямбах" Крылова, Богдановича или Грибоедова. . чем свободнее метрическая конструкция стихотворения, тем важнее присутствие рифмы, как приема метрической композиции

так как не играют и не могут играть — по существу — в рифме особенной роли и являются добавочными и часто отсутствующими признаками, не дающими возможности для какой-либо твердой классификации. Если, однако, мы обратимся к рифме Вольного стиха, то заметим, что там выдвигается еще один признак, который отмечал, между прочим, еще А. Я Грот. Говоря о рифме Хемницера и Леонтьева, он в особенную вину поставлял ей очень большое количество глагольных рифм, считая их — с обычной точки зрения — поэтическим прегрешением, излишней вольностью Действительно,— у Хемницера глагольная рифма дает от 60,0 до 70,0%, давая в среднем 67,0%,— у Леонтьева глагольная рифма достигает 62,0%. Однако, если бы Грот сравнил вообще количество глагольных рифм в Вольном стихе и силлабо-тоническом стихе, то заметил бы, что в Вольном стихе процент глагольной рифмы неизменно выше, чем в силлабо-тоническом стихе; так, подсчет рифмы у ряда писателей того времени: у Богдановича, Хемницера, Сумарокова, Державина, Кострова, Петрова и других показывает, что в то время, как в Вольном стихе глагольная рифма дает в среднем 40,0%, рифма равносложного стиха обычно не подымается выше 25,0%. Больше того, если мы сравним у одного и того же писателя процент глагольной рифмы для Вольного стиха и для равностопного стиха, то увидим постоянный перевес глагольной рифмы в Вольном стихе — так Богданович для Вольного стиха дает 35,0%, для равностопного—20,0%; Крылов соответственно —45,0 и 30,0; Костров —30,0 и 20,0 и т. д (Такой подсчет, между прочим, устраняет возражение, что глагольная рифма была вообще распространена в XVIII веке). Значение вот этого перевеса глагольной рифмы в Вольном стихе станет понятным, если мы учтем, что в глаголе мы имеем наиболее действенное, наиболее ярко окрашенное в смысловом отношении слово,— глагольная рифма — это, прежде всего, рифма, насыщенная смыслом [1]) — ведь в сущности—смысловая композиция стиха прежде всего развертывается именно на глаголах (Акад

[1]) Это утверждение, конечно, не претендует на всеобщее значение, поскольку в другой системе та же глагольная рифма может иметь другое значение, выполнять иную функцию (это несоответствие постоянной грамматической и переменной психологической категорий языка особенно подчеркивает К Фосслер в сб. „Пробл. лит. формы" Л. 1928).

Перетц („Иссл. и мат". том III), говоря о возникновении рифмы в народном стихе, очень справедливо замечает: „Общей основой такого рода ритмической речи (народной песни), снабженной рифмой, могло служить синтаксическое расположение предложений, в которых сказуемые или же вообще наиболее значащие с точки зрения автора слова... ставились в конце предложений. Естественное замедление перед новым предложением — мыслью — породило уже последовательно известного рода ритмичность. Рифма — первоначально глагольная — кажется нам результатом такого расположения предложений").

Таким образом, характер рифмы Вольного стиха, ее повышенная глагольность (ср. напр. у Крылова подряд глагольные рифмы: „Возростало,| могли,| берегли,| стало,| отошло,| возросло,| укрепилось.| случилось,| могло".| („Дерево") или: „Скрепили,| воротили,| „ведет,| распрощался,| забрался,| сосет,| ждет".| („Медведь у пчел) показывает, что она, прежде всего, включена в смысловую композицию стиха. Рифма Вольного стиха не только наиболее звучащее, но и наиболее значащее слово. Более детальный анализ ее легко показал бы еще больший процент значащих слов в ней, но уже то обстоятельство, что каждая вторая, в худшем случае третья, — рифма Вольного стиха является глагольной, является известным этапом в движении смысловой его композиции показывает, что в число канонических признаков рифмы Вольного стиха, помимо известных звуковых требований, выдвигалось и требование известной значимости рифмы, известного ее участия в смысловой композиции стиха. Если в силлабо-тонике рифма появляется в местах, указанных только ритмом, то в Вольном стихе она ставится на местах, ритмом не предуказанных, часто даже разрывая ритморяд на части. Таким образом, рассматривая различные компоненты ритма Вольного стиха, которые, как говорилось раньше, были расшатаны отходом Вольного стиха от равностопности, рассматривая его синтаксис, его рифму, его отношение к enjambement, характер его ритморядов и т д.,— мы во всех этих случаях приходим к заключению, что нарушенное равновесие его компонентов восстанавливается тем, что все они усиливаются в смысловом отношении. Отказавшись от твердой ритмической композиции, Вольный стих заменяет ее не менее твердой композицией смысловой, единица Вольного стиха не столь-

ко единица ритма, сколько единица смысла, его рифма фактор не столько ритма, сколько смысла, его синтаксис интонационно членится не столько по ритмическим, сколько по смысловым делениям. M. Grammont („Le vers fr."), говоря о Вольных стихах („les poèmes à mouvements variés"), как раз подчеркивает то обстоятельство, что между ритморядом и смыслорядом существует тесная связь [Jls (les fameux monomètres de la Fontaine), tiennent du changement de mètre un relief singulier. Les ideés exprimées dans les petits vers sont mises en relief, lorsque une ideé a été énoncée dans un grand vers, on en mettra les détails en relief en la développant dans des petits vers. On la précisera par des détails de plus en plus frappants qui la renforcent... grâce au relief du au changement de mètre";— „Le v. fr." 120, 124, 125] [1]). Дело, однако, представляется скорее в обратном порядке: нарушения правильного размера в Вольном стихе возможны не потому, что к ним прибегают для усиления смысла; наоборот, потому то они и появляются, что опираются на смысловые единицы. Каждый отрезок Вольного стиха является, прежде всего, отрезком смысловой композиции и — тем самым — определенным синтаксическим, интонационным целым, поэтому он и может существовать независимо, а иногда даже вопреки ритмической композиции, поэтому же незачем искать каждый раз в коротком отрезке Вольного стиха (хотя бы и односложном) особой смысловой насыщенности: она может быть, а может и не быть, важно только то, что каждый из отрезков является определенным звеном в общей смысловой цепи и поэтому интонационно до известной степени может существовать самостоятельно. В то время, как в лирическом стихе каждый его отрезок, каждая модификация данного размера, является только частью общего ритмического движения и им определяется в своем строении,—в Вольном стихе общего ритмического движения в этом смысле (единой ритми-

[1]) Шишков (соч., ч. XII) писал еще давно о Сумароковской басне: В таком стихотворении, каким пишутся притчи, басни и сказки, требующем простого, свободного и забавного слога, одинаковой меры стихи не так удобны,— как стихи разной меры, т. е. длинные, перемешанные с короткими, часто из одного слова состоящими. Напр., глагол „хлопочет", заступающий место целого стиха, не мог бы иметь той силы, когда бы вместе с другими словами, а не один особенно стоял; он . стоя один, лучше показывает силу свою"...

ческой инерции) нет — он разбивается на отдельные частные ритмические группы, об'единенные вокруг одного смыслового стержня — смысловой композиции; это особенно отчетливо выступает в Вольном стихе повествовательного типа (Богданович „Душенька", Державин: „Целение Саула", „Персей и Андромеда"), сплошь и рядом разбивающемся на отдельные эпизоды и выделяющем их при помощи обособленных ритмических групп равностопного стиха (ср. напр., в „Душеньке" четырехстопный ямб поездки Венеры по морю, трехстопный ямб прогулки Душеньки и так далее)

Это утверждение легче всего доказать, рассмотрев соотношение между ритмической и смысловой композицией. В силлабо-тоническом стихе смысловое членение подчинено ритмическому и, если с ним не совпадает, то разрывается ради целости ритмического отрезка. Это является лучшим доказательством того, что в нормальном силлабо-тоническом стихе ритмическая композиция играет доминирующую роль. В Вольном стихе мы имеем обратное явление—в нем ритмическое членение разрывается в угоду смысловому, что доказывает как раз доминирующее значение смысловой композиции Вольного стиха.

Это подчинение и несамостоятельное значение ритмической композиции видно, прежде всего, из того что она сплошь и рядом перебивается в своем движении; вообще говоря, Вольный стих тяготеет, главным образом, к так называемому ямбу,— т.-е. располагает ударения на четных слогах. И вот, рассматривая ямб Вольного стиха, мы натыкаемся на явление, которого в силлабо-тоническом стихе нет совершенно. Оно заключается в том, что ямбическое движение Вольного стиха часто нарушается, — примеры этому мы находим у ряда авторов (Сумароков — „Минерва | напилась, как стерва | "—VI, 52, „Друг от друга не крали | ничего | "—VI, 6; „Изволь, сударь больной, | немного ты покушать | сулемы | "— V, 3; „В другой день банщик тот арапа поволок | на полок | "—III, 29 „Не ела с роду кошка | ни орлят, ни вепрят | " — II, 17; Аблесимов: „Влюбилась в самово | для тово | " —X; „Нарочно нарядясь | на показ | " XI, „И самая игорка свецка | и она | не очень мудрена | " —XII, „Начну сперва я с крыс, | они сползлись | в кучу | ", I, „Как тот буян погнал его дубиной | со двора | " —X, „Вступает в дом судейский: челобитчик | и обитчик | " —VII; Петров: „Жарок, ярок,

удал соловей|," или „Визги,|мызги,|стуки,|звуки|издает|," „Тут звонок|и тонок,|там толст,|томен,|огромен,|жалок,|жесток,|силен,|умилен,|низок, высок" — („Весна") Вольный стих Державина[1]) (ср. „Целение Саула") дает в особенности много таких примеров, но их уже достаточно, чтобы показать насколько понижена ритмическая целостность Вольного стиха — сравнительно с силлаботоническим.

В категорию инородных ритмических отрезков, включаемых в ямбическое движение Вольного стиха, входят также и односложные строки (ср. Хемницер: „Нет,|ты ошибаешься, мой свет|" — („Пчела и курица"), Майков: "Он, как Молиеров Гарпагон|"("Скупой"). „Львы|не кушают травы|" („Осел пришедший на пир") т. д.), в отношении которых трудно предположить, что они опираются на предшествующие женские клаузулы. Сюда же относятся, наконец, примеры, данные выше на разрыв ритморяда рифмой с образованием ложных хореических ходов, так же сбивающих ритм[2]). Если мы обратимся к так называемой стопности Вольного стиха, то увидим, что и она в свою очередь выказывает свою подчиненную роль, так как выбор той или иной строки с известным количеством стоп обусловлен не значением ее в ритмическом движении (как это имеет место в силлабо-тоническом стихе), а пригодностью ее для того или иного, заключенного в ней, смыслового отрезка. Вообще говоря, у всех авторов, пользовавшихся Вольным стихом XVIII века, на первом месте по встречаемости стоит шестистопный ямб, который дает 50 слишком %

[1]) Надо впрочем заметить, что Вольный стих Державина и Петрова является стихом уже не басенного типа, и ритмические его отступления иногда композиционно мотивированы

[2]) Вообще говоря, такого рода отступления от ямба очень редки (так у Сумарокова их 27 на 334 басни) не считая басен, написанных не Вольным стихом), у В. Майкова 3 на 41, у Хемницера — 7 на 92, у Аблесимова — 14 на 12 басен и т. д.), так что встречаемость их по отношению к числу строк выражается в долях процента, но поскольку в равностопном стихе число их всегда равно нулю, постольку и доли процента в достаточной мере показательны. Отступления эти можно разбить на следующие группы: | односложные строки („Лев |разинул зев|"— Сум. 1,35), II хореические строки |„Я ныне донесу| про лису"| — Сум. VI,54) и III хореические строки, опирающиеся на женскую клаузулу предыдущей строки и образуемые при помощи рифмы, разрывающей ямбическую строку („без склада|и без лада"—Сум VI,53). I группа дает 39,2,% II—37,3 и III — 23,5.

у Майкова—51,0%, Петрова — 56,0%, Хемницера—52,0%, Богдановича — 54,0%, Дашковой — 55,0%; Карамзина — 51,0%, Батюшкова — 58,0%, у Аблесимова, Кострова, Державина, Сумарокова он колеблется от 40,0 до 50,0% и т. д. Второе место по встречаемости, опять-таки у всех авторов, занимает трех и четырехстопный ямб—20—30%. Последнее—одностопный ямб—ни у кого не подымаясь выше 3,0% и т. д. (см. таблицу). Причина этого, несомненно закономерного и действительно наблюдаемого у каждого автора явления—сущность которого заключается, очевидно, в тяготении к максимальной по величине строке (так как для XVIII века шестистопный ямб был вообще самым „длинным" из размеров), — опять-таки восходит к доминирующему значению смысловой композиции в Вольном стихе. Дело в том, что многостопная строка включает в себя большее количество слов, т.-е. наиболее пригодна для того, чтобы служить смысловым отрезком; поскольку ритмическая композиция настолько ослаблена, что не в силах преодолеть синтаксических связей при помощи enjambement, постольку смысл раздвигает ритмический ряд до нужных ему пределов (как раз такое же явление отмечается пр. Петровым для народного стиха, который усваивая себе силлабические вирши, т.-е. прежде всего, равные по количеству слогов стихи,— некоторые сокращает, а некоторые растягивает в два, три раза, именно восстанавливая нарушенные смысловые связи). То, что тяготение Вольного стиха к максимально длинным отрезкам протекает не в силу ритмической инерции, а именно потому, что эти отрезки наиболее приспособлены к тому, чтобы стать смысловыми единицами, видно из того, что самое ритмическое движение их сплошь и рядом нарушается. Шестистопный ямб Вольного стиха допускает такие отступления, которые немыслимы в лирическом стихе.

Можно наметить три случая резкого нарушения строя шестистопного ямба (опять-таки они встречаются очень редко, но так как равностопный стих их совсем не знает, самая возможность их появления в Вольном стихе говорит об ином его ритмическом характере). Сюда прежде всего относится „иперметрирование" (т.-е. включение лишнего слога) шестистопного ямба (Сумароков — „И ежели когда прохаживается он"—1,13, „И самые свежие лежат они: „ох, ох," 1,21; Державин: „В казнь вечную злодеям, увы, уж вижу я" — („Цел. Саула"); „Повергла на Давида, Давид отсторо-

нился" — („Цел. Саула") и т. д. Такого рода ритмический ход совершенно отсутствует в нормальном шестистопном ямбе XVIII века, и наличие его показывает ритмическую нестойкость шестистопного ямба Вольного стиха. В связь с иперметрированием можно поставить также нарушение цезуры шестистопного ямба:, не говоря о частом цезурном enjambement, свойственном иногда и нормальному стиху, шестистопный ямб Вольного стиха дает столь резкие нарушения цезуры. когда нарушается даже такое каноническое для нее требование, как обязательный словораздел (ср. Сумароков: „Боярин ел, боярин пил, боярин спал", — 1, 21. „Не кланяться деревьям он туда залез"—V,12. Державин: „Зачем они несходны с прочими зверями"—„Лисица и зайцы" и т. д.). Между прочим, позднее такая расшатанная цезура начинает встречаться не только в Вольном стихе (ср. у Лермонтова: „Последних и невинных радостей моих" („К гению"), „Здесь хитрость и беспечность злобе дань несут" („Жалоба турка"); у Пушкина: „Пока спасенья тесных врат ты не достиг"—„Страннику" и т. д.) Такое нарушение канона шестистопного ямба на фоне господствовавшей традиции александрийского стиха с обязательной цезурой после третьей стопы очень отчетливо показывает деформацию шестистопника в Вольном стихе. (Можно было бы также думать, что в шестистопном ямбе Вольного стиха должен был увеличиться процент дактилических цезур по сравнению с равностопным стихом, как показатель того же ослабления цезуры (в данном случае нарушения „цезурной константы"); в свое время еще Тредиаковский и Сумароков высказывались против дактилической цезуры в равностопном стихе, исходя из того, что „природа стиха не терпит сего порока" (Тред.). Однако, процент дактилической цезуры у Сумарокова в Вольном стихе выше, чем у него же в равностопном стихе (напр. „сатиры"): 25,0 и 27,6 % (по подсчетам Поливанова в упоминавшейся уже работе—не 27,6, а только 25,0, что не меняет дела; кроме того, его определение процента только приблизительно). Однако, общий процент дакт. цезур XVIII века несколько ниже, чем в XIX: 23,0 и 26,6 и, кроме того, в строфическом Вольном стихе (о котором ниже), близко стоящем к равностопному стиху, процент их значительно меньше—14,4, т.-е. цезура не так ослаблена в нем, как в басенном стихе. Во всяком случае рассматривать дактилич. цезуру, как ослабление цезуры вообще — рискованно).

В большей степени можно считать признаком деформации ритма Вольного стиха—в частности его шестистопного ямба — включение в стих, наряду с шестистопным, и семистопного ямба. Этот размер, сам по себе, самостоятельно XVIII веку неизвестный (ср., однако, У. Ф. Козельского „Нач. Богопоч.", у Ломоносова встречаем и восьмистопный ямб: „На иллюмин. в день коронования имп. Е. П.", II — „Твоей короны здание, монархиня, пускай стоит, | тебе к веселию и нам к блаженству твердо, | как наша верность ожидать от неба нам того велит, и ревность уповать всегда тебе усердно | ",) чрезвычайно резко выделяется среди шестистопника Вольного стиха, несомненно значительно разрушая его ритмическое движение, если оно и наличествует. Семистопник применяют, например,—Сумароков, Державин, Майков; встречаемость его, конечно, незначительна, как и случаи нарушения цезуры и иперметрии, но здесь важна самая возможность их появления; в то время как лирический стих дает для них неизменный ноль процента, их встречаемость, хотя бы и незначительная, служит лучшим показателем своеобразия той ритмической среды (Вольного стиха), которая способствовала их возникновению

Несомненно, что какой-либо мотивировки ритмического порядка искать здесь вряд ли возможно (ср. Державин: „Кичливу грудь царя и страх и стыд бунтуют, в надменном гнев лице и злость изобразуют, кровавы, выпуклы глаза его свирепо зрят", („Цел. Саула") „Ненависть с завистью покрыла ярых волн громада" (ib), „Биенье сердца, грусть видна в очах царя сурова" (ib), „Стрегуща божий град и манием своим его" (ib), „По звуку твоему потек сей красный, светлый строй" (ib) „Полк ангельск, поразясь согласием его, красой" (ib); Майков: „Какую я хочу, такую ей оставлю долю" („Езоп, толк. дух.") „Змея преподлая, а роза — умная сатира („Роза и змея"), „Тотчас раздулися у повара бока и рожа" („Повар и портной"); Сумароков: „Езоп ему копейку дав: „За труд тебе заплата", (II, 15 и т. д.). И нарушения цезуры, и иперметрия, и семистопный ямб по казывают, таким образом, значительную деформацию шестистопного ямба в Вольном стихе, как ритмической единицы. Это видно и на таких примерах, где один и тот же стих то дается, как шестистопник, то как два трехстопника, независимо от ритмической мотивировки (ср. у Богдановича в „Добромысле"—строка: „У Света у царя, у Радости царицы", то дается,

как шестистопный ямб, то при помощи рифмы, рассекается пополам, при чем в основе этого лежит интонационно-смысловое обособление обоих полустиший: „Уже пронесся слух чрез земли и моря | — „У Света у царя | у Радости-царицы | родились детища двуносы иль двулицы"; тоже у Сумарокова: „Ах, матушка моя, пора, пора отселе, | оставим этот дом, | пора, пора отселе | " III, 2) Последние примеры показывают уже отчетливо ту основную особенность отрезков Вольного стиха (в данном случае шестистопника), которая заключается в том, что при несовпадении плоскостей ритма и смысла — они подчиняются уже смысловому членению, подкрепленному, вернее, выраженному в интонации, деформируя членение ритмическое. Все приведенные случаи деформации шестистопника, как стихового отрезка, показывали уже отсутствие в его использовании ритмической мотивировки. Если в нормальном стихе несовпадение указанных плоскостей влечет к разрыву синтаксических и семантических связей и к переносу их в следующий, стиховой отрезок, т., е. к enjambement, то в Вольном стихе мы имеем обратное явление, которое можно, пожалуй, назвать „ритмическим enjambement". Оно состоит, во-первых, в разрыве ритморяда на две и более части, согласно смысловому членению и во-вторых—в стяжении двух и более ритморядов в один — опять-таки по той же причине, в силу того, что два, напр., ритморяда представляют из себя один смыслоряд. Разрыв ритморяда имеет две основных модификации; к первой относятся такие случаи, когда разрыв ритморяда дает во второй его части хореический ход, ко второй, когда вторая часть сохраняет ямбическое строение. Нужно добавить, что такая деформация ритморяда совершается обычно при помощи рифмы, то рассекающей ритморяд пополам, то, наоборот, стягивающей два ритморяда в один, вследствие того, что первый ритморяд лишается рифмы и примыкает ко второму. Выше уже приводились примеры на разрыв ритморяда при помощи рифмы с образованием хореического хода во второй части (ср. Хемницер: „Встречают, | поздравляют", | „совался | и метался" |, „с руками | и с ногами" |, „Где сборы, | там и воры" | и т. д.) Во всех этих случаях мы имеем обычный трехстопный ямб—один ритмический отрезок,—однако, в тексте все эти единые ритмические строки разбиты пополам, причем вторые все дают „хореическую" каденцию—вызвано это тем, что каждый из этих

отрезков представляет две смысловых группы, на которые и распадается; при этом рифма, отмечающая это членение, ни в коем случае не сигнализирует конец ритмического отрезка и целиком опирается на смысловое членение. Такого рода распадение ритмического отрезка на две части, согласно смысловому членению, обычное для Вольного стиха (и совершенно не встречаемое в нормальном), наглядно показывает отношение смысла и ритма в Вольном стихе.

Другой случай такого разрыва ритморяда сохраняет ямбичность обоих его частей, но все же очень резок, напр.—у Майкова („Роза и Ананас") „На то ей ананас сказал в своем ответе: „ты роза, хороша в едином только лете, а мой приятен вкус и летом и зимой "—налицо три строки шестистопного ямба, однако, в тексте последние строки разорваны на две части—ритм снова сломан рифма отмечает смысловое, а не ритмическое членение — смысловая композиция доминирует. Ограничусь еще одним примером из Аблесимова („Волокита"): „Ему она одна утеха, других веселий всех помеха и тоска и без нее не мог он скушать ни куска"—налицо как-будто три ритмических отрезка в тексте, однако, их шесть: первый разбит на три, второй — на две, и только последний сохранен как шестистопный ямб.

У Сумарокова, например, отчетливая ритмическая связь также разорвана в угоду смысловой подчеркнутости: — „Болван того не примечает и ничего не отвечает "— II,6 — из двух сделано четыре единицы, или: „Ворчал, мычал, рычал, кричал"; — II, 3 или: „Ягнят, козлят, телят"— III,2,— каждая смысловая единица выделена в отдельную строку, ритмическое членение следует за ним

Могут быть и обратные случаи:— стяжение двух ритморядов в один смысловой ряд; например, у Майкова басня „Дуб и мышь" начинается трехстопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями на протяжении двенадцати строк, тринадцатая же дает шестистопный ямб с лишним слогом после третьей стопы: „На верх горы высокой вскарабкалася мышь"— здесь налицо две строки трехстопника, но они стянуты в одну, благодаря смысловой близости:— рифма снята, ритм снова деформирован. Мы можем, таким образом, заключить, что Вольный стих представляется такой стиховой конструкцией, в которой

ритмическая композиция деформирована композицией смысловой. Эта установка на смысл проявляется, прежде всего, в изменении синтаксиса, умельчая его интонационные членения, увеличивая длину синтаксического периода, освобождая синтаксис от ритмической предопределенности, придавая ему близкий к разговорному характер и тем самым изменяя в значительной степени его интонационное движение сравнительно с равностопным стихом. Резкое изменение интонативного строя проявляется в том, что величина ритморяда определяется его интонативным движением, а не наоборот, как в нормальном силлабо-тоническом стихе. Отсюда почти полный отказ Вольного стиха от синтаксического enjambement и появление в нем ритмического enjambement, немыслимого в стихе силлабо-тоническом, отсюда резкое колебание в величине отрезков Вольного стиха, соответствующих интонационным членениям и тяготение Вольного стиха к максимальным, по числу слогов, размерам — шести и даже семистопному ямбу. Подчиненность ритмической композиции влечет к деформации ритморяда; сюда относятся: включение в ритмическое движение групп иного типа, ритмические enjambements, ложные хореические ходы, как следствия разрыва ритморядов, слияние ритморядов, нарушение цезуры, иперметрия, деформация рифмы, как ритмического фактора и повышение ее глагольности (другими словами, включение ее в смысловую композицию) и т. д. Короче— Вольный стих есть стиховая форма, отягченная смыслом. Это отягчение развивается в нем постепенно в борьбе с ритмической композицией, в борьбе с лирическими элементами стиха, так как лиричность стиха и выражается в максимальном использовании им приемов ритмической композиции. История Вольного стиха и представляет такой постепенный отход его от приемов лирического стиха к приемам не столько даже говорного, сколько прямо разговорного стиха[1]). Эта близость к прозе ощущалась современниками, так, например, Богданович — в одном из вариантов 3-го издания „Душеньки" говорит: „Я формой строк себя не

[1]) „Разговорность" Вольного стиха легко показать на примере „актерской" декламации: в то время, как равностопный стих претерпевает в ней самые жестокие злоключения, Вольный стих вполне сохраняет свой характер, именно потому, что совпадает с разговорной смысловой установкой, присущей декламации этого типа.

беспокою, доволен мыслию простой", в другом месте он же говорит, что станет „писать без рифм, а просто прозу". По свидетельству Грота — Хемницер имел записную тетрадку, куда заносил свои басни, излагая их сначала прозой, отдельные мысли, пригодные для басен и т. п. (см. „Русск. поэзия XVIII века", стр. 466).

II.

Следует различать в основном Вольный стих урегулированный (близкий к лирическому равностопному), и неурегулированный (басенный по преимуществу). (Это же в сущности различение дано было Б. В. Томашевским в его недавно вышедшей книге: „Краткий курс поэтики" Г. И. З. 1928, стр. 75.) Урегулированный в свою очередь делится на два вида: а) строфический и в) медитативный—в зависимости от близости их к лирическому стиху. Таким образом, мы имеем три модификации Вольного стиха—в зависимости от степени удаления их от равностопного лирического стиха: 1) строфический, 2) медитативный и 3) басенный или неурегулированный (см. об этом в работе М. П. Штокмара).

Каково бы ни было происхождение Вольного стиха, очевидно что он возник вследствие разложения стиха лирического. При этом урегулированный Вольный стих стоит по своему строению значительно ближе к лирическому и является, так сказать, переходной формацией. Принципиально и урегулированный и неурегулированный Вольный стих представляет одно и то же явление, поскольку в обоих случаях налицо основной формальный признак Вольного стиха — чередование неравносложных, неравностопных отрезков. В сущности, урегулированный строфический Вольный стих представляет из себя такой вид неурегулированного Вольного стиха, в котором закреплена известная произвольная последовательность разновеликих отрезков [1]). Этим закреплением сохраняется

[1]) Любопытно сопоставить это деление с классификацией строф, даваемой Мартиноном: „Quelques métriciens, comme Kastner, ont cru devoir mettre d'un côté toutes les strophes de vers egaux, dites isométriques, de l'autre toutes les strophes de vers inegaux dites hétérométriques.. Il y a donc, dans les strophes heterométriques, un caractére qui est plus important que la longueur absolue des vers de la strophes c'est la position respective des mesures differentes, autrement dit le schéma de la strophe. Partout où il y a des strophes symétriques, ces strophes

и однообразная система интонирования и известные мелодические движения; тем самым укрупняется ритмическая композиция и т. д. Вольный стих урегулированный представляет известного рода промежуточную ступень между нормальным лирическим стихом и стихом Вольным неурегулированным. В стихотворной практике эти виды не всегда разграничены и в ряде случаев (напр., в „Лирико-эпическом гимне на изгнание французов", Державина, в „Идиллии — Нисса" Тредиаковского и т д.) мы можем рассматривать отдельные строфы, как неурегулированный Вольный стих, а совокупность их, как урегулированный, поскольку то или иное неурегулированное чередование закономерно проводится через все стихотворение. В некоторых случаях известная закономерность возникает внутри неурегулированного стиха, в некоторых случаях они сочетаются, как, напр., у Чулкова, стихотворение „Аз — не без глаз" начинается и кончается неурегулированным стихом, имея в середине урегулированный.

Таким образом, Вольный стих имеет две линии развития — одну переходную — урегулированный стих, близкий к лирическому в двух его видах: а) строфическом и б) медитативном, и вторую — неурегулированный стих с яркой смысловой установкой — XVIII век культивирует, главным образом, последнюю.

Что касается урегулированного Вольного стиха, то о нем много говорить не приходится; он не представлял из себя в XVIII веке так сказать, популярной формы: пользовались им немногие авторы (культивировали его в особенности Костров и Петров) преимущественно для посланий и од. В XIX веке он (в особенности строфический Вольный стих) еще более лиризовался, и судьба его вообще могла бы быть предметом отдельной работы. Предметом особенного внимания XVIII века являлся именно неурегулированный Вольный стих, о котором до сих пор преимущественно и говорилось.

forment un groupe à part, parfois aussi important que celui des strophes isomètriques. Les strophes à clausule elle-mêmes, quand elles sont assez nombreuses, doivent être séparées des autres strophes d i s s y m é t r i q n e s. Celles-ci enfin doivent être classées suivant la place qu'occupent les vers courts, qui le plus souvent sont les moins nombreux, et pour ce motif donnent à la strophe son caractère propre—Ph. Martinon. „Les Strophes", Paris, 1912, pp. VI—VIII. Т. обр., строфический В. стих по Мартинону явится гетерометрическим симметричным стихом, а неурегулированный— гетерометрическим диссимметричным стихом

Честь, так сказать, усвоения Вольного стиха русской литературе принадлежит Тредиаковскому, у которого впервые появляется урегулированный Вольный стих, напр.: „Благодарственная" (шесть трехстопных и две шестистопных строки), „Песнь на коронование Анны" (стопность та же) и т. д. Несомненное влияние на Тредиаковского французского стиха (не говоря вообще об отношении Тредиаковского к французской литературе) видно хотя бы из того, что у него имеется ряд стихотворений, написанных им по-французски Вольным стихом, при этом не только урегулированным, но и неурегулированным („Песня на оной благополучный брак", „Песня одной девице, вышедшей замуж", „Прощание" „Тоска любовницына", „Тоска любовникова" и т. д.). То обстоятельство, что на русском языке Тредьяковский употреблял только урегулированный стих, говорит как раз в пользу предположения о старшинстве урегулированного Вольного стиха — ритмическая традиция лирического стиха была, очевидно, для него еще слишком сильна, чтобы перейти сразу к русскому неурегулированному Вольному стиху. Усвоение неурегулированного Вольного стиха не представляет из себя моментального переноса с Запада на чуждую почву новой литературной формы; само возникновение силлабо-тонического стиха опирается на длительную ритмическую эволюцию силлабики, по отношению же к Вольному стиху мы имеем несомненную ритмическую традицию: как сам силлабический стих, так и различные стиховые построения того времени: тонические стихи, духовные стихи, любовная лирика XVIII века давали сплошь и рядом формы, состоящие из разных по величине ритмических отрезков, скрепленных рифмой и растянутых в зависимости от нужд смыслового ряда. В такой ритмической организации, несомненно, имеются следы влияния народного стиха, и мысль Л. Майкова, заметившего, что „наша басня (понятие которой в некоторых отношениях совпадает с Вольным стихом — Л. Т.) принадлежит к числу тех отраслей словесности, которые в эпоху ложного классицизма всего более сохраняли народный колорит и литературные предания допетровского времени" может быть распространена и на формальное строение басни—ритмическая организация ее отчасти близка к традиции народного стиха и различных его модификаций.

При наличии такого рода традиции[1]) усвоение неурегулированного Вольного стиха, осуществленное Сумароковым и его школой—Майковым, Аблесимовым и др.— сравнительно быстро развернуло его, как вполне разработанную стиховую форму. С этой точки зрения совершенно неприемлем взгляд, высказанный в работе Л. Виндт („Поэтика" I) о басне сумароковской школы, где сумароковская басня рассматривается, как последний этап развития западной басни, которая у Сумарокова является уже разлагающимся жанром. При таком взгляде на литературную форму, самостоятельно развивающуюся при переходе из страны в страну независимо от окружающих ее в каждом данном случае условий, непонятно, между прочим, одно: если уже басня Сумарокова разлагалась, то какова же басня Крылова.

В 1763 г. выходят притчи Сумарокова, написанные Вольным стихом, в 1764 г.— нравоучительные басни Хераскова, в 1766 г.— басни Леонтьева и Майкова, в 1769 году — сказки Аблесимова, и затем в течение всего XVIII века Вольный стих является таким родом поэзии, испытать себя в котором стремится каждый автор— Петров, Костров, Чулков, Нартов, Попов, Львов, Дашкова, Княжнин, не говоря о Хемницере, Державине, Богдановиче и других— все они в том или ином виде отдают дань Вольному стиху. Вначале выдвигалось уже понятие смыслового ряда, как организатора ритма вольного стиха. Вот эта особенность делала его наиболее пригодным для таких произведений, в которых особенно нужно было смысловое воздействие, для произведений, которые стремились воздействовать на читателя известной моралью, известным нравоучением,—одним словом, для произведений дидактических. Отличительной чертой литературы первой половины XVIII века являлось развитие такого сатиро-дидактического жанра. Однако, вначале этот жанр не располагал какими-либо формальными стиховыми отличиями: басни Кантемира написаны обычным его тринадцатисложником; Тредиаковский, Ломоносов, Дубровский, Барков пишут басни обычным шестистопным ямбом. Усвоение Сумароковым неурегулированного Вольного стиха явилось настолько во-время что после него басня, можно сказать, слилась с неурегулированным Вольным стихом. Попытки писать басни обычным лириче-

[1]) Оставляя в стороне вопрос о причинах ее существования.

ским стихом, за исключением Панкратия Сумарокова, не имели почти места (если не говорить о раннем Вольном стихе — А. Сумароков, Майков и др.,— где они имели другой смысл). В то же время специфически смысловая установка Вольного стиха настолько ограничивала его применение в поэтической практике, что почти сливала его с понятием жанра — понятием басни. Применение Вольного стиха вообще имело две линии, во-первых, драматическую, что вполне понятно вытекало из разговорной установки синтаксиса Вольного стиха (но в XVIII веке эта линия его почти не развивалась) и, во-вторых, эпическую, которая состояла, во-первых, из произведений ярко сюжетного характера типа „Душеньки" Богдановича (отчасти его же „Добромысл", „Были" Аблесимова, в драм. лит. Княжнин. „Орфей", „Титово Милосердие" и пр.) и, во-вторых, и в главном — из произведений дидактического характера: басен, притч и т. п. Как раз „эпический" вольный стих и характерен для XVIII века. История Вольного стиха этого периода представляет из себя, прежде всего, приспособление стиховой формы к дидактическим нуждам времени. Сам по себе Вольный стих возникал из лирического стиха, вследствие постепенного увеличения в нем значения смыслового ряда; в то же время в России он усваивался на фоне господства только, что усвоенной, хотя и задолго подготовленной, силлаботонической системы лирического стиха — и его история представляет из себя постепенное очищение от приемов лирического стиха и выработку такой стиховой системы, которая наиболее была бы приспособлена к целям дидактического воздействия, а такая система, прежде всего, строится на господстве смыслового ряда, на господстве смысловой композиции, на основе подчинения ритморяда смыслоряду. Как уже говорилось, неурегулированный Вольный стих появляется впервые у Сумарокова; помимо целого ряда явлений, вообще характерных для раннего Вольного стиха первой половины XVIII века, Вольный стих Сумарокова носит еще отпечаток известного пионерства, известной свободы от литературной традиции. Это сказывается, прежде всего, в ряде, так сказать, опытов по выбору основного басенного размера, что тем самым являлось и выбором основного размера для Вольного стиха, т.-е. являлось установкой наиболее удобной системы экспирации для данной стиховой формы. Как известно, ямб является

излюбленной и господствующей экспирационной системой русского Вольного стиха У Сумарокова, однако, находим ряд притч, написанных или очень своеобразными модификациями ямба, или вообще не ямбом (I—53, 54, 56; II—66, 67; III—64, 65; IV—28, 29, 34), или равностопным ямбом (II—63; III—41; IV—6, 24, 45; V—7, 23 43, 65; VI—12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 34, 37, 47, 61), То обстоятельство, что некоторые притчи Сумарокова написаны. разностопным хореем (II—66, 67), анапестом (VI—28), амфибрахием (VI—29), не позволяет принять мнения Б. В. Томашевского („Теория литературы" 116), считающего Вольный стих идентичным вольному ямбу. Такое ритмическое разнообразие свойственно только Сумароковскому вольному стиху — уже у Майкова, у Леонтьева, у Аблесимова, наиболее к нему близких, мы встречаем только ямб,—здесь налицо первый результат столкновения лирического стиха обычного типа со стихом типа дидактического, который отбрасывает ненужное ему ритмическое многообразие лирического стиха и выбирает только одну систему, наиболее для него пригодную — ямб; пригодную потому, что она была наиболее в то время разработана, наиболее привычна и не требовала от автора особенного внимания к ритмическому строю, что было необходимо, например, особенно по отношению к трехсложнику, в то время совершенно неразработанному. Вслед за Сумароковым Майков, Леонтьев, Херасков, Аблесимов окончательно закрепляют ямбическую каденцию вольного стиха, сохраняя, однако, в ней ряд приемов, сходных с обычным лирическим стихом—другими словами Вольный стих этого периода (его можно назвать ранним Вольным стихом) характеризуется известной самостоятельностью ритмической композиции по отношению к смысловой—иначе говоря, не вполне еще установлен на дидактическое выражение. Постепенно, однако, смысловой ряд крепнет, и лирические элементы Вольного стиха отпадают. К таким лирическим элементам Вольного стиха относятся — во-первых, включение в Вольный стих однородных ритмических групп, состоящих из однородных ритмических отрезков, дающих ритмическое движение обычного лирического стиха (Сумароков: „Внимают ветра крик | дубровы и тростник, | ветр бурный с лютым гневом | дышит отверстым зевом, | яряся мчится с ревом | сразиться с гордым древом, | через тростник летит | и весь тростник мутит" | —I,5; или

„Который всем теснит бока | и плавает, как муха в кринке | в пространном море молока" II, 3; или: „Намерилася черепаха | из царства русского зевать, | в пути себе не видя страха, | в Париже хочет побывать; | не говорит уже по-русски | и врет, и бредит по-французски" II, 13; „В пути попался вору чорт | — не о говядине тот мыслит | и не вола идет ловить | — идет пустынника давить | и уж его в убитых числит" | и пр.(То же—Сумароков, I—6, 7, 29, особ. 41, 51, 52, II—2, 5, и т. д.).

Такого же рода включение равностопного стиха лирического строя у Майкова—напр.: „На холме превысоком матерой дуб | стоял, | едва его кто оком | вершину доставал Борей вокруг толста древа | летает и ревет" . . и т. д („Дуб и мышь"), у Аблесимова: — 6, 10 и др.). Позднее такого рода Вольный стих, включающий в себя отрезки, где доминирует ритмическая композиция, совершенно иначе воздействующая на воспринимающего, иного интонативного построения и т д, одним словом, такой Вольный стих, где нарушено единство его смысловой композиции, уже не встречается в стихах басенного дидактического типа — его можно найти в произведениях эпического, поветствовательного и медитативного типа (у Богдановича, у Державина) в совершенно иной мотивировке: там он выделяет обособленные эпизоды и т. д. Вторым таким же наследием лирического стиха, дидактически не мотивированным и потому обреченным на исчезновение, является такого рода построение Вольного стиха, где воздействие на читателя достигается путем лирических повторов, лирических отступлений и т. д., обычных в лирическом стихе, — но в Вольном стихе только задерживающих движение смысловой композиции Пример такого рода стиха мы опять-таки находим в раннем Вольном стихе — позднее они не встречаются (Сумароков — „Иные говорят—иль повар, или псарь, иные говорят—бездушный секретарь, | иные говорят — нет злее сатаны" | — 1, 31; „Вы знаете, что сил я больше Вас имею, | вы знаете, что я у Вас отняти смею" | — 1, 35; тоже у Майкова: „Но мать его, радя, | жалела о дитяти, | советует твердя: | „лететь тебе не кстати, | лететь тебе не кстати, | в небесны высоты, | еще младенец ты" („Земля и облако"); „И только мой старик лишь денежки скопил | и их любил, | любил он страстно" („Скупой"), см. также „Иголка и нитка", „Роза и Ананас"). Такого же рода и такую же роль играют лирические

отступления в Вольном стихе, когда поветствование прерывается тем или иным авторским обращением к персонажу басни и т. п. (Напр., Майков — „Боярин, тише", „Поплачь, боярыня, о барине поплачь." („Неосновательная боязнь"); Сумароков: „Ах, лучше бы день целый продрожала | и от воды к огню безумка не бежала. | Спросила ль ты, куда дорога та лежала." — 1, 40 и т д). Такого рода приемы — употребление лирических повторов, лирических отступлений и т. п., включение в Вольный стих целых групп равносложных стиховых отрезков, построенных уже по принципу лирического стиха, т.-е. с перевесом ритмической композиции — в раннем Вольном стихе об'ясняются именно неполным еще отграничением его от традиции лирического стиха. С течением времени смысловой ряд занимает в Вольном стихе все более доминирующее положение и тем самым сводит на нет приемы лирического стиха. Неполное отграничение раннего Вольного стиха от лирического видно также и в том,— что он,— развиваясь в направлении к басенному жанру, — на первой полосе своего развития иногда еще от него отходит. Отход этот заключается, с одной стороны в том, что Вольный стих употребляется для произведений не жанрового, не дидактического характера — у Майкова, у Сумарокова и др. мы часто можем встретить включенные в отдел басен и притч произведения, не имеющие басенного характера — это видно из самых их названий; напр., „Господин с слугами в опасности жизни", „Нерону острый ответ дворянина, приехавшего в Рим", „Езоп толкует духовную", „Наказание ворожее", „Неосновательная боязнь" и т. д. Из названий уже виден скорее новеллистический, чем дидактический характер этих басен. Любопытно, что самая басня, смешивалась со сказкой — басни Аблесимова назывались „сказками", Майков одно и то же стихотворение называет то басней, то сказкой (см. „Медведь, волк и лисица", „Собака на сене", „Неосновательная боязнь"). Сюда же относятся ссылки на авторов (Майков — „он", | как Молиеров Гарпагон, | или каков у Федра есть дракон, | а Сумароков называет такого дураком", | или „у Федра басню я читал подобну этой" и т. д. Особенно часты они у Сумарокова: I, — 2, 4, 35, 49, 50 и др.), С другой стороны, некоторые басни, особенно у Сумарокова, отчасти у Майкова — „Пчела и змея" — (затем, правда, позднее, — Панкратия Сумарокова) пишутся равносложными стихами; все это,

как легко можно заметить, об'ясняется неразработанностью басенного жанра, заносом в него материала не дидактического порядка — отсюда параллельно неустойчивости ранней басни и вытекает неустойчивость раннего Вольного стиха. Развитие басни, т.-е усиление ее дидактического характера устраняло из Вольного стиха такие приемы, которые дидактике, т.-е. воздействию смыслом — развернутой смысловой композицией — были не нужны. Наконец, самый ход развития непосредственного ритмического строения Вольного стиха обнаруживает те же черты — отход от приемов лирического стиха и постепенную деформацию ритмической композиции

Рассмотрим это на двух явлениях: 1) на отношении к enjambement раннего и позднего Вольного стиха и 2) на развитии ритмики Вольного стиха, т.-е., другими словами, на соотношении разносложных отрезков, также у авторов раннего и позднего Вольного стиха.

Выше говорилось об отношении вообще Вольного стиха к enjambement — сравнительно с другими стиховыми формами — и о смысле этого отношения. Однако, первый период Вольного стиха — стих Сумарокова, Майкова, Леонтьева и др. — дает значительно большее число enjambements сравнительно с поздним, так напр., если мы возьмем Хемницера, то у него вообще не найдем enjamb. (как резкого нарушения интонационной инерции), у Богдановича, напр , мы имеем один случай enjamb. на 2000 строк и т. д. У ранних же авторов при незначительном проценте enjamb., сравнительно с нормальным стихом, не говоря уже о силлабике, где он достигает иногда 20%, он все же гораздо выше — так, у Сумарокова на 3000 строк 19 enjamb. у Майкова на 1600 строк — 18, у Леонтьева на 1600 строк — 17 и т. д.

Enjamb. у Сумарокова, Леонтьева, Майкова дают все же в среднем около 1% в то время, как Богданович, Хемницер, Петров на 9000 стихов дают всего 6 случаев. Здесь опять налицо то, что в первом периоде ритмо-ряд сохраняет еще значимость и местами подчиняет себе синтаксическое членение — поздний Вольный стих уже почти не дает таких случаев — по той причине, что в нем смысловой ряд тверже и устойчивее.

Переходя, наконец, к основе ритма Вольного стиха, т.-е. к его ямбу, мы прежде всего должны будем констатировать

его разностопность. Из 14 авторов, дающих в общей сложности 20.000 Вольных стихов — 7 дают 50,0% и выше шестистопного ямба, 7 — 40,0% и выше; следующим по встречаемости идет у 6-ти авторов четырехстопный ямб (от 22,0% до 34,0%) и у 8-ми — трехстопный (15,0% — 32%). (Столь значительный процент трехстопного ямба, у некоторых авторов занимающего второе после шестистопного ямба место (Майков — 24,9%, Аблесимов — 32,3%, у них же четырехстопный ямб дает 8,4% и 7,2%: у Леонтьева совсем. нет четырехстопника), не позволяет согласиться с указанием Б. Томашевского („История литературы"), 116), что „в Вольном стихе преобладающим размером является шести и четырехстопный ямб". Это утверждение верно только для известного периода. Затем, более или менее значительно представлен одностопный (до 3-х %), двухстопный (до 7,0%), пятистопный (до 9,0%) и, наконец, идет семистопный (от дроби до одного процента (Державин). Выше уже говорилось, что одной из основных причин ритмической деформации Вольного стиха являлась его разностопность. Тем не менее Вольный стих, несмотря на значительную, по сравнению с равностопным стихом, ритмическую деформацию, оставался все же вполне определенной стиховой системой и никоим образом не смешивался с прозой. Происходило это потому, что все моменты деформации его ритма затрагивали только его видовые особенности, но не меняли его принадлежности родовой: основной особенностью стиха, как определенной, своеобразной языковой системы является то, что он распадается на соизмеримые единицы, при чем основным в этой соизмеримости следует считатьто,что на конце каждой единицы имеется постоянное, никогда не снимаемое (в отличие от лежащих внутри единицы) ударение — так наз. „константа" Эта то константа всегда сохраняется в Вольном стихе, а все моменты деформации его ритма располагаются внутри единиц Вольного стиха, определяя его видовые изменения, определяя его, как своеобразную стиховую систему, но не нарушают его основного, родового признака—константы; все единицы Вольного стиха соизмеряются прежде всего, потому, что на конце каждой из них имеется ударение и пауза, по которым они и выравниваются, независимо от несовпадений в числе слогов и в расположении ударений в начальной их части, и ритмическая эволюция Воль-

ного стиха 18-го века характеризуется, прежде всего, постепенным расшатыванием его единиц именно в начальной их части и — тем самым — постепенным уменьшением единства его ритмической композиции.

Следует добавить, что сама по себе константа,— как постоянное ударение,— не определяет еще стихового отрезка, как ритмической единицы (так, частушка, напр., постоянно сохраняет ударение не только на седьмом, но и на третьем слоге,

Ты зачем меня ласкала.
Если я тебе не мил,
Ты бы раньше мне сказала,
Я-б другую полюбил.

что, однако, не заставляет ее единицы распадаться пополам). Можно думать, что константа получает свое ритмическое значение только благодаря следующей за ней паузе, при этом паузе произвольной, т.-е. такой, которая не предопределена внеположными ритму моментами речи — напр., синтаксисом, смыслом. Вот эта постоянная произвольная пауза и является основным образующим фактором ритмической речи,— она и определяет в последнем счете отличие стиха от прозы, которая именно не знает произвольной паузы, а ставит ее в определенных только случаях (ср. А. Пешковский: „Ритмика" стихотворений в прозе „Тургенева" — „Русская Речь" П. Н. сер., стр. 70); с этой точки зрения стихотворный ритм возникает именно тогда, когда речевое движение рассекается на определенные отрезки постоянной паузой которая ставится произвольно вне всякой зависимости от синтаксической и смысловой связи разделяемых ей слов (может быть в наиболее чистом виде значение произвольной паузы выступает в „Александрийских песнях" Кузьмина). Детальная разработка понятия произвольной паузы и ее значения для стиха конечно, предмет особой работы.

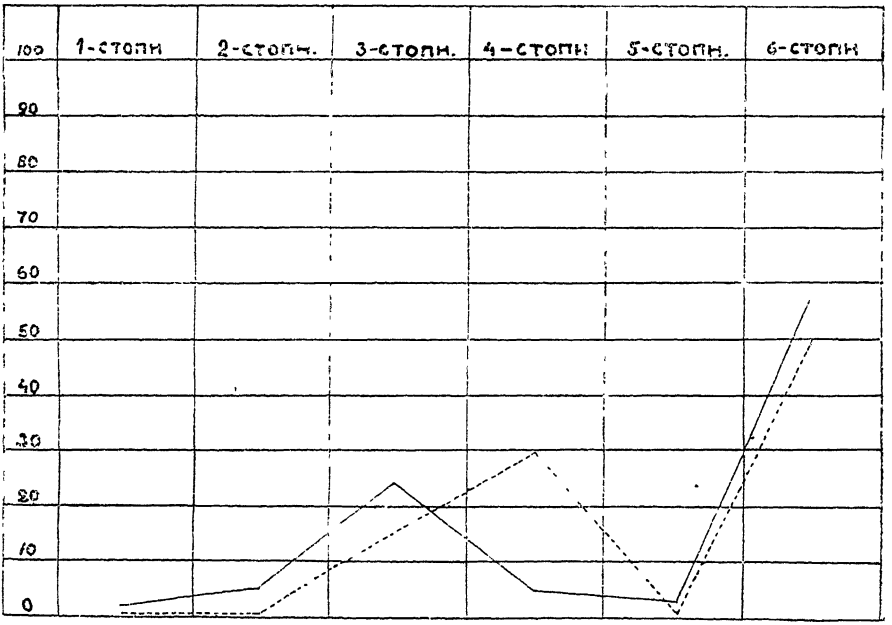
Отказавшись от равносложности и от равностопности, Вольный стих, как говорилось, основным размером избирает шестистопный ямб. Причиной этого является стремление Вольного стиха к наибольшему по величине отрезку, вмещающему наибольшее количество слов и потому наиболее пригодному для смыслоряда. В то же время ритмика раннего Вольного стиха

характеризуется как раз приспособлением меньших по величине отрезков к ритму шестистопного ямба, благодаря чему ритмическая композиция приобретает все же единый характер. Приспособление это производится путем использования двучленности шестистопного ямба, который, благодаря цезуре после третьей стопы, распадается на два полустишия. Ранний Вольный стих и приспособляет меньшие свои отрезки так, что они до некоторой степени совпадают с этой двучленностью. Это достигается прежде всего, повышенным процентом употребления трехстопного ямба. Чередуя трехстопник с шестистопником, Вольный стих сохраняет единое ритмическое движение, и ранний Вольный стих как раз дает такое чередование.

Группа авторов раннего Вольного стиха (Сумароков, Майков, Аблесимов, Леонтьев, Попов) характеризуется тем, что после шестистопного ямба первым по встречаемости у нее является как раз трехстопный, (Сумароков — 6 = 41,1%, 3 — 25,0% — вместе 66,1%; Майков — 51,6% и 24,9%, вместе 76,5%; Аблесимов — 42,9% и 32,3%, вместе 75,2%; Попов — 65,0% и 23,4%, вместе 88,4%; Леонтьев — 84,45% и 15,45%, вместе — 99,9%). Наиболее ярким примером такого стиха являются басни Николая Леонтьева (1766 г.), состоящие из чередующихся шести и трехстопного ямба, т.-е, в сущности, почти примыкающие к урегулированному Вольному стиху, в котором также наиболее частым являлось сочетание этих размеров (70,0% — Тредиаковский, Петров). На фоне такого стремления к ритмической однородности ранний Вольный стих до 70 годов XVIII века, характеризуется одновременно широким употреблением одностопного, двухстопного и пятистопного ямба, (Сумароков для всех трех размеров дает 19,9%, Майков — 15,1%, Аблесимов — 17,6%). 80-е годы дают уже иную картину — трехстопный ямб падает, значительно повышается четырехстопный ямб, резко сокращаются (кроме шестистопного) остальные размеры, трехстопный ямб не поднимается выше 20,0%: Хемницер — 9,2%, Костров — 16,5%, Петров — 17,0%, Княжнин — 18,0%, Богданович дает 19,9%, но и это об'ясняется характерным для него частым употреблением трехстопного ямба, обособленного от других размеров. Наоборот, процент четырехстопного ямба резко повышается — если у ранних авторов он не превышал 15,0% (Сумароков), то в 80-х годах он значительно выше: Хемницер — 32,2%,

Богданович — 24,2%, Костров — 31,0%, Петров — 23,7%; зато одностопный, двухстопный и пятистопный ямб резко падают, давая в общей сложности — у Хемницера — 6,5%, у Богдановича — 1,5%, у Кострова — 4,0%, у Петрова — 3,5% и т. д. (Особняком стоит Я. Княжнин с очень своеобразным стихом, уклоняющимся от нормы). Таким образом, 80-е годы меняют ритмический характер вольного стиха, что отчетливо видно на прилагаемой таблице.

Таблица стопности Вольного стиха по периодам:



1-ый период [60 — 70-ые гг.] = „——“
2-ой период [80 — 90-ые гг] = „ “ } в %

	1-ый пер	2-ой пер.
Одностопный.	2,2	0,8
Двустопный. . . .	5,6	2,6
Трехстопный . . .	24.2	16,0
Четырехстопный . . .	6,8	29,2
Пятистопный	4,2	1,6
Шестистопный	57,0	49,8
Всего . .	100,0	100,0

Если ранний Вольный стих строился, главным образом, на шести и на трехстопном ямбе, то теперь сюда прибавляется четырехстопный; формула „6 — 3“ заменяется формулой „6 — 4 — 3“. Наоборот, остальные размеры ямба (1, 2, 5-ст.), встречавшиеся в большом количестве в раннем Вольном стихе, спадают в позднем — это, очевидно, об'ясняется тем же, чем об'яснялись опыты Сумарокова по усвоению Вольному стиху других, кроме ямба, размеров. Как ямб был выделен из остальных размеров, как наиболее пригодный для Вольного стиха, так и из модификаций ямба (1, 2, 3, 4, 5, 6-стопные) выделились наиболее подходящие. С другой стороны, возможность вводить в ритмическое движение Вольного стиха разнообразные модификации ямба опиралась еще на более или менее устойчивый стержень („6 — 3“) с расшатываньем такого стержня („6 — 4 — 3“), эта возможность затруднялась, что и вызывало сокращение употребления остальных модификаций.

Самый характер шестистопного ямба, как в значительной мере ритмически нестойкого, был обрисован выше. Пятистопный ямб точно так же отступал от нормального, главным образом, в отношении соблюдения цезуры (ср. Петров; „Под звуком пушек и колоколов“, „Сей день, который сотворил Господь“ — „Венч. Павла“). Четырехстопный ямб, как выше говорилось, в Вольном стихе и особенно после шестистопного ямба характеризовался повышенным процентом малоударных форм. Учет спондеических и хореических ходов в вольном стихе XVIII века не дает материала для суждений как вследствие малочисленности таковых, так — и главное — вследствие того, что в применении к этому времени анализ сверхсхемных ударений при наличии формулировки Сумарокова, что „спондей в хорее — хорей и в ямбе — ямб“ („Стопослож.“), представляется весьма затруднительным.

Таким образом, Вольный стих XVIII века представляется, прежде всего, как стиховая форма с развернутой смысловой и с ослабленной ритмической композицией, приспособленная для нужд дидактического жанра, главным образом, басни, вначале не вполне еще определившейся, в связи с чем и сам Вольный стих не является еще вполне отчетливой стиховой конструкцией и во многом приближался к традиции лирического стиха. В связи с развитием дидактического жанра элементы лирического стиха

постепенно отпадают и к 80-м годам — у Богдановича, у Кострова, раньше отчасти у Хемницера и др. Вольный стих представляется вполне определившейся конструкцией, в которой смыслоряд доминирует над ритморядом. С течением времени заостренность Вольного стиха, ощущавшаяся именно на фоне разрушения обычных ритмических ходов лирического, заметно стерлась и — параллельно снижению дидактического жанра началась обратная ритмизация Вольного стиха, протекавшая в XIX веке.

Вольный стих является, таким образом, весьма определенной и своеобразной стиховой системой, проделавшей определенную эволюцию за рассмотренный период. Естественно возникает вопрос — чем же было обусловлено и ее возникновение и ее развитие, каким стилевым потребностям она удовлетворяла, почему именно к ней, как к наиболее подходящей системе выражения, обращались столь многочисленные авторы. До сих пор еще не принято как-то подходить к стиху с такими вопросами. Между тем, только имея ответы на них, мы можем сказать, что действительно определили данную стиховую систему — не только в ее строении, но и в ее функциях. Да позволено будет в заключение наметить — хотя бы крайне бегло — те посредствующие звенья, при помощи которых мы могли бы от формальной структуры стиха итти к тем более глубоким причинам, которые вызвали к жизни эту структуру. Перед нами, обрисованная выше система Вольного стиха. В чем же коренится тот интерес к нему, о котором говорилось. Думается, ответа нужно искать в общих условиях литературной жизни того времени.

Первая половина XVIII в. в России отмечена выдвижением на социальную арену русского «служилого класса"—дворянства. Литература этого периода, в связи с повышенной социальной активностью дворянства, характеризуется чрезвычайно большой ее идеологической насыщенностью, высоким публицистическим „тонусом" (см. об этом у Плеханова „История русской общественной мысли" конец 2-й и начало 3-й части). Из этой особенности тогдашней литературы вытекало, прежде всего, то, что она культивировала такие жанры, которые были приспособлены к такого рода задачам. Элементы дидактизма и просветительства (Плеханов) в особенности характерны для поэзии этого времени. Писатель считал себя призванным бичевать пороки своего класса и указы-

вать ему стезю добродетели. В связи с этим в поэзии выдвигаются наиболее пригодные для этого жанры: сатира и басня, в особенности насыщенные дидактическим содержанием. В то же время старые формы лирического равносложного стиха, которые сначала пытаются использовать для нового содержания (по отношению к силлабическому стиху, это пытался сделать Кантемир — „Басни";— в силлабо-тонике обычным шестистопным ямбом писали басни Тредиаковский, Ломоносов, Дубровский, Барков), оказываются не в состоянии удовлетворять новым требованиям. Старая система выразительных средств не в достаточной степени приспособлена для новых заданий. Основным в этой неприспособленности является то, что лирические формы стихов с их однообразным интонативным строем, неподвижной клаузулой и рифмой, с твердой строфической композицией, с чрезвычайно стесненным синтаксисом и т. д. не в состоянии были передавать движение все с большей силой выделявшейся смысловой композиции стиха, опиравшейся на изменившуюся его смысловую нагрузку т.-е. совершенно особую „интонацию" дидактического жанра (понимая ее в широком смысле, как особое смысловое и психологическое своеобразие), не в состоянии были выделять и подчеркивать наиболее яркие в смысловом отношении места и т. д. Наоборот, все моменты, требовавшие выделения и подчеркивания затенялись и стирались в лирическом стихе, в котором развертывание смыслоряда подчинено ритморяду. Это положение являлось стеснительным для дидактической поэзии, где смыслоряд играет первенствующую роль. Нужно было, следовательно, выработать такую стиховую форму, в которой смыслоряд подчинял бы себе ритморяд. Именно в этом направлении и шло развитие Вольного стиха. Основным условием для него в применении, прежде всего, к басне являлось такое изменение ритморяда, чтобы он, по своей величине соответствовал смыслоряду, сжимаясь и разжимаясь соответственно его нуждам, а для этого необходимо было отказаться от равносложности, характерной для лирического стиха того времени. Отказ же от равносложности влек к перестройке всей ритмической системы стиха и к образованию такой новой модификации, характер которой был обрисован выше. Именно такой ход образования системы Вольного стиха лучше всего виден на примере „Басен" Н. Леонтьева (1756), представляющих из себя чрезвычайно любопытный пример разложения шестистопного ямба под влиянием нужд

смысловой композиции. В то же время именно с такой уже „готовой" стиховой формой русская поэзия сталкивалась на Западе, встречая ее у немецких и французских баснописцев (Арно, Буазар, Лагранж, Геллерт, Гольберг, Лафонтэн и др.). Ощущавшаяся все с большей силой потребность в аналогичной форме и наметившаяся возможность ее образования (построения типа Леонтьевской басни) обусловили возможность подражания этим формам у русских баснописцев, возможность „влияния" и „заимствования", именно потому, что развитие самого русского стиха несомненно шло к образованию аналогичной формы. Отсюда и чрезвычайный успех Сумароковской басни („притчи"), явившейся первым опытом неурегулированного Вольного стиха (до него басни писались равносложным стихом), отсюда и чрезвычайно быстрое усвоение Вольного стиха русскими стихотворцами; отсюда, следовательно, некоторая возможность наметить (сознавая, конечно, связанные с этим опасности) некоторый путь к тому, чтобы не только описать тот или иной литературный факт (в данном случае—Вольный стих), но и понять социальную закономерность и необходимость его возникновения и развития, т.-е., другими словами, к тому, чтобы дать его всестороннюю научную интерпретацию. Но это, конечно, „pia desideria", осуществление которых—здесь еще только намечается.

Июнь 1927 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица стопности Вольного стиха XVIII века в %:

АВТОР	Число строк	Время	1 ст. ямб	2-ст.	3-ст.	4-ст.	5-ст.	6-ст.	„Формула"
Сумароков	8206 строк	60-е — 70-е годы	3,0	7,9	25,0	15,0	9,0	41,0	6—3
Майков			1,3	7,6	24,9	8,4	6,2	51,6	
Леонтьев			0,05	0,05	15,47	—	—	84,43	
Аблесимов			3,8	7,6	32,3	7,2	6,2	42,9	
Попов			3.3	5,0	23,4	3,3.	—	65,0	
Хемницер	10.726 строк	80-е годы	1,5	2,9	9,2	32,2	2,1	52,1	6—4—3
Богданович			0,4	0,9	19,9	24,2	0,2	54,7	
Костров			1,4	1,5	16,5	31,0	1,1	48,5	
Петров			0,3	1,9	17,0	23,7	1,3	55,8	
Княжнин			1,0	3,6	18,0	28,1	22,0	27,3	
Державин			0,9	4,0	17,4	34,7	3,0	40,0	
Муравьев		90-е годы	—	—	6,3	14,0	5,0	74,7	
Карамзин			—	—	15,6	32,4	2,3	49,7	

Enjambement в Вольном стихе			Enjambement в 4-х стопном ямбе XVIII в		
АВТОР	Число строк	Число enj	АВТОР	Число строк	Число enj
Петров	1 960	4	Тредиаковский	1014	32
Костров	375	5	Ломоносов	670	17
Богданович	4.107	2	Сумароков	600	15
Майков	1.641	18	Богданович	852	13
Сумароков	5.500	26	Державин	604	11
Леонтьев	1 600	17	Батюшков	612	28
Хемницер	2.896	—			
Всего	18079	72	Всего	4352	116

Enjambement в XIX в.[1]) (Пушкин и Лермонтов).

Название	%	Размер	Примечания.
Руслан и Людмила	3,6	4 ⏑ – ⏑ –	
Сказка о царе Салтане	3,8	4 ⏑ – ⏑ –	
Полтава	6,9	4 ⏑ – ⏑ –	
Сказка о Золотом Петушке	7,2	4 – – – –	
Сказка о Мертвой Царевне	10,2	4 ⏑ – ⏑ –	
Медный Всадник	17,0	4 ⏑ – – –	
Домик в Коломне	19,6	5 ⏑ – – –	Без пост. цезуры
Скупой рыцарь	23,0	5 ⏑ – – –	Белый стих „ „
Моцарт и Сальери	26,4	5 ⏑ – – –	„ „ „ „ „
Пир во время чумы	27,1	5 ⏑ – – –	„ „ „ „ „
Каменный гость	22,2	5 ⏑ – – –	„ „ „ „ „
Гаврилиада	3,1	5 ⏑ – – –	С пост цезурой
Борис Годунов	16,8	5 ⏑ – – –	„ „ „ „ „
Демон	3,5	4 ⏑ – – –	„ „
Казначейша	5,0	4 ⏑ – ⏑ –	

[1]) Приводится в качестве сравнительного материала для освещения enjambement в Вольном стихе.

М. П. ШТОКМАР

ВОЛЬНЫЙ СТИХ XIX ВЕКА [1])

Поэтика русского вольного стиха складывалась приблизительно на протяжении столетия — II пол. XVIII в. и I пол. XIX в. Почти с самого возникновения вольного стиха эволюция его намечает несколько разветвлений, не утрачивающих своего значения даже в пределах группы поэтов, которую принято объединять под именем Сумароковской школы. Специфические особенности этих разветвлений, те формы, к которым приходит в результате своеобразного и строгого отбора вольный стих XIX в., могут быть прослежены и выяснены лишь в порядке исторического рассмотрения. Этим объясняется, что настоящая, теоретическая по замыслу, статья приобретает описательный и поневоле фрагментарный характер. Сохранение некоторого подобия исторической преемственности оказывается существенно облегченным аналогичной работой по вольному стиху XVIII в., принадлежащей Л. И. Тимофееву. Несмотря на согласие во взглядах авторов обеих статей в отношении методов исследования, представляется существенным закрепить особо для каждой работы некоторые теоретические предпосылки. Частичные расхождения в формулировках либо явятся показателем различий, присущих самому материалу, и тем самым подчеркнут наличие исторически-совершившихся сдвигов, либо предоставят читателю возможность критически сопоставить результаты исследования.

I

По общепринятой в настоящее время терминологии „вольными" называются стихи, состоящие из неравносложных ритмических отрезков (строк). Русский вольный стих силлаботоничен,

[1]) Доклад, прочитанный 27/IV — 28 г., в заседании Кабинета теоретической поэтики Литер. секции ГАХН.

т.-е. в своем построении исходит не только из чередования неравных по числу слогов ритмических отрезков, но и учитывает расстановку ударений на заранее фиксированных местах, т.-е. (условно) строится из простейших ритмических единиц — стоп Такая организация ритмического отрезка имеет место с момента появления вольного стиха в поэзии А. П. Сумарокова и его школы вплоть до наших дней. Правда, в творчестве Д. Бедного и его подражателей, наряду с подлинным вольным стихом, мы находим чисто-тонический, неравносложный стих, сходный по некоторым признакам с вольным стихом; однако, его ритмическая конструкция резко отлична от принципов строения вольного стиха, вследствие чего необходимо поставить его за пределами последнего.

Уже со времени возникновения вольного стиха в русской литературе, т.-е. с половины XVIII в., выявляется подавляющее преобладание ямбического вольного стиха. Если XVIII век дает нам образцы применения хорея, если еще на рубеже XIX в. Панкратий Сумароков, продолжая традицию, пишет одну из своих басен неравностопным трехсложником, то все же вольный стих XIX в. замыкается в пределах ямба. Вольный стих, построенный на трехсложной стопе, почти исчезает из литературы, хотя и напоминает о себе несколькими образцами на закате вольного стиха XIX в.— в творчестве Апухтина.

Итак, задача настоящей статьи ограничивается вольным ямбом, который по числу стоп колеблется от одной до шести. Семистопные стихи появляются в XIX в. настолько редко, что их можно без колебания отнести к числу недосмотров[1]). Однако, односложные стихи, которые встречаются лишь немногим чаще семистопных, входят в систему вольного стиха. Таким обр., можно точнее ограничить длину отдельного стиха амплитудой от одного до тринадцати слогов.

По своему композиционному строению вольный стих распадается на три группы: 1. Строфический вольный стих; 2. Урегулированный вольный стих и 3. Неурегулированный вольный стих.

Строфический вольный стих состоит из неравностопных ритмических отрезков, сочетание которых подчинено строфической

[1]) Ни у одного из ниже разбираемых поэтов не отмечено более одного случая.

схеме. Он широко культивировался в XVIII в., с одной стороны, под влиянием повышенного интереса к разработке сложных строфических форм (на почве оды, песни и т. д.), с другой стороны — в непосредственной и тесной связи с астрофическим вольным стихом басни — сказки. В XIX в., вместе с ограничениями в пользовании сложными строфическими формами, строфический вольный стих переходит к простым сочетаниям и, полностью сохраняя в своем распоряжении все двухсложные и трехсложные размеры, отчетливо обособляется от подлинного вольного стиха и замыкается почти исключительно в пределах различных лирических жанров. Становится обычным использование не только ямбических, но и трехсложных размеров, при чем излюбленным приемом оказывается перекрестное сочетание в четверостишии какого-нибудь, принятого за основу, ритмического отрезка с следующим, укороченным на одну стопу. К числу весьма плодовитых относится перекрестное соединение четырехстопного амфибрахия с трехстопным, неоднократно повторявшееся в творчестве Жуковского, Лермонтова. Обособленность строфического вольного стиха от других его видов сказалась в XIX в. настолько выпукло, что теоретики литературы, вполне обоснованно, даже не называют его вольным стихом, т. к. термин „вольный" по отношению к стиху, композиция которого строго определена строфой, становится бессмысленным. Так, например, причисление к строфическому вольному стиху „Песни о вещем Олеге" Пушкина или „Колыбельной песни" Лермонтова может вызвать недоумение. Представляется, однако, целесообразным пренебречь противоречивостью термина и включить этот вид в понятие вольного стиха по соображениям, относящимся не только к его генезису. Вопрос о соизмеримости, о возможности ритмически соотносить стихи с неравным числом стоп — полностью касается строфического вольного стиха[1]). Весьма вероятно, что в его пределах соизмеримость неравностопных ритмических отрезков и типичные формы распределения ударений могут быть выяснены в более определенных очертаниях, чем это сделано в настоящей статье в отношении

[1]) При желании вывести „строфический" вид за пределы вольного стиха можно воспользоваться термином И. Пенинского „перемежающийся" стих.

Крылова и Грибоедова. Но, как принципиально, так и в приемах исследования проблема оказывается однородной.

Выше было упомянуто, что термин „строфический вольный стих" заключает в себе противоречие, поскольку композиция его строго определена строфой. Противоречие, однако, отпадает, как только композиция строфы перестает быть строгой, когда строфа становится „вольной", т.-е. отказывается от твердой схемы в отношении порядка следования и даже числа входящих в нее неравностопных ритмических отрезков[1]). Здесь мы имеем дело уже с иным видом вольного стиха, который приходится обозначить не совсем удачным термином „урегулированный вольный стих"[2]). Этот вид, почти незаметно ответвляясь от строфического вольного стиха (гл. обр. сравнительно сложных строф) путем нарушения строфической схемы, представлен в первую очередь композиционно произвольными „строфами" (не решаюсь назвать их „строфоидами") иногда весьма крупного размера, где признаки строфичности исчерпываются типографской обособленностью и некоторой смысловой законченностью и замкнутостью отрывка (примеры многочисленны у Апухтина). Несомненная принадлежность этого вида к подлинному вольному стиху, при невозможности резкого отграничения от строфического, еще раз подтверждает правильность принципиального включения последнего в понятие вольного стиха. К урегулированному относятся также такие формы вольного стиха, в которых отсутствуют даже свободные строфические образования, но имеются длительные инерции следования стихов одинаковой стопности, либо многократно повторяющиеся сочетания двух или более видов стиха различной стопности, либо, наконец, те или иные тяготения к упорядоченности и симметрии, не закрепленные, однако, обязательной схемой. Установление подобного рода „тяготений" может в отдельных случаях вызывать значительные колебания, т. к. этот вид также неприметно переходит к вольному стиху в собственном смысле, который для отграничения от описанных выше приходится на-

[1]) Любопытно, что в начале XIX в. „вольными" назывались не только разностопные стихи, но также и произвольно организованные астрофические формы равностопного стиха.

[2]) В несколько ином значении, чем этот термин применяется Л. И. Тимофеевым.

звать „неурегулированным". Однако различение их чаще всего оказывается возможным не только по признаку количества „урегулированных" группировок, но и вследствие несовпадений жанрового и стилистического порядка.

Описанные выше разграничения позволяют определить понятие неурегулированного вольного стиха немногими словами: он состоит из неравностопных стихов (от 1 до 13 слогов) в произвольной последовательности.

Руководствуясь этими композиционными подразделениями вольного стиха, который осуществляется в формах, постепенно переходящих от строгой упорядоченности в строфе к произвольному, никакой схемой не предопределенному построению, представляется возможным дать общую характеристику того, как эти принципиально противоположные композиционные задания должны были повлиять на развертывание в стихе смыслового ряда.

Совершенно очевидно, что возможности строфического вольного стиха в этом отношении безоговорочно совпадают со строфическими формами обычного равностопного стиха. Введение укороченных или удлиненных стихов не упрощает задачи осуществления смыслового ряда в пределах ритмического отрезка, но, быть может, даже ставит эту задачу в еще более императивной форме. При неравенстве ритмических отрезков между собою, необходимость их соотнесения, как условно равнозначащих единиц, ставит жесткие условия совпадения ритмических и смысловых рядов. Если нарушения этого требования и возможны, по аналогии с соответствующими видами равностопного стиха, то, в большей степени, чем для последнего, следует считать противопоказанными в строфическом вольном стихе такие приемы, как enjambement и т. п. Как бы то ни было — в строфическом вольном стихе смысловой ряд оказывается подчиненным композиционному заданию. Подобная форма представляет собою частный случай строфики: неравностопность служит целям расширения возможностей строфической композиции.

Противоположный ему неурегулированный вольный стих дает соотношение обратного порядка. Неравностопные строки сочетаются в свободном чередовании, которое не диктуется никакими предустановленными схемами. Как это будет показано в дальнейшем, основным его компонентом (как впрочем по б. ч. и для

других видов вольного стиха) является шестистопный ямб, который дает максимальную цифру у всех поэтов, как XVIII, так и XIX в. Он сочетается, соответственно отдельным этапам развития или особенностям индивидуального мастерства, то гл. обр. с трехстопным, то с четырех и трехстопным, то с четырех и пятистопным и т. д. (в порядке многочисленности). Вместе с тем используются также стихи: двухстопные, одностопные и даже (значительно реже) односложные. Если в сочетаниях основных элементов вольного стиха, шести, пяти и четырехстопных строках попытки установить мотивировку выбора определенной стопности в каждом данном случае приводят к невозможности выдвинуть объективный принцип такого отбора, то в отношении остальных даже непосредственное восприятие подсказывает решение В самом деле, использование их в вольном стихе не является делом слепого случая.

Возьмем два примера:

(Чацкий)...„Взманили почести и знатность?
(Молчалин)—Нет-с, свой талант у всех.—
(Чацкий) —У вас?
(Молчалин)—Два-с:
„Умеренность и аккуратность".
(Грибоедов „Горе от ума", Д. III ст. 167—170)

... „А люди в возрасте наполнены обманом,
Поздравить чаяли родильницу с Титаном,
Но что родилось бишь?
Мышь".
(Сумароков „Притчи", кн. VI, „Гора в родах")

Не требует особых пояснений, что в этих примерах наличие односложного стиха является нарочитым приемом, сущность которого можно метафорически определить, как своего рода ритмический курсив. Именно в такой функции и применяют по б. ч. этот ритмический эффект Измайлов, Крылов, Грибоедов — творцы законченного и, так сказать, канонического для XIX в. вольного стиха. Следует заметить, что действенность такого приема уменьшается соответственно повышению встречаемости у данного поэта стиха такой стопности. Если в применении к односложному, одностопному, даже двухстопному стиху предложенное толкование почти не встречает противоречий, то, например, трехстоп-

ный стих, в творчестве поэтов, широко пользующихся им (В. Майков, Аблесимов), уклоняется от подобной функции. Это понятно: то, что встречается часто, не привлекает само по себе внимания, а потому не может служить средством подчеркивания.

Теперь возникает вопрос: подвергаются ли основные компоненты вольного стиха нарочитому отбору, или они представляют собою безразличный „фон", инертную массу. Приводимые далее цифры показывают, что численное соотношение встречаемости разностопных стихов является довольно устойчивым и выказывает не только более или менее общие для данной эпохи тяготения, но и испытывает определенную эволюцию. Весьма возможно, что отбором руководили различные способы соотносить несоизмеримые по принципам тонической нагрузки стихи (об этом подробнее — ниже). Однако, примечательно и то, что в эпоху, когда в поэзии усиленно разрабатывался равностопный шести и трехстопный ямб, вне всякой зависимости от вольного стиха, в последнем именно те же размеры оказываются основными. Повышенный интерес к четырехстопному ямбу также совпадает с возрастанием его использования в вольном стихе. Наконец, именно XIX в., которому принадлежит окончательное овладение пятистопным ямбом, выдвигает его в вольном стихе Крылова, Грибоедова, Лермонтова, тогда как встречаемость этого размера в XVIII в. иногда падала до ничтожных долей процента (Богданович). Последнее объяснение, настаивать на котором было бы все же рискованно, означало бы, что отбор диктовался причинами, внеположными вольному стиху.

Для нас существеннее, однако, другой момент: имеются ли в сочетании основных размеров друг с другом какие-либо закономерности или оно является совершенно случайным? На предположение о случайном характере следования разностопных стихов, думается, нужно ответить решительным отрицанием. Но какого рода тогда эта закономерность? Всякая попытка установить сочетания формального порядка (как, напр., „кольцо", „стык" и т. п.) привела бы к неутешительному выводу: все мыслимые сочетания такого порядка встречаются в вольном стихе. Преобладают простые, что естественно укладывается в понятие случайности.

Организация неурегулированного вольного стиха относится к иной системе. Как основные, так и малочисленные размеры,

охарактеризованные раньше, объединяются на почве организующей роли смыслового ряда. Свободное его движение и адэкватное отражение в ритмическом отрезке является определяющим моментом. Не смысловой ряд подгоняется к ритмическому, а, наоборот, величина ритмического отрезка подчиняется требованиям смыслового ряда. Формальные рамки не слишком стеснительны: необходимо сохранять ямбический ритм, не выходя за грани шести стоп. Таким обр., в сравнении с строфическим вольным стихом мы имеем перевернутое соотношение. Композиция неурегулированного вольного стиха находится в прямой зависимости от синтактико-смыслового момента

Не требует особых пояснений, что промежуточный, урегулированный вольный стих представляет систему компромиссов этих двух начал, с перевесом то одного, то другого и множеством соответственных градаций.

В описании на примерах из Грибоедова и Сумарокова свойства редко встречающихся мелких отрезков служить средством ритмического курсива, так же, как и в основной формулировке относительно организующей роли смыслового ряда, был опущен один весьма существенный для некоторых жанров момент. Басня, почти монополизированная, особенно в XIX в., вольным стихом, вместе с родственными ей жанрами (напр., дидактическая сказка), включает весьма своеобразный, иногда очень резко проявляющийся прием. Она стремится создать иллюзию сказа, носителем которого является условно подразумевающаяся личность балагура—рассказчика. Об этом говорит в своей книге Г. Гуковский, характеризуя басню А. П. Сумарокова: „В баснях этих прежде всего разработана проблема сказа, притом в Сумароковском духе. Рассказчик (а в них рассказчик все время выдвигается) балагурит с читателем, слушателем, говорит о том, о сем и, между прочим, рассказывает самую басню. Низменные грубые слова, народные обороты фразы, говорные интонации характеризуют их слог;...[1]) Во избежание недоразумений, необходимо оговориться, что в настоящей статье не имеется в виду брать за отправную точку „сказ" в смысле реальной интерпретации, говорения, которые, повидимому, относятся к декламации. Нашему рассмотрению

[1]) „Русская поэзия XVIII в." изд. «Academia» Лнгр. 1927 г., стр. 30—31.

подлежит лишь та фикция рассказывания, которая создается разного рода стилистическими приемами. Этот условный, чисто литературный сказ, вероятно, лишь частично совпадает с приемами устного сказывания. Последние закрепляются, преувеличиваются, видоизменяются для того, чтобы войти в конструкцию жанра басни-сказки.

В ношении системы интонирования (если под этим не подразумевать определенные высотные соотношения) это создает особую „сказовую" интонацию, сопутствующую смысловому ряду, интерпретирующую его, но вместе с тем вносящую в вольный стих, в частности в его ритмическое строение, свои видоизменения. Так, напр.:

... „Погибнет судно в море
И вскоре
Оно
В последний раз застонет,
Пойдет на дно,
Потонет".

(А. Сумароков „Притчи", кн. II №, 52)

... „ В способности своей писатель сомневался,
А потому
Ему
И труд свой не казался"

(И. Хемницер. „Писатель")

„Бывает столько же вреда,
Когда
Невежда не в свои дела вплетется,
И поправлять труды ученого возьмется"

(И. Крылов. Басни кн. VII „Голик")

Эти примеры показывают, что употребление коротких строк не всегда мотивировано их непосредственной смысловой нагрузкой. Они могут заполняться словами, в смысловом отношении малозначительными. Если то явление, которое мы назвали „ритмическим курсивом", представляет собою преломление смыслового ряда в системе интонирования и ритмической структуре, то в наших последних примерах в ритмике выявляются собственно интонативные признаки. Одним из наиболее ярких образцов этого приема представляется момент сказовой ретардации, которая, впрочем,

в басне осуществляется не только ритмическим путем [1]). Телеология ритмической ретардации находит соответствие в других особенностях жанра. Рассказчик не спешит в своем повествовании, он говорит „ с толком с расстановкой", самая интонация его речи дидактична и преувеличенно-внушительна. Он как бы подзадоривает нетерпение читателя, с невозмутимостью прибегая к подробностям, граничащим с амплификацией, задерживаясь на малозначительных словах. Он не желает чтобы какое-нибудь из них пропало даром.

Тем же ритмическим приемом подчеркивается и интонация перечисления, напр.:

„... Ворчал.
Мичал,
Рычал,
Кричал,
На всех сердился:
Великий Александр толико не гордился"
(А. Сумароков , Притчи" кн II № 3)

Интонация противоположения осуществляется тем же способом. напр.:

..„Сиятельнейший сыр! уже в моей ты воле·
А я
Нижайшая услужница твоя".
(А. Сумароков. „Притчи", кн. III, № 6)

..„Кума оттоле вон:
А он
Оттоле вылететь ни выпрянуть не может"
(Там же)

В настоящей статье, по условиям места, невозможно ни классифицировать, ни даже перечислить разновидности подобного согласования ритмического строя с заданиями сказовой интонации. Впрочем, надо думать, это и не существенно, поскольку намечены определяющие его моменты. Ритмический курсив на сказово-смысловой основе является средством подчеркивания не только потому, что короткая строчка выделяется на фоне более длинных. Ударение последней стопы по ритмическим причинам

[1]) Подробнее об этом см, у Гуковского, op. cit, стр. 155-158.

является самым веским на протяжении стиха. Слово, падающее на него, подчеркивается и в акцентном отношении.

Если о равностопном стихе нельзя сказать, что интонативный его период той или иной величины подвергается детальной пунктуации посредством ритмического членения (на стихи, полустишия), то неурегулированный вольный стих дает именно картину подобной пунктуации. Крупные речевые периоды, в строгом соответствии со сказово-смысловыми требованиями, членятся на дробные ритмические отрезки, пунктируются ими.

Все эти соображения привлекают к чередованию ритмических отрезков различной стопности, к их количественным соотношениям самое пристальное внимание. Это чередование является одним из основных показателей строения неурегулированного вольного стиха.

Выше была высказана мысль, что ритмическое строение неурегулированного вольного стиха (в особенности басенного) определяется сказово-смысловыми признаками. Может показаться, что проблема исчерпывается синтаксическим моментом. Так оно и есть на самом деле, однако ритмическая структура басенного ямба базируется лишь на частном случае синтаксического членения, вернее на чрезвычайно своеобразной его модификации. За основу берется не синтаксический ряд, как таковой, а как бы его речевая реализация с соответствующим чисто сказовым дроблением внутри синтаксического ряда [1]).

Напр.:

„Сперьва украв
Часовник,
И став
Церковник,
Умильно чтет молитву он сию:..."
(Сумароков. „Притчи", кн. I №, 24)

...„Две бочки ехали: одна с вином,
Другая
Пустая.
Вот первая себе без шуму и шажком
Плетется,
Другая вскачь несется..."
(Крылов. Басни, кн. VI, № 5)

[1]) Если бы имеющиеся попытки включить интонативные признаки в систему русского синтаксиса уже привели к сколько-нибудь бесспорным результатам, то от приведенного разграничения, разумеется, можно было бы отказаться.

Эта сказово-смысловая основа ритма особенно выпукло проявляется в басне Сумароковской школы (XVIII в). В XIX веке сказовое дробление синтаксического ряда, вероятно, в связи с общей стабилизацией, пожалуй, даже окостенением жанра, применяется значительно умереннее. Синтаксический ряд сам по себе начинает выдвигаться на первый план, а элементы сказа, выступающие, как самостоятельный прием подчеркивания, все чаще совпадают с pointe сюжетного и дидактического порядка.

Потребности интонативной пунктуации в XVIII в. имеют настолько самодовлеющее значение, что в угоду им иногда нарушается одно из немногих обязательных требований вольного ямба—сохранение ямбичности. Многостопный стих в некоторых случаях разлагается на два ритмических отрезка, первый из которых имеет женское окончание. При этом условии второй отрезок приобретает хореическую каденцию. Синтаксическое задание, замышленное в рамках крупного ритмического отрезка, получает осуществление в двух, ритмически тесно спаянных, стихах, самостоятельность которых обусловлена потребностями интонативной пунктуации и закреплена отдельными рифмами. Напр.:

... „Вор ето примечает,
Что гнется не к его то больше стороне,
И отвечает
Сатане:...

(А. Сумароков. „Притчи", кн. I, № 51)

... „Друг перед другом мишку тут
Встречают,
Поздравляют,
Целуют, обнимают;..."

(Хемницер. „Медведь - плясун")

Любопытно, что в XVIII в. односложные стихи нередко даются на фоне женской рифмы предыдущего стиха и, таким обр., выказывают такое же тяготение к слиянию с ним:

„... Мужик дорогой
Шел:..."

(А. Сумароков „Притчи" кн. I, № 52).

XIX в. стремится исключить из своей практики, как полусамостоятельные стихи с хореической каденцией, описанные выше,

так и односложные стихи с предшествующим женским окончанием. Насколько следование короткостопных стихов требует согласования с их клаузулами можно видеть из некоторых примеров XVIII в., в которых ритм ямба сбивается на трехсложник:

Прибаску
Сложу
И сказку
Скажу
Невежи жуки
Вползли в науки,
И стали патаку пчел делать обучать".
(А. Сумароков, „Притчи" кн. I. № 43).

Возможно, однако, что подобное ритмическое противоречие могло оправдываться существовавшей, хотя и незначительной, традицией басни, написанной вольным трехсложником.

Чтобы закончить описание формирующих элементов как бы внешнего ритмического строения вольного стиха, необходимо остановиться на вопросе о его границах. Каноническим признаком, отграничивающим в вольном стихе ритмические отрезки друг от друга, является рифма. Правда, отдельные попытки создания нерифмованного вольного стиха имели место (напр., у Жуковского — „Путешественник и поселянка"), однако развития не получили. Обязательность рифмовки неурегулированного вольного стиха вытекает из самой его сущности: без рифмы границы очень многих из его ритмических отрезков оказались бы нарушенными. Представлялась бы возможность объединять мелкие интонативные членения в ряды высшего, на этот раз уже чисто синтаксического порядка.

Рифмовка вольного стиха представляет некоторые специфические особенности. Рифмы сочетаются в свободном чередовании всех типов. Заметное явление составляет последовательное нанизывание однородных рифмующих между собою слов, что, в соединении с соседними вклинивающимися или опоясывающими рифмами, дает иногда весьма причудливые и своеобразные сочетания. Пределы слышимости рифмующих слов в вольном стихе значительно раздвигаются; между ними возможны большие интервалы, которые не препятствуют реализации созвучия. Весьма возможно, что это объясняется значительными размерами синта-

ксических периодов, которые своей внутренней связью подкрепляют соотносительность далеко стоящих рифм.

Высказанные ранее соображения о зависимости ритмической структуры неурегулированного вольного стиха от сказово-смысловых и синтаксических делений предрешают вопрос об enjambement всех видов, приеме, построенном на несовпадении этих двух плоскостей. И действительно, enjambement в вольном стихе басни появляется лишь в виде крайне редких исключений. Только в пределах урегулированного и, в особенности, строфического вида применение этого приема не противоречит конструкции и реально, хотя и в скромных размерах, осуществляется в поэтической практике.

Нам остается еще выяснить вопрос, который выше несколько раз упоминался. Он касается возможности ритмического соотнесения неравностопных стихов, а также особенностей их тонической организации. Если присмотреться к обычному равностопному стиху, то одним из самых общих и основных моментов их конструкции оказывается их слоговое равенство. Правда, если принимать во внимание каталектику, то равенство оказывается лишь приблизительным. Однако, как ни существенна для звучания стиха в целом его клаузула, в тоническую его характеристику она не входит. Таким обр., в отношении распределения ударений можно считать неотъемлемым признак изосиллабичности равностопного стиха. Это слоговое равенство является предпосылкой сходной тонической его организации.

Как известно, в результате т. наз. „ипостасирования" (гл. обр. в двухсложных размерах) т.-е., снятия „схемных" ударений, а также „сверхсхемных" „отяжелений" тонический рисунок стиха данной стопности не только не единообразен в ряде стихов, но сводится к более или менее многочисленным тоническим типам[1]). Многочисленность этих типов, разумеется, приблизительно пропорциональна числу стоп, входящих в данный размер. Однако, в пределах данного размера встречаемость отдельных тонических

[1]) Чтобы не злоупотреблять кавычками, в дальнейшем пользуюсь общепринятой терминологией „замены", не оговаривая ее условности. За реальную ритмическую единицу принимается стих. С понятием стопы приходится оперировать для краткости обозначений.

типов не соответствует теоретически мыслимым возможностям. Причины этого явления неоднократно исследовались в работах о русском стихе. Для нас интересно лишь то, что некоторые тонические типы оказываются почти неиспользованными в поэтической практике, и число часто встречающихся типов весьма ограничено, а также, что еще важнее, в их строении можно подметить некоторую общую закономерность.

Статистические работы по пиррихированию ямба указывают, что для каждого вида стопности имеются излюбленные места расположения пиррихиев в пределах стиха: в двухстопном ямбе ударение может сниматься только на первой стопе; в трехстопном — чаще всего на второй; в четырехстопном — на третьей, реже на первой; в пятистопном—на четвертой, реже на второй.

Из этой нумерации видно, насколько, на первый взгляд, несходна тоническая структура ямбического стиха различной стопности. Именно о возможности соотносить эти разнородные ритмы, о соизмеримости или, вернее, о несоизмеримости их упоминалось в начале статьи. Нетрудно, однако, заметить, что противоречия ямбического ритма могут быть сведены к единству, могут быть совмещены в единой формуле. В самом деле, последняя стопа всякого ямбического стиха выполняет схемное ударение на 100%, т.-е., пиррихием никогда не заменяется. Для наглядности, раз мы начинаем с последней стопы, и она к тому же оказывается самым устойчивым тоническим элементом ямбического стиха, назовем ее первой стопой (конечной константой) [1]). Достаточно распространить нумерацию „с конца“ на характеризованные тяготе-

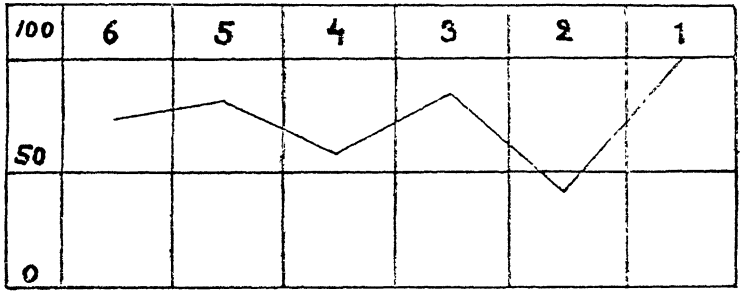
[1]) В число признаков, определяющих последнее ударение стиха, как ритмическую константу, входят: стиховая клаузула (в случае соединения с звуковым повтором, она превращается в рифму), междустиховая цезура (которая пунктируется традиционным типографским членением стиха), специфически—стиховая деформация интонативного движения, а также, разумеется, ритмическая инерция, сообщающая последнему ударению стиха, в силу его постоянства, преобладание над другими моментами внутристиховой тонической организации. Л. И. Тимофеев, заимствуя основные положения теории тонических констант, которые публикуются в настоящей работе лишь частично — в применении к двусложным размерам силлаботонического стиха (см. его статьи в наст. сб., а также в журн. „На Лит. Посту“ 1928, № 19), стремится определить константу гл. обр. по признаку „произвольной паузы“ и поставить этот признак в положение центрального и стихообразующего.

ния пиррихиев в ямбе, чтобы выявить единство их ритмической организации: предрасположенными к пиррихированию оказываются в двух-трех-четырех-пятистопном ямбе четные от конца стопы.

Мы подвергали нашу первоначальную формулировку градации; например, говорилось о пиррихировании в четырехстопном ямбе третьей стопы, р е ж е — первой. Теперь ее можно высказать в следующем общем виде: способность пиррихирования четных (от конца) стоп, по мере удаления от конечной константы, ослабляется.

Аналогичное явление находим в нечетных стопах, которые, по мере удаления от конечной константы, теряют свою устойчивость, т.-е. легче поддаются пиррихированию. Таким обр., тоническое влияние конечной константы по мере удаления от нее ослабляется.

До сих пор умалчивалось о шестистопном ямбе. Если наши соображения верны, то в нем ослабленными должны быть (при той же нумерации) стопы вторая, четвертая и шестая, примерно, по следующей схеме:



Статистика, однако, указывает на вторую и пятую стопу. Объяснение этому нетрудно найти. Шестистопный ямб, по крайней мере, той эпохи, о которой идет речь, имеет обязательную цезуру после третьей стопы. Цезура эта по большей части достаточно сильна, достаточно реальна, чтобы превратить третью стопу в внутристиховую цезурную константу. Четной в отношении к ней и оказывается пятая от конца стопа.

Тем не менее, случаи дактилической цезуры шестистопного ямба показывают, что цезурная константа выполняется не пол-

ностью. Поэтому к сказанному раньше необходимо присоединить третье общее наблюдение: тоническое влияние константы тем сильнее, чем ближе к 100% ее выполнение. Иными словами: если константа выполнена, скажем, на 95%, то первые два наблюдения окажутся менее оправданными, чем при стопроцентной константе [1]).

При рассмотрении ритма пятистопного ямба, разумеется, также следует (хотя и в меньшей степени, чем для шестистопного) иметь в виду возможность возникновения цезурной константы на второй стопе.

Сделанные относительно ритма двухсложных размеров обобщения основываются на поневоле несовершенных массовых подсчетах, касающихся лишь „пиррихирования", т.-е. не учитывающих относительной силы ударения. Однако, даже беглый пересмотр материала убеждает, что второстепенные по силе ударения падают, в преобладающем большинстве, также на четные от конца стопы. Это вносит существенную поправку в пользу высказанных соображений о тоническом влиянии константы и, вместе с тем, дает важное преимущество в деле установления поэтической акцентологии. В самом деле, бесспорно, что стиховой ритм модифицирует акцентные отношения, присущие прозаической речи. На эту последнюю как бы накладывается некий ритмический транспарант. Однако, не всякое схемное ударение имеет равное тоническое влияние на речевой материал. Одни из них оказываются сильнее, другие слабее. Повидимому, абстрактный коэфициент силы каждого схемного ударения соответствует процентному выражению устойчивости той же стопы по отношению к пиррихированию для стиха данного поэта. Скрещивание этих двух отвлеченно намеченных планов и образует реальный тонический рисунок стиха. Таким обр., влияние тонических констант отражается не только в виде пиррихической потенции, но и как один из признаков реальных акцентных отношений русских двухсложных размеров.

Из всего сказанного видно, что вопрос о соизмеримости ямбических стихов различной стопности следует считать принципи-

---

[1]) Разумеется, недостигающая 100% константа может именоваться константой лишь по аналогии, условно.

ально разрешимым. Однако, исторически, в вольном стихе, разумеется, проблема не решалась так просто

Та соизмеримость, которая отвлеченно была охарактеризована выше, могла быть найдена в поэтической практике лишь постепенно, путем долгих исканий. XVIII век и дает несколько систем соотнесения неравностопных стихов Однако, судя по тому, что в этих системах особенно выдвигается внешний отбор разностопных стихов, т. - е. сопоставление шестистопного ямба то с трехстопным, то с четырех и трехстопным и т. д., при чем некоторые виды стопности (пятистопный) почти отвергались, надо думать, что в XVIII веке решение все же не было найдено.

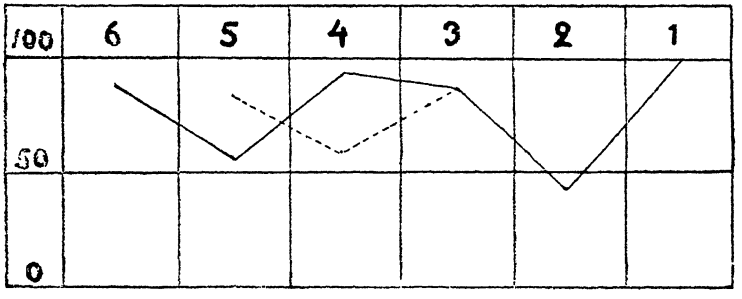
В рамках настоящей статьи приходится довольствоваться лишь основными, несколько примитивными, формулировками теории тонических констант. Детальная разработка ее и доказательство составят содержание особого исследования[1]). Однако, и те немногие положения, которые высказаны здесь, могут помочь в отыскании внутренних пружин эволюции вольного стиха.

Уже отмечалось, что исторически в русской литературе одна из первоначальных группировок вольного стиха строилась, гл. обр., на шести и трехстопном ямбе. Эти два размера, с точки зрения наших теоретических предпосылок, являются наиболее легко соизмеримыми. Цезурная константа шестистопного ямба (которая в XVIII и нач. XIX в. по б. ч. наличествует) приравнивает его ритмк ритму трехстопного ямба. Введение четырехстопного ямба уже выдвигает некоторые ритмические противоречия. Четырехстопный ямб нормально имеет лишь одну конечную константу, что уже существенно отличает его ритм от цезурованного шестистопного ямба. Возможно, что приемлемость его в вольном стихе даже на ранних порах объясняется значительной самостоятельной разработкой в равностопном стихе, а также четностью числа стоп, которая могла создавать кажущуюся соизмеримость с шестистопным ямбом. Но, вероятно, решающей следует признать значительность традиции как того, так и другого размера. С пятистоп-

[1]) Некоторые соображения, частично совпадающие с изложенными здесь наблюдениями, можно найти у Б. Томашевского в ст. „Пятистопный ямб Пушкина“ (сб. „Очерки по поэтике Пушкина“, Берлин 1923 г.), О. М. Брика „Ритм и синтаксис“ (Новый Леф 1927 г., № 6) и, в особенности, Г. А. Шенгели („Практическое стиховедение“ М. 1923 г, гл V).

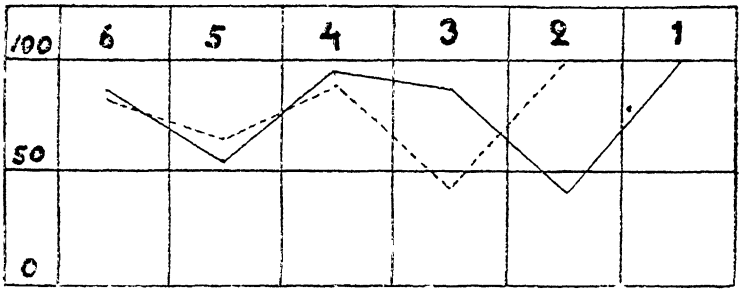
ным ямбом дело обстояло гораздо сложнее. Заняв место в вольном стихе А. Сумарокова в количестве 10%, у Аблесимова и, В. Майкова в количестве 6%, он падает у других поэтов XVIII века до 1—2%, а иногда и до ничтожных долей процента. XIX век застает его в том же положение отверженного, и только с П. Сумарокова и Измайлова начинается его восхождение. Чем определяется столь своеобразная его судьба?— Главное внимание при решении этого вопроса, думается, должно быть обращено на цезуру. Цезура пятистопного ямба по своему ритмическому значению не может быть сравниваема с цезурой шестистопного ямба. Лишь сравнительно редко она бывает подкреплена синтаксическим перерывом. Определить ее можно только, как постоянный словораздел после четвертого слога. Ритмическая реальность такого словораздела может выдвигаться только на фоне п о с т о я н с т в а, т.-е. соответствующей инерции. Из этого вытекает, что пятистопный стих в вольном стихе, т.-е. вне пятистопного контекста, цезуры (постоянной) не имеет. Большой самостоятельной традицией, которая могла бы заменить в этом случае реальную инерцию, пятистопный ямб XVIII века также не обладает.

Таким образом, при сопоставлении его с основным размером вольного стиха — цезурованным шестистопным ямбом — возникает противоречие ритмического порядка, которое графически можно изобразить следующим образом:



Однако, таким противоречие оказалось бы только в том случае, если бы соизмеримость по конечным константам была уже найдена. При этом условии могла бы возникнуть и нормальная цезура пятистопного ямба на второй стопе по инерции соответствующей цезуры шестистопного ямба на третьей стопе. Не-

сомненно, однако, противоречие представлялось в более резком виде: [1])



Ритмическая несоизмеримость оказывалась подчеркнутой несовпадением констант, вследствие чего пятистопный ямб мог осознаваться современниками, как резкий диссонанс.

Описанное ритмическое противоречие могло найти разрешение двумя путями: либо пятистопный ямб подчиняется инерции цезурной константы шестистопного, при чем этому способствует самостоятельная разработка пятистопного цезурованного ямба; либо шестистопный ямб теряет цезурную константу (хотя бы цезура и соблюдалась попрежнему) и соизмеривается с остальными размерами лишь по конечной константе. Осознание, разумеется, не теоретическое, а лишь практическое, „на слух“ — тождества ритмических тяготений в разностопных отрезках вольного ямба было осуществлено, быть может, все же не полностью, представителями вольного стиха XIX века. В настоящей статье изложен касающийся этой стороны вопроса материал по вольному стиху Крылова и Грибоедова.

Всвязи с приведенными выше соображениями может возникнуть недоумение: почему, при отрицании инерции цезур в пятистопных отрезках вольного стиха, допущена каноническая цезура шестистопного ямба. К уже имеющимся выше отрывочным замечаниям можно прибавить следующее. Цезура в шестистопном ямбе XVIII в., несомненно, имеет более реальное ритмическое значение, чем позднее. Если для того, чтобы найти стопроцентную цезурную константу, приходится обратиться чуть ли не к Тредиаковскому,

[1]) Чертеж III воспроизводит черт. II, при чем линия пятистопного ямба сдвинута к началу стиха.

то все же бесспорно, что деквалификация цезуры в „постоянный словораздел", не связанный с константой, совершалась лишь постепенно. Так, например, даже в вольном стихе встречаются образцы „цезурной иперметрии", посредством которой полустишия разделяются на ритмически самостоятельные отрезки, первый из которых остается незарифмованным:

. „У мужика в чулане поставлены лукошки"
(А. Сумароков „Притчи", кн. 1, № 21)

Такое явление возможно только при цезуре, сила которой равна междустиховой цезуре. Вместе с способностью к синтаксическому обособлению полустиший налицо также неизменное количественное и притом значительное преобладание шестистопного ямба, а также большая традиция равностопного цезурованного стиха этого же размера, которые создают ощутимость цезуры и в вольном стихе. Соответственно этому, на практике цезура, за крайне редкими исключениями, соблюдается. С массовыми ее нарушениями мы сталкиваемся впервые в „Маскараде" Лермонтова.

Теория тонических констант, намеченная выше, касается только слогов, которые приходятся под ударение ямбической схемы. Размещение отяжелений неударных слогов, так называемых спондеев и хореев, определяется иным моментом. Независимо от степени удаленности от тонической константы эти отяжеления размещаются на первой стопе стиха или полустишия (после цезуры). Значительно реже встречаются „спондаические" отяжеления последней стопы. Это, впрочем, так же, как и влияние тонической константы, касается в полной мере и равностопного стиха.

Термином „спондей" в настоящей статье обозначалось всякое реальное сверхсхемное отяжеление, при чем экспираторная сила отяжеления оставалась вне рассмотрения и, в частности, не имелось в виду приравнивать по силе сверхсхемные ударения схемным. Принят во внимание лишь один, наиболее доступный исследованию, вопрос о размещении спондеев и хореев. Выявившаяся в результате подсчетов закономерность этих размещений подтверждает правильность учета дополнительных ударений.

Вопрос о сравнительной силе ударения вольного стиха не затронут по вполне понятным причинам. Методы анализа акцентных соотношений еще недостаточно разработаны. Надо думать к тому же, что недавно начатая статическая „словарная" разработка акцентологии не может привести к удовлетворительному решению по отношению к художественной речи. Сила ударения зависит от контекста, от множества модифицирующих его признаков Никакие пределы колебаний при отвлеченной постановке вопроса установлены быть не могут. Если в лирике напевного типа градация ударений ограничивается лишь несколькими ступенями, экспираторные коэфициенты которых, вероятно, более или менее строго соотносительны друг другу, то акцентные разновидности прозаической речи представляют картину почти бесконечного разнообразия. Поэтому в отношении ударения вольного стиха, в особенности, неурегулированного его вида приходится ограничиться суммарным наблюдением: его акцентные отношения по многостепенности и „хроматизму" градаций близятся к разнообразию художественной прозы; более урегулированные его виды параллельно имеют ограничения в дифференциации ударения; строфический же подчиняется нормам равностопного стиха соответствующего жанра.

II

Теоретическая часть настоящей статьи, а также работа Л. И. Тимофеева наметили несколько систем сочетания в вольном стихе XVIII века неравностопных ритмических отрезков. Несмотря на индивидуальные уклонения в творчестве отдельных писателей, эти системы оказываются в то же время и естественными хронологическими группами. Если в притчах А. Сумарокова еще нельзя наметить сколько-нибудь определенного отбора отрезков той или иной стопности, за исключением самых общих принципов, присущих вообще вольному стиху, то рядом с ними уже выявляется характерная система строения вольного стиха на шести и трехстопных отрезках, при равном использовании пяти, четырех и двухстопных (около $7^0/_0$ каждый)[1]. Несколько позднее возникает и вторая группировка 6—4—3, в которой четырех-

[1]) Пренебрегая деталями, наличность этой системы можно отметить и у А. Сумарокова.

стопные уже преобладают над трехстопными, а использование иных стопностей понижается (при неизменном преобладании шестистопного ямба). К первой категории относится вольный стих В. Майкова, Аблесимова и др., ко второй — В. Петров, Е. Костров, Хемницер, Богданович.

Таким обр., если в столь примитивных очертаниях можно говорить об эволюции, то намечается как бы три этапа: 1) отсутствие нарочитого отбора (А. Сумароков), 2) сочетание 6 — 3, 3) сочетание 6 — 4 — 3. Общим и уже вполне хронологически выдержанным для них признаком является снижение пятистопного ямба, что представляется показательным на фоне постепенной шлифовки вольного стиха.

Для того, чтобы перейти к вольному стиху XIX в. рассмотрим общую таблицу стопности.

Авторы	Число стих.	Стопность в процентах								
		7	6	5	4	3	2	1	1 слог	Хореич
Дмитриев, И. И. басни и сказки 1790 — 1800	1642	—	61,2	0,3	25,21	11,82	0,91	0,5	—	0,06
1800 — 1805	1388	—	65,2	0,57	22,48	9,65	1,3	0,5	—	0,3
Сумароков, П. П. ...	1873	—	58,36	1,55	21,25	13,08	4,11	1,65	—	—
Измайлов, А. Е.	4641	0,02	46,43	4,52	32,52	12,99	2,75	0,64	0,08	0,05
Батюшков, К. Н. (урег. вольн. ст.)....	1595	—	59,5	3,26	22,6	13,85	0,31	0,44	—	—
Давыдов, Д. В. (урег. вольн. ст.)....	566	—	70,85	5,83	19,43	3,71	0,18	—	—	—
Боратынский, Е. А. (урег. вольн. ст.)....	557	—	59	2,1	38,9	—	—	—	—	—
Крылов, И. А.....	6332	—	42,7	15,7	28,8	8,5	3,1	1,2	—	—
Грибоедов, А. С.....	2221	—	44,5	16,7	34,2	3,2	0,9	0,3	0,2	—
Лермонтов, М. Ю...	2047	0,05	38,06	31,9	26,61	2,98	0,3	0,1	—	—
Апухтин А. Н (урег. вольн. ст.)....	1989	—	46,05	29,67	24,13	0,15	—	—	—	—
Есенин, С. А. (урег. вольн. ст.) ...	799	0,37	17,14	58,32	23,78	0,13	0,13	—	0,13	—
Д. Бедный.....	1785	0,06	45,21	4,87	25,66	15,29	6,61	2,3	—	—

Первого из представленных в нашей таблице писателей — И. И. Дмитриева принято относить к XIX веку. Чрезвычайно существенным, однако, является то обстоятельство, что первые десять лет его творчества относятся к XVIII веку. Они оказались решающими для техники его стиха и в дальнейшем. Значительных сдвигов в пользовании вольным стихом у него не заметно.

Последняя из намеченных нами систем (6—4—3) отчетливо воплощена в стихе его басен и сказок Некоторое изменение можно отметить в соотношении четырех и трехстопного ямба: первый уже больше чем вдвое многочисленее последнего. Общий характер басен—сказок Дмитриева значительно разнится от притч Сумароковской школы. Короткостопные стихи, использование которых упало еще у некоторых поэтов XVIII века до крайне низкого процента, выступают почти исключительно с функцией ритмического курсива на смысловой основе. Беззаботному балагурству приходит на смену внушительная рассудительность. Сказ становится сдержаннее. Строгое развертывание басни с заключительной разгадкой — pointe налагает на короткостопные стихи отпечаток композиционных концовок, напр.:

„.. Ветр пуще воружась, из всей ударил мочи,
И тот на коего с трудом взирали очи,
Кто ада и небес едва не достигал —
Упал"
(Дуб и Трость)
„ ..И вмиг их примирил,
Не вымолвя ни слова:
Задавил.
(Кот, Ласточка и Кролик)

Последний пример напоминает нам о ритмическом приеме, унаследованном от XVIII в.,—хореическом отрезке, произошедшем в результате интонативного дробления стиха большей стопности. Любопытно, что почти все (вообще единичные) примеры подобного ритмического хода в XIX в. осуществляют второй из отрезков по схеме – ⏑ —(или— ⏑—). Из этого следует, что прежде, чем отказаться окончательно от этого приема, его также подвергали отбору и ограничениям. Напр.:

„ ..С Плутархом с лирой
И Пленирой;" (VII „Фортуна")
„...К спасению души трудиться начала:
Ногами
И зубами". (XLV „Мышь, удалившаяся от света")
„ ..И одержимая на старости подагрой
И хирагрой" (LVII„Лиса проповедница")
„...Ребята!" Бобр сказал, с терпеньем
И уменьем..." (LXXXV „Бобр, кабан и горностай").

Индивидуальная особенность творчества Дмитриева — четкая и строгая техника, которая отмечалась и самим Дмитриевым, проявляется в деталях его стиха (отсутствие семистопных стихов, неизменное соблюдение цезуры шестистопного ямба), но вместе с тем намечает тенденции, присущие вообще XIX веку: систематизацию и ограничение ритмических признаков вольного стиха, а также постепенное закрепление смыслового и интонативного движения в рамках, которые, на фоне повторения одних и тех же приемов сказа и создания соответствующей традиции, принимают все более канонический, отвлеченно — композиционный характер.

Родственными басням и сказкам Дмитриева являются произведения тех же жанров Панкратия Сумарокова—писателя, творчество которого также частично относится к XVIII веку (вероятно 1796—1807 г.) С представителями старой басенной традиции его роднит интонационно-синтаксический костяк ритмического движения, многократно—повторяющиеся параллелизмы, к которым ритмический ряд прикраивается еще с полной откровенностью, напр.:

„. .Назавтра ласки их слабее как то-стали,
Назавтра несколько они и позевали,
Назавтра подремали,
Назавтра поворчали,
Назавтра подрались,
Назавтра разошлись,
И больше не сходились
(„Способ воскрешать мертвых" стр. 16).

Как уже упоминалось, среди басен П. Сумарокова одна написана вольным анапестическим стихом („Две собаки", стр. 75). Однако у П. Сумарокова имеются в зачаточном состоянии черты, характеризующие вольный стих XIX века. К отрицательным признакам этого порядка относиться отказ от хореических ходов. Вместе с тем именно с П. Сумарокова начинается медленное восстановление в правах пятистопного ямба, участие которого в вольном стихе к концу XVIII столетия было почти ликвидировано.

Отличия техники вольного стиха XIX века уже значительно ярче проявляются в творчестве А. Е. Измайлова. Использование пятистопного ямба по сравнению со стихами П. Сумарокова повышается в среднем на 3% (любопытно, что в баснях Измайло-

ва—3,86%, а в сказках 5,18%). При немногочисленности этого размера бросается в глаза, что употребление пятистопного ямба приобретает тенденцию к композиционному закреплению и часто приурочивается к началу или концу пиесы. Так напр., басни „Два петуха" „Кукушка", „Наседка", „Два осла", „Поединок", „Мачиха и пасынок"—начинаются пятистопным стихом, а сказки „Собака и вор", „Лгун", „Скупой и скулист", „Тьмака", „Фонарь", „Клеветник" — им заканчиваются. Если хотя бы в общих чертах доверять хронологическому расположению Смирдинского издания, то следует отметить, что, начиная с басни „Поединок", употребление пятистопного ямба возрастает.

Выявляется и характерное для XIX века употребление односложного стиха на фоне предыдущей мужской рифмы, вследствие чего он становится вполне самостоятельным и не сливается с предшествующим ритмическим рядом:

„... Две дамы встретились в рядах
Ах!
Прасковья Марковна! Вы ль это?
(„Встреча двух подруг", стр. 147).

„... Не можно братец сделать так, —
Как?" („Так да не так", стр. 162).

„... Прицелился ему прямехонько я в лоб,
Хлоп!..—" („Стрелки", стр. 163).

„. Терпение Кузьма тут вовсе потерял,
Встал,
За кружку хвать рукою;" („Заветное пиво", стр. 185).

Эти тонкости тем более примечательны, что вольный стих Измайлова следует признать не слишком строгим по технике. Так у него имеется один семистопный стих („Кулачные бойцы", стр. 179), неточная, даже по сравнению с Державинской традицией, рифмовка (напр., „книги-улыбки" — „Скупой и окулист", стр. 181), нарушения цезуры шестистопного ямба:

„На задних лапах перед ним ходи, пляши". („Два кота", стр. 33).

„И шесть рублей за вычетом на госпиталь, („Сметливый эконом", стр. 154).

Также несколько случаев резкого enjambement:

„...По крайней мере я умру теперь у ног
Твоих... Прости... С сим словом протянулся". („Черный кот", стр. 66).

„...Что в вашем возрасте всего, всего нужнее
Девицам?— Умная, чадолюбива мать “ („Два попугая“, стр. 76).

„.. Прикажешь лучку
Зеленого?... Попробуй эту штучку“ („Заветное пиво“, стр 184).

Связь с басней Сумароковской школы, однако, еще выпукло проявляется в живости сказа, обнаженных звукоподражаниях и не вызванной требованиями ясности синонимике. Напр.:

„ Кулик велик! Кулик
Велик! Кулик велик!
Так хрюкала в лесу свинья или веприца“. („Кулик-Астроном“, стр 61)

„.. И лает
Не дам, не дам,
Не дам я вам ворам.
Не дам, не дам! („Собака на сене“, стр. 71).

У Измайлова же мы в последний раз встречаемся с хореическими стихами. Вот они:

„. .Мартышка вот умна не обожглась, не бита,
Сыта“; (Мартышка и кот“, стр 34).
„...Хемницер говорит: где сборы,
Тут и воры“. („Сметливый Эконом, стр. 154).

Второй из этих примеров представляет собой образец цитаты не только словесной, но и ритмической, т. к. у Хемницера соответствующие стихи читаются так:

„...Я льву на жалобу об этом говорил
Где сборы,
Там и воры“; („Побор львиный“).

Таким обр., на счет Измайлова можно отнести только один случай хореического стиха, но и тот представляет собою односложный стих с женским окончанием — тип в вольном стихе исключительно редкий. Приведем еще из басен Измайлова яркий пример использования акцентных дублетов — приема, широко применявшегося в басенном стихе:

...И Гектор стал совсем другой,...
..Теперь Гектор поджавши хвост...
. О, варвары! Гектора бьют...
. А тот был Гектора умнее... („Собака и секретарь“, стр 67).

В творчестве Д. В. Давыдова, К. Н. Батюшкова и Е. А. Боратынского мы соприкасаемся с вольным стихом иного вида, который мы назвали „урегулированным". Отличия этого стиха от характеризованного раньше настолько значительны, что включение его в общую таблицу следует рассматривать, как условность, вызванную соображениями экономии места.

Сказ, играющий столь важную роль в ритмической организации басенно-сказочного (неурегулированного) вольного стиха, не входит в его конструкцию. Смена отрезков различной стопности теряет свою основную интонационно-синтаксическую мотивировку и становится элементом объективно-композиционного порядка. Однако, поскольку композиционное задание вольного стиха этого жанра является свободным — суммарные процентные характеристики нуждаются в существенных оговорках.

В вольном стихе Д. Давыдова резко выделяется преобладание шестистопного ямба (70%). Столь значительное использование этого размера может само по себе навести на мысль о нарочитости подобного отбора. Это соображение выступает с еще большей выпуклостью, если принять во внимание, что в подсчет вошли стихотворения с иным соотношением стопности, например (в абсолютн. цифрах):

Названия произведений	Стопность				
	6	5	4	3	2
XXVIII 1817 г.	6	4	7	—	—
XLII „Ответ" 1824—25 .	2	3	4	—	—
LVII 1830 г.	5	2	12	—	—
LXVIII 1834 г.	1	4	—	2	1

При соблюдении основных особенностей вольного стиха (как, напр., строгое выполнение цезуры шестистопного ямба) имеются коренные отличия от видов, описанных выше. Так в стихотворе-

нии „Договоры“ (1808 г.) на 220 стихов падает 28 случаев enjambement. Это показывает, как резко может проявляться в урегулированном вольном стихе несовпадение ритмической структуры с синтаксическим заданием. Ритм определяется иными моментами, чем в басенно-сказочном стихе. Следующие подсчеты (в абсолютных цифрах) по отдельным произведениям Полежаева и Козлова покажут невозможность относительно их стиха свести дело к суммарным выводам, т. к. нет даже таких общих тяготений к определенному отбору, как у Д Давыдова по отношению к шестистопному ямбу.

Название произведений	Стопность					
	6	5	4	3	2	1
Козлов — Сельская сиротка	28	—	25	—	—	—
Обетованная земля . .	48	7	36	2	—	—
Гимн Орфея	5	13	6	1	—	—
Полежаев — Троянки. . .	66	11	78	14	16	—
Кориолан гл IV	16	35	139	—	—	—
Фалерий.	35	1	13	—	—	—
Удивительное приключение .	2	2	20	2	5	1
Людовик XVII	55	8	27	2	—	—

Любопытно отметить, что в „Кориолане“ (гл. IV) имеется отрывок из двенадцати стихов четырехстопного хорея, которые, разумеется, из подсчета исключены. На ряду с подобными, иногда крайне причудливыми, сочетаниями мы имеем правильное чередование стихов различной стопности, напр.: 5—4—5—4... (у Полежаева „Ожесточенный“, Туманского „К брату воину“ и др.)

Этот вид, несмотря на его астрофичность, следует, в силу композиционной строгости чередования, причислить к строфическому вольному стиху.

С теми же основными моментами характеристики мы сталкиваемся в урегулированном вольном стихе Батюшкова и Боратынского, творчество которых, однако, дает настолько разнообразные модификации „урегулированности", что детальное описание, представляющее значительный историко-литературный интерес, неосуществимо в настоящем беглом обзоре.

Так, например, у Батюшкова имеется значительная по размерам (384 стиха) повесть-притча „Странствователь и домосед", граничащая с неурегулированным вольным стихом. Здесь имеет место даже типичное для последнего сказовое ритмическое членение.

„ ..Семь дней на корабле
Зевая
Проказник наш сидел.. " (стр 37)

„Он бросился к реке —
Топиться!"... (стр. 91)

„...В восторге вне себя с деревьями, с домами
Заговорил! (стр. 93)

Однако, эти приемы, с присущим им разнообразием выбора стопности, применяются с ограничениями. В основе композиции сохраняется объективно-повествовательный стержень с соответственными интонативными и ритмическими особенностями. На ряду с урегулированным у Батюшкова солидно представлен строфический вольный стих. Любопытно, что он дает иное соотношение разностопных стихов и, в частности, повышение пятистопного ямба: на 839 стихов 6 ст. 32,4%, 5 ст. 8,8%, 4 ст 40,1%, 3 ст. 18,6% [1]). Урегулированность вольного стиха Боратынского явствует из суммарных подсчетов. Он строится исключительно на шести, четырех и пятистопном ямбе, при чем последний использован лишь в количестве 2,1%. Более значительная у него группа строфического вольного стиха дает следующее распределение

[1]) Все подсчеты по Батюшкову и Боратынскому, публикуемые в настоящей работе, любезно предоставлены в мое распоряжение Н. А. Постниковой.

по числу стоп: на 642 стиха 6 ст. 13,8% 5 ст. 24,6%, 4 ст. 38,5%, 3 ст. 18,9%, 2 ст. 4,0%. Показательны отличия строфического вольного стиха от урегулированного, присущие также и Батюшкову: 1) шестистопный ямб уступает первенство четырехстопному; 2) в еще более резкой форме, чем у Батюшкова, повышается использование пятистопного ямба. Таким обр., этот размер легче осваивается в строфическом вольном стихе, чем в урегулированном. Указанное явление, повидимому, объясняется следующим: В урегулированном (а также и в неурегулированном) вольном стихе количество стоп осознается лишь в восприятии целого законченного стиха, т.-е. регрессивно. Соответственно этому возможны ошибки в расстановке цезур и соотнесении различных признаков ритма, а следовательно и резкие диссонансы. В строфическом же вольном стихе количество стоп каждого данного стиха прогрессивно предопределено его положением в строфе по инерции композиционной структуры предыдущей строфы. Это значительно облегчает соотнесение ритмических отрезков по общим для них законам ямбического ритма.

В приложениях помещен принадлежащий Н. А. Постниковой материал по тонической организации вольного стиха Батюшкова и Боратынского, как в силу самостоятельного интереса, так и для сравнения с аналогичными цифрами по Крылову и Грибоедову.

Место, которое занял Крылов в нашей таблице, может вызвать целый ряд сомнений и недоумений. Первые басни Крылова относятся еще к XVIII веку. Хронологическое распределение большинства басен на протяжении его творчества представляет чрезвычайные трудности. Вместе с тем, необходимо принять во внимание, что Крылов неоднократно подвергал их переделкам и исправлениям. По причинам, понятным без пояснений, настоящая статья ограничивается рассмотрением лишь общераспространенного текста по изд. „Просвещение", соответствующему в основном изданию 1844 г. Редактор изд. „Просвещение" — В. В. Каллаш, руководствуясь тщательной переработкой Крыловым текста басен для последнего прижизненного издания, говорит о хронологическом их приурочении следующее[1]:... „окончательную

[1]) Т. IV, стр. V—VI.

редакцию басен, в тексте последнего прижизненного издания, и нужно трактовать, как произведение конца 30-х — начала 40-х годов...“ Таким обр., технику вольного стиха Крылова в окончательном тексте его „Басен в девяти книгах“ можно, не опасаясь значительных ошибок, отнести к последним 25 — 30 годам его жизни. Во всяком случае, однако, представляется необходимым поместить его перед Грибоедовым.

Вольный стих Крылова характеризуется в общих чертах теми же тяготениями, как и стих близкого его предшественника и современника, Дмитриева. Если строгая техническая отделка стиха, присущая последнему, требует в отношении Крылова некоторых оговорок, то основная тенденция басен Дмитриева находит у него продолжение и развитие. Ограничение непосредственно сказово-интонативного момента в ритмической структуре стиха проявляется и у Крылова. Совершенно исключены односложные стихи, повидимому, как несколько противоречащие ямбической инерции — прием, отвергавшийся, впрочем, и Дмитриевым. Не имеют места также стихи с хореической каденцией, и не превышаются пределы шестистопного отрезка. Однако, некоторая односторонность техники, чрезмерная ровность. даже однообразие, присущие вольному стиху Дмитриева, устраняются посредством приемов, сближающих Крылова с Измайловым: даже в большей степени, чем у последнего, использованы элементы подчеркивания — двух и одностопный ямб. Вместе с тем достигается равновесие в противоречивых тяготениях смыслового ряда то к первенству сказа (Сумароковская школа), то к композиционному упорядочению (Дмитриев). Ритмический отрезок вольного стиха окончательно закрепляется, как самостоятельный и притом непременно ямбический. Интонативное дробление синтаксического ряда с большей осмотрительностью, чем у поэтов XVIII в., применяется в угоду непосредственно сказовым эффектам и почти всегда мотивируется смысловыми признаками. Коллизия самодовлеющего сказа, присущего вольному стиху XVIII века, с композиционными тяготениями начала XIX века, находит у Крылова разрешение в осторожном и гармоническом сочетании противоборствовавших тенденций.

Строение вольного стиха Крылова было выше охарактеризовано, как допускающее в некоторых отношениях значительную свободу (хотя бы по сравнению с Дмитриевым). Так,— из области

акцентных отношений — при постоянном у Крылова и типичном для разговорной речи перенесении ударения с существительного на предлог, типа:

„И приговор лисы вот **о**т слова до слова". (Кн VII, 16)

„Да **у** моря погоды ждет". (Кн V, 7)

„Подобно **и**з лука стреле". (Кн. VIII, 2).

мы имеем примеры обратного порядка, противоречащие традиции языка Крылова:

„До см**е**рти не убился". (Кн. IV, 17).
„На з**е**млю с плеч спустил дрова долой". (Кн V, 10)
„Но если помолчать во вр**е**мя не умеешь". (Кн. V, 1)

Безоговорочными акцентными натяжками представляются случаи, подобные следующим:

„Но время **е** щ е не уйдет". (Кн III, 10),
„А муха на щеке, согнал, а муха снова
У друга на носу,
И неотвязчивей ч а с от ч а с**у**". (Кн. IV, 11).

Наряду с этим имеются образцы более чем сомнительной рифмовки („одинокой — всякой" кн. IV, 11), растяжения и сокращения слов:

„Лиса оленя поимала". (Кн. IV, 16).
„Как сыплют к курице дождем по зву цыпляты"
(вместо „по зову", кн VI, 2).

Также — примеры затемненного синтаксиса:

„Река на это отвечает·
Что свежесть лишь вода движеньем сохраняет". (Кн. IV, 7).

На фоне подобных послаблений чрезвычайно показательно повышенное внимание Крылова к самому ритму стиха, к его тонической организации. Enjambement, и при том не самых резких типов, встречается крайне редко: на 6332 стиха басен — только 17 раз. Цезура в шестистопном ямбе вольного стиха всегда соблюдается. Лишь один пример может, кажется, вызвать возражения с этой стороны:

„Ему всегда чего-нибудь недостает". (Кн. VIII, 9)

Однако, соблюдение цезуры у Крылова, как отчасти и у предшествующих поэтов, зачастую лишь формальное. она осуществляется только, как словораздел после шестого слога. Синтаксический переплеск через цезуру имеет важное значение в вопросе о тонической схеме вольного стиха. При отсутствии инерции словоразделов, как в равностопном стихе, такая цезура могла не иметь реального тонико-ритмического значения. В самом деле, достаточно ли сильна в этом случае цезура шестистопного ямба, чтобы образовать цезурную константу? Сомнение весьма существенное, т. к. пиррихирование при наличии этой константы тяготеет к стопам второй и пятой (от конца), тогда как при одной конечной константе — к стопам второй, четвертой и шестой.

Не имея возможности подробно комментировать материал по тонической организации вольного стиха Крылова, приложенный в конце статьи, попытаемся в краткой форме подвести итоги детальному статистическому изучению. Рассмотрим таблицу пиррихирования и сравним ее в отношении шести, пяти и четырехстопного ямба с пиррихированием равностопного стиха Крылова[1]).

В процентах	6	5	4	3	2	1
6-стопн вольный стих . .	8,56	40,21	22,84	3,43	50,5	0
6-стопн равностопн стих	7,87	26,41	22,94	3,15	42,47	0
5-стопн вольный стих .	—	15,96	21,58	11,82	47,37	0
5-стопн. равностопн стих .	—	6,53	18,94	4,57	41,84	0
4-стопн. вольный стих . . .	—	—	11,29	19,57	44,41	0
4-стопн. равностопн. стих .	—	—	11,29	13,96	39.87	0
3-стопн вольный стих . .	—	—	—	5,4	41,16	0

Эта таблица показывает наличие значительных сдвигов по сравнению с равностопным стихом. Сделаем попытку выяснить

[1]) Как в этой таблице, так и в дальнейшем изложении стопы нумеруются с конца (в соответствии с предположением об их тонической соизмеримости по константам).

их подробнее. Наше предположение о возможности ослабления цезуры шестистопного ямба в вольном стихе, повидимому, опровергается данными приведенных подсчетов. Пиррихирование пятой стопы усиливается на 14% по сравнению с равностопным стихом. Это может быть вызвано только тем, что четвертая стопа в более значительном числе стихов является цезурной константой и, т. обр., самостоятельно определяет тонический строй первого полустишия. Как это ни кажется противоречащим априорным домыслам, несмотря на отсутствие инерции, цезура в шестистопных вольных стихах играет более значительную роль при определении тонического рисунка стиха, чем в равностопном. Сделанное наблюдение можно проверить: если наше объяснение верно, то на третьей (от конца) стопе должны размещаться спондаические и хореические ходы. И действительно, спондеев третьей стопы—4,59%, хореев—0,33%, тогда как в равностопном соответственно 2,19% и 0,31%[1]). Таким обр.. мы можем (по крайней мере для Крылова) фиксировать, что шестистопный ямб вольного стиха не только не расшатан, но даже наоборот, выступает в более ортодоксальной цезурованной форме, чем в равностопном стихе.

Перейдем к пятистопному ямбу. Помимо общего более значительного пиррихирования, чем в равностопном стихе, здесь бросается в глаза следующее: и четвертая, и пятая стопа дает увеличение пиррихирования приблизительно на 9%. Сочетаться в одном стихе оба эти пиррихия не могут. Следовательно, мы имеем здесь дело с двумя группами стихов: с цезурной константой и без нее. Обособленность этих тонических групп друг от друга, по сравнению с равностопным стихом, усилилась. Таким обр., можно предположить подчинение части пятистопных стихов цезурной инерции шестистопных с выравниванием по конечной константе. Проверим это снова на размещении спондеев и хореев. Здесь представляется три возможности: 1. Либо полная несоизмеримость с цезурованным шестистопником, в результате которой является ритмический диссонанс и вероятность отказа от самого пятистопного ямба в вольном стихе (как в конце XVIII в); в этом случае спондеи и хореи ложатся только на начальную стопу стиха. 2. Либо выравнивание

[1]) Повышение встречаемости этих ходов в вольном стихе не показательно, т. к. такое повышение наблюдается и на шестой (с конца) стопе: вольн. стих спонд.—6,98%, хор.—2,45%; равностопный—4,7% и 2,2%

по началу шестистопника и соответственное дробление пятистопного стиха на три и две стопы; тогда отяжеления должны тяготеть ко второй (от конца) стопе. 3. Либо, наконец, уже указанная возможность соотнесения по конечным константам и соответственное дробление на две и три стопы. В этом случае — отяжеления на третьей с конца стопе.

Первое предположение опровергается тем, что спондеи и хореи внутри стиха имеются. Второе — тем, что они на второй стопе представлены в ничтожном количестве (по 0,3%). Третье же находит подтверждение: на третьей стопе спонд. 2,83%, хор. 0,3%. Не следует упускать из виду, что такое соотнесение является в то же время наиболее легким и естественным, т. к. оно соответствует самостоятельной традиции цезурованного пятистопного ямба.

Рассмотрение четырехстопного ямба, казалось бы, не должно представлять интереса с точки зрения вопроса о соизмеримости по цезурным константам. Необходимо, однако, отметить чрезвычайно своеобразное явление. Спондеи и хореи размещаются внутри стиха именно на третьей с конца стопе в количестве 1,37% и 0,33%. В равностопном четырехстопном ямбе Крылова соответственно 0,33% и 0. Нельзя найти иного объяснения как то, что инерция шестистопных цезурованных стихов распространяется на некоторую (конечно, незначительную) группу и создает подобие цезурного членения, немыслимого в равностопном стихе: одна и три стопы.

Таким представляется один из способов соизмеривания ритма вольного ямба посредством цезурных констант. Однако, во всех описанных размерах мы выделили группы стихов, имеющих лишь конечную константу. Пиррихирование четвертой от конца стопы шестистопного ямба в количестве 23% указывает, что в нем (как впрочем и в равностопном стихе) не всегда имеется цезурная константа. В этом случае пиррихирование так же, как в других бесцезурных ямбических размерах, тяготеет к четным от конца стопам. Таким обр., намечается встречное движение, создающее соизмеримость на почве отсутствия цезурных констант. Все эти касающиеся Крылова наблюдения могут, разумеется, быть приняты окончательно лишь после широкого сравнительного изучения. Это изучение может выдвинуть существование определенной эволюции, наличность которой при проверке „на слух", „интуитивно",

кажется несомненной. В приложениях помещен лишь недостаточный для исчерпывающего решения материал по Батюшкову, Боратынскому, Крылову и Грибоедову.

Необходимо выяснить еще одно возможное сомнение: не является ли подобное „соизмеривание" результатом статистической неразличенности; иными словами: представлено ли оно реальными образцами?

По недостатку места приходится ограничиться минимумом примеров. Их без затруднений можно почерпнуть непосредственно из басен.

4 У льва, как гору с плеч, свалило.
6^{5} И подлинно: чего, казалось, лучше было,
6^{25} Царевичу царя в учители сыскать?
3^{2} с3 Вот львенка снарядили
2^{2} И отпустили
4^{2} Учиться царствовать к Орлу.
6 Проходит год и два, меж тем, кого ни спросят
6^{25} О львенке ото всех лишь слышат похвалу
6^{5} Все птицы чудеса о нем в лесах разносят.
5^{5} И, наконец, приходит срочный год.
3с3[1]) Царь-Лев за сыном шлет. (Кн. III, 12).

Это пример соизмеривания разностопных стихов по цезурной константе шестистопного ямба[2]). Далее — примеры соотнесения ритма лишь по конечным константам[3]):

1 Медведь
2 Попался в сеть
6^{4} Над смертью издали шути, как хочешь, смело;
5 Но смерть вблизи—совсем другое дело.
5^{24} Не хочется медведю умереть
6^{246} Не отказался бы мой Мишка и от драки,
4 Да весь опутан сетью он,
4^{4} А на него со всех сторон
5^{24} Рогатины и ружья, и собаки:
3^{2} Так драка не по нем. (кн. VI, 19).
5^{24} . . .Поверишь ли не станет ни уменья
4^{4} Пересказать тебе, ни сил.
5^{4} Уж подлинно, что там чудес палата!

[1]) Объяснение этих обозначений смотр в приложениях.
[2]) Пиррихируются вторая и пятая от конца стопы.
[3]) Пиррихируются вторая, четвертая и шестая стопы.

6^{24} Куда на выдумки природа таровата!
$6^{2}(^{46})$ Каких зверей, каких там птиц я ни видал
$4^{2}(^{4})$ Какие бабочки, букашки,
4^{2} Козявки, мушки, таракашки (кн IV, 15)

Таким образом, в отношении Крылова вопрос о соизмеримости вольного ямба находит положительное решение. Не следует, однако, забывать о его двойственности: часть стихов ритмически соотносительна и по цезурным и по конечным константам, часть — только по конечным константам. Второе из этих решений для XVIII века было неприемлемым, т. к. преобладали, иногда весьма значительно, двухконстантные шестистопные стихи. Оно становится возможным лишь при постепенном ослаблении, расшатывании цезуры. Соизмеримость же всех ямбических размеров по цезурным константам, разумеется, могла быть найдена лишь постепенно, посредством создания соответствующей традиции. Думается, этим удовлетворительно выясняются внутренние причины своеобразной судьбы пятистопного ямба и, в частности, факт его использования у Крылова в количестве 15,7%.

В комедии Грибоедова „Горе от ума" мы сталкиваемся с применением вольного стиха к такому жанру, который до сих пор нами не рассматривался. Момент сказовой интонации, игравший существенную роль в характеристике басенного вольного стиха, по отношению к драматическому должен быть, разумеется, отброшен. Несмотря на это, можно без колебаний отнести этот вид к намеченной ранее категории неурегулированного вольного стиха. Основные особенности последнего — отсутствие композиционной упорядоченности чередования ритмических отрезков и организующая роль смыслового ряда — остаются его признаками. Приемы сказовой интонации заменяются системой драматического интонирования, подчиненной иному заданию, но аналогично отображающейся в ритме. Это еще раз наглядно показывает, насколько условна личность „рассказчика" басни, к которому при поверхностном рассмотрении можно было бы отнести систему сказовой интонации, перемещая, тем самым, вопрос в внелитературную, по существу, область реальных приемов говорения, т -е. декламации. Одна стилистическая фикция — сказ—заменяется другою— драматической речью. До тех пор, пока последняя не становится достоянием сцены, реальной драматической интерпретации, система

интонирования, воплощенная в материале так же, как и басенный сказ, может быть конструктивным фактором литературного произведения и подлежит рассмотрению литературоведения. Таким обр., нет надобности вносить поправки в предложенное по отношению к басенному стиху определение использования коротко-стопных стихов, как приема ритмического курсива. Функция коротких стихов, вообще немногочисленных в „Горе от ума", остается такою же

Специфическая форма композиции „Горя от ума" должна, однако, приниматься в расчет не только в вопросе об отнесении в тому или иному виду вольного стиха. Строение ритмического отрезка осложнено новым признаком — делением на реплики. Неразработанность общей репликологии (в литературном плане) вынуждает в настоящей статье оставить вопрос вне рассмотрения[1]). В частности по отношению к enjambement, встречаемость которого у Грибоедова вряд ли значительно превышает аналогичные случаи в баснях, приходится ограничиться лишь несколькими бесспорными примерами:

„ Ох, нет, братец у нас ругают
Везде, а всюду принимают ..." (Д, III, ст 357—8).

„...Ни звука русского, ни русского лица
Не встретил: будто бы в отечестве, с друзьями..." (Д, IV, ст. 580—1)

. ..С какими я тебя сведу
Людьми!!! Уж на меня нисколько не похожи". (Д, IV, ст. 109—110).

Оставляя за пределами статьи (так же, как и относительно Крылова) собранный материал по акцентологии Грибоедова, необходимо упомянуть об одной акцентологической загадке, решение которой не было достигнуто: слово „братец" пять раз встречается в ритмическом положении, предписывающем ударение на втором слоге (Д. III, ст. 357, Д. IV ст. 72, 97, 119 и 143) и ни разу с обратным ударением.

Для рассмотрения ритмического строя вольного стиха Грибоедова обратимся к таблице пиррихирования (детали см. в приложениях).

---

[1]) Вопрос о реплике в „Горе от ума" частично рассматривался в статье В Л. Филиппова „Проблемы стиха в „Горе от ума", журн. ГАХН „Искусство" № 2, М. 1925 стр. 146—175.

В процентах	6	5	4	3	2	1
6-стоп.— вольный стих.	10,11	28,08	32,25	6,66	55.83	0
5-стоп.— „ „	—	7,0	34,79	8,36	54,18	0
4-стоп.— „ „ . . .	—	—	10,42	20,7	39,71	0
4-стоп.—равностопн стих	—	—	7,35	18,38	49 98	0
3-стоп.—вольный стих.	—	—	—	11,27	39,43	0

К сожалению, сравнение грибоедовского вольного стиха с равностопным приходится, за неимением соответствующих образцов, ограничить четырехстопным ямбом, который, однако, представлен также в не вполне достаточном количестве (136 стихов).

Шестистопный ямб „Горя от ума", по сравнению с басенным стихом Крылова, выказывает некоторые отличия. Несмотря на пунктуальное выполнение цезуры (словораздела) после третьей стопы, синтаксические переносы через нее допускаются с значительной свободой и легкостью. Это обстоятельство влияет в сторону ослабления цезурной константы. Соответственно этому пиррихирование четвертой (от конца) стопы повышается до 32% (у Крылова 23%) и понижается сопряженное с цезурой константой пиррихирование пятой стопы—28% (у Крылова 40%). Эта цифра показывает, однако, что несмотря на количественное ограничение, группа шестистопных ямбов, тонически организованная по цезурным константам, все же наличествует в вольном стихе Грибоедова. Вследствие этого отяжеления (встречаемость которых, быть может, в силу особенностей драматической речи, или индивидуальных отличий, дает значительный процент) располагаются на третьей стопе: спонд. 6,06%, хор. 1,22%.

Пиррихирование пятистопного ямба указывает на типично-одноконстантное строение его ритма. Вместе с тем выделяется совпадение цифр с шестистопным ямбом, за одним исключением, которое понятно из сказанного раньше о шестистопных стихах: пиррихирование пятой стопы последнего в количестве 28% отно-

сится к группе стихов имеющих цезурную константу. Таким образом пиррихирование пятистопного ямба указывает на отсутствие в нем цезурной константы. Любопытно, однако, что за немногими исключениями Грибоедов соблюдает словораздел после четвертого слога. Немногочисленные нарушающие такое сечение стихи имеют словораздел после шестого слога, напр.:

„. С ключом и сыну ключ умел доставить" (Д II ст. 21)
„ .Она не родила, но по расчету" (Д II ст. 30)
„. Хоть душу отпусти на покаянье (Д II ст. 149)

Этот словораздел, однако, не создает сколько-нибудь реальной ритмической инерции. Спондеи и хореи на второй (от конца) стопе не встречаются, тогда как на третьей стопе спонд. 6,21% хор. 1,08%. Таким обр., при значительном сдвиге по сравнению с Крыловым в отношении цезурной константы, последняя все же сохраняет и в части пятистопных стихов (по инерции шестистопных) реальное ритмическое значение.

Несколько необычное (и противоречащее тоническому влиянию конечной константы) пиррихирование четырехстопного ямба находит соответствие в равностопном стихе. Объяснение этого явления выходит, таким обр., за пределы вольного стиха и должно войти в исследование индивидуальных особенностей техники Грибоедова.

Тяготение к снятию цезурной константы, отмеченное у Грибоедова, может дать в применении к отдельным случаям любопытные результаты. Так, например, Грибоедов заимствует последнюю строчку из стихотворения Державина „Арфа" (1798 г) и видоизменяет ее следующим образом:

.. .. Когда ж постранствуешь, воротишься домой,
И дым отечества нам сладок и приятен (Д I ст. 385—86)

У Державина соответствующая строфа читается так:

„...Звучи, о арфа ты все о Казани мне!
Звучи, как Павел в ней явился благодатен!
Мила нам, добра весть о нашей стороне
Отечества и дым нам сладок и приятен".

Едва ли достаточным основанием для перестановки слов можно признать устранение hiatus'а, имеющегося в стихе Державина.

Более правдоподобно, что сильная цезурная константа Державинского стиха с полновесным ударением четвертой (от конца) стопы и пиррихиями второй и пятой—не соответствовала основному ритмическому типу Грибоедовского шестистопного ямба (см. цифры пиррихования четвертой стопы). Но гораздо важнее этого абстрактного несоответствия то обстоятельство, что строчка Державина, порожденная двухконстантной инерцией предыдущих стихов, попала у Грибоедова в ритмический контекст, отличный от Державинского. Предыдущий стих в „Горе от ума" дает рисунок ритма, продиктованный лишь конечной константой $6^{2,4}$ Шестая (с конца) ритмически ослабленная стопа в этом стихе заполнена слабоударным „когда ж" и, таким обр., ритм тяготеет к типичной форме одноконстантного шестистопного ямба ($6^{2,4,6}$). Эта инерция оказывается невыгодной для разбираемого стиха: главное в смысловом отношении слово „дым" падает на ритмически ослабленное место, вследствие чего получается неправильная, (и действительно наиболее распространенная) читка „и дым отечества нам сладок и приятен". Таким обр., в этом примере, повидимому, решающими оказались соображения ритмического порядка.

Необходимо отметить еще один момент в ритмике „Горя от ума". Отдельные французские слова, встречающиеся в комедии, подчиняются ямбической инерции; напр:

„. Какой эшарп cousin мне подарил" (Д III ст 297)

Иногда укладывается в ямб и отдельный стих:

„..Jl vous dira toute l'histoire" (Д III ст. 477)

Однако мы имеем образец, который выпадает из ритмической традиции русского ямба и следует тонической схеме французского александрийского стиха.

„Eh! bon soir! vous voila! jamais trop diligente
Vous nous donnez toujours le plaisir de l'attente"... (Д III ст. 325—26)

Квалифицировать этот пример в плане ритмики русского ямбического стиха значило бы не по праву приписывать Грибоедову чуждые ему ритмические раритеты. Поэтому цитированные строки исключены из статистики тонической организации.

Мы рассмотрели тяготения двух видов в ритмическом строении вольного стиха: у Крылова отмечено преобладание шестистопных стихов, имеющих цезурную константу при соответственной организации стихов иной стопности, у Грибоедова — перевес ритмических форм, предопределенных лишь конечной константой. В „Маскараде" Лермонтова мы имеем дело с существенными отличиями его стиха по сравнению с этими писателями. Постепенный процесс восстановления в правах пятистопного ямба приводит к новому количественному соотношению разностопных стихов. Если для первой четверти XIX века было типичным соотношение 6—4—3, которое в соответствии с постепенным снижением трехстопного ямба и параллельным увеличением пятистопного, превращается уже у Крылова и Грибоедова в группировку 6—4—5, то в „Маскараде" Лермонтова выступает новое равновесие 6—5—4. Таким обр., вольным стихом окончательно оптируется пятистопный ямб. Вместе с тем трехстопный ямб, снизившийся уже до 3%, переходит в группу „вспомогательных" размеров и все чаще выступает с функцией ритмического курсива, напр.,

Баронесса

Но если ваша жизнь кому-нибудь дороже
Чем вам... и связь у ней есть с жизнию другой...
Но если вас убьют? — убьют!... о, Боже!
И я всему виной... (Д II, сцена III)

Арбенин

Быть может я б успел небесные мечты
Осуществить, предавшися надежде,
И в сердце б оживил все, что цвело в нем прежде—
Ты не хотела, ты!...
Плачь! плачь! Но что такое Нина,
Что слезы женские? — вода.
Я ж плакал—я, мужчина!
От злобы, ревности, мученья и стыда
Я плакал—да. (Д III сцена II)

Одновременно с этим процесс постепенного изгнания двухстопных и одностопных стихов, которые уже у Грибоедова представлены лишь долями процента, находит яркое выражение в стихе „Маскарада": двухстопн. 0,3%, одностопн. 0,1%.

В настоящей, и без того крайне перегруженной, статье не представляется возможным остановиться на характеристике тонической организации вольного стиха Лермонтова. Необходимо отметить лишь самые яркие его признаки. Несмотря на то, что в шестистопных ямбах „Маскарада" выделяется группа стихов с бесспорной и сильной цезурной константой, в ряде стихов цезура оказывается сбитой синтаксическим движением. Вместе с тем впервые в XIX веке мы сталкиваемся с многократными нарушениями словораздела после шестого слога — явлением, которое до сих пор, в силу его единичности, приходилось относить к случайным недосмотрам, напр:

„...Не верю Что-то слишком вы меня боитесь" (Д. I сц II)
„...Так, стало быть, не знаете... ну как не стыдно" (там же)
„.. Подозревать, что женщина, которой свет"... (там же)

Подобных нарушений цезуры в „Маскараде" 21 случай (на 779 шестистопных стихов).

Имеется также один семистопный стих:

Неизвестный

Твоя жена невинна. слишком строго
...Ты обощелся
Арбенин (хохочет)
Да у вас в запасе шуток много (Д IV сц)

Весьма возможно, что появление семистопных стихов связано с нарушениями цезуры шестистопного ямба, при которых счет стоп (хотя бы и бессознательный) не может дробиться на трехстопные полустишия, как это имеет место при соблюдении цезуры. Если согласиться с догадками о максимальности неразложимоосознающейся пятистопной группы (Г. А. Шенгели), то недосмотры в виде семистопных стихов в бесцезурном шестистопном ямбе следует признать вероятными.

Синтаксическое движение вольного стиха „Маскарада" уже не является столь безусловно сопутствующим ритму, как мы это видели раньше. Возьмем конкретный пример:

Я предался отчаянью. Тут были —
Ты помнишь, может быть,
И слезы, и мольбы.. В тебе же возбудили
Они лишь смех... О! лучше бы пронзить
Меня кинжалом! Но в то время
Ты не смотрел еще пророчески вперед. (Д. IV сц. I).

Совершенно очевидно, что enjambement не является здесь лишь случайным гостем и применяется, как нарочитый ритмико-синтаксический эффект. Весьма вероятно, что оно перенесено в вольный стих „Маскарада" из родственного по жанру драматического пятистопного ямба. Это объяснение, однако, не устраняет исторического факта: создавшее вольный стих самодовлеющее на первых порах задание адэкватности ритмического ряда смысловому, если и не оказывается вполне утерянным, то все же должно поступиться своим абсолютным первенством в пользу иных компонентов. Несмотря на сохранение свободы чередования ритмических отрезков, последние почти замыкаются в узком кругу намеченного ранее отбора стопности (6—5—4). Мотивировка выбора стопности в каждом отдельном случае представляется все более и более затушеванной. Неурегулированный вольный стих начала XIX в. с его синтактико-смысловой основой теперь окостеневает, как автономная, хотя и свободная, композиционная форма. Так постепенно стираются грани между неурегулированным и урегулированным вольным стихом.

Из сказанного видно, что причисление вольного стиха Апухтина — последнего из представителей XIX века, которого мы рассматриваем — к урегулированному его виду теряет свою специфичность и остроту. В то время, как в медитативно-лирическом жанре вольного стиха Апухтина можно скорее найти соответствия со стихом Боратынского, Полежаева, даже Батюшкова, его техника намечает близкую преемственность по отношению к „Маскараду" Лермонтова. Правда, у последнего отсутствуют свободные строфические образования, столь обычные у Апухтина, и, в то же время, имеются отличия, присущие драматической форме. Однако, признаки сходства, надо думать, решительно перевешивают. Вольный стих Апухтина с еще большей четкостью замыкается в пределах шести, пяти и четырехстопного ямба. Значительнее чем у Лермонтова, преобладает шестистопный ямб. Группировка 6—5—4 тем не менее сохраняется. Наметившееся в „Маскараде" ограничение в пользовании короткими стихами проводится с абсолютной последовательностью: двухстопные и одностопные стихи не встречаются вовсе. Та же участь постигает и трехстопный ямб: он фигурирует, лишь в количестве 0,15% (три случая на 1989 стихов). Таким обр., можно сделать вывод, что вольный стих Апухтина не

нуждается в ритмическом курсиве. Не только в пределах пиесы мы находим эмбрионы композиционной упорядоченности, но и в суммарных цифрах колебания ограничены четырьмя — шестью стопами.

Внутренние пружины вольного стиха перестают функционировать, грани между положенными в основание настоящей работы видами его — стираются. Самое название „вольный" стих от точного соответствия сущности материала переходит все более в теоретическую, даже терминологическую условность.

Продолжать изучение вольного стиха XIX века после Апухтина значило бы извлекать почти архивный материал, которому в настоящей статье не место. Заканчивая наш беглый обзор, хочется, однако, выйти из поставленных заглавием рамок и поделиться несколькими отрывочными наблюдениями, относящимися к нашему времени.

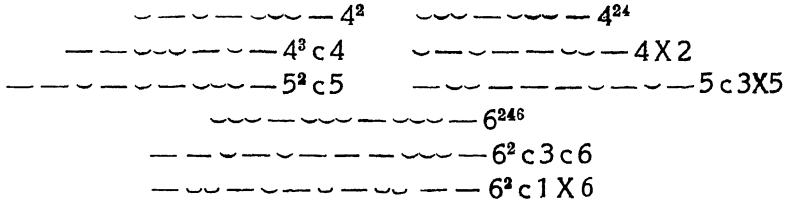
Вольный стих С. Есенина. Основная группировка 5—4—6 с огромным преобладанием пятистопного ямба, который как бы завершает начавшееся с П. Сумарокова и Измайлова восхождение. Ритм шестистопного ямба организован почти исключительно по конечным константам. Цезура после третьей стопы (на 54,7% — дактилическая) по б. ч. соблюдается, но только как словораздел; имеется четыре нарушения даже этого словораздела. Соответственно находим три случая семистопных стихов. Трех, двухстопные и односложные представлены каждый одним примером; одностопных не имеется совсем. Если принять во внимание родственность жанра рассмотренных произведений Есенина — Апухтинским, то можно было бы на основании прослеженной нами эволюции вольного стиха предсказать все эти признаки a priori. Историческая преемственность не подлежит сомнению.

Рядом с ним — резкий контраст, как жанрового, так и чисто технического порядка — басня Д. Бедного. Основная группировка 6—4—3. Двухстопные и одностопные стихи представлены в солидных размерах. Наконец, использование пятистопного ямба в количестве только 4,87% довершает картину сходства с басенным стихом начала XIX в., примерно Измайловского типа. Соответственно этому цезура шестистопного ямба всегда соблюдается и организующая роль смыслового ряда и басенного сказа выступает в своей первоначальной функции. В целом — разительный пример ломки литературной традиции и возвращения к приемам эпохи ее создания.

Май 1927 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Условные знаки печатаемых ниже таблиц сводятся к следующему. Первая большая арабская цифра означает количество стоп в стихе. Все стопы нумеруются от конца. Маленькие цифры, в виде показателя степени, зашифровывают порядковый номер пиррихированных стоп. Спондеи обозначены буквой „с", хореи буквой „х" с непосредственно за каждой буквой следующим порядковым номером ипостасированной стопы. Таким обр., полноударный шестистопный ямб зашифровывается „6", пятистопный „5" и т. д. Остальные обозначения иллюстрируются следующими примерами:



Такая нумерация „с конца" одинаково фиксирует положение любой стопы по отношению к константам в ямбе различной стопности. Это дает возможность наглядного сравнения и, в то же время, механизирует и, тем самым, облегчает работу.

Печатаемые ниже таблицы дают материал во всей реально ему присущей сложности. Обычный учет ритмических явлений по стопам недостаточен, т. к. выдергивает из неразложимой ритмической единицы—стиха—абстрактно мыслимую и фактически несамостоятельную стопу. Достоинство принятой в этой работе системы проявляется также в возможности, комбинируя материал, извлекать из него разнообразнейшие простые таблицы, как это сделано в тексте для пиррихирования у Крылова и Грибоедова.

В цифры вольного стиха включены лишь формы, встречающиеся три и более раз. Редкие формы, представленные в количестве одного или двух случаев, включены в общий процент под названием „прочие". Они являются более или менее сложными комбинациями простых форм и, при выведении теоретических формулировок, принимались во внимание, как контролирующие.

Шестистопный ямб

Ритм. формы	Крылов басни	Крылов равност.	Грибоедов „Горе от ума“	Батюшков вольный урегул.	Батюшков вольный строфич.	Батюшков равност.	Боратынский вольн урег	Боратынский вольн. стр.
6	9,7	20,76	8,29	5,5	12,5	8,1	7,0	16,9
6^{2}	13,39	18,56	11,53	16,3	14,7	19,8	8,9	15,7
6^{3}	0,77	1,26	1,21	0,84	0,37	0,96	0,91	—
6^{4}	8,34	10,69	6,07	7,5	10,03	7,0	15,2	18,0
6^{5}	16,23	11,95	7,58	10,75	8 5	8,1	7,0	15,7
6^{6}	2,62	3,78	2,43	0,63	0,37	0,77	1,5	—
6^{24}	9,04	6,92	14,36	21,8	19,9	22,0	29,2	14,6
6^{25}	15,97	10,38	12,74	17,7	15,5	21,6	12,5	4,5
6^{26}	3,25	1,58	3,34	1,16	1,47	1,95	3,7	4,5
6^{34}	0,74	0,31	1,92	2,8	0,74	2,13	0,91	1,12
6^{35}	1,25	0,94	2,12	2,32	—	1,95	0,91	3,37
6^{36}	0,26	0,31	0,81	0,21	—	0,39	—	1,12
6^{46}	1,0	1,58	1,21	0,53	0,74	0,2	1,5	2,25
6^{246}	0,96	0,31	1,62	1,69	3,44	0,96	4,9	—
6^{346}	0,07	0.31	0,3	—	—	—	—	—
6c2	0,18	—	—	—	—	—	—	—
6c3	0,4	0,31	0,61	—	—	—	—	—
6c5	0,11	0,31	—	—	—	—	—	—
6c6	0,7	0,63	1,01	0,74	0,74	—	0,3	1,12
6x3	0,11	0,31	0,1	—	—	—	—	—
6x5	0,11	—	—	—	0,37	—	0,3	—
6x6	0,78	0,31	0,61	0,63	—	—	1,5	—
6c5c6	—	—	0,3	—	—	—	—	—
6^{2}c1	—	—	0,61	—	—	—	—	—
6^{2}c3	0,81	0,63	1,52	0,95	1,47	0,39	—	—
6^{2}c6	0,81	0,63	1,52	0,42	—	—	—	—
6^{2}x6	0,89	0,63	1,62	0,32	—	0,2	0,91	—
6^{3}x6	0,15	—	—	0,1	—	—	—	—
6^{4}c3	0,11	0,31	0,91	0,53	—	—	—	—
6^{4}c6	0,48	0,94	0,91	0,32	1,11	—	0,91	—
6^{4}x6	0,37	0,63	0,4	0,42	—	—	—	—
6^{4}x3	—	—	0,51	—	—	—	—	—
6^{5}c2	0,15	—	0,2	—	—	—	—	—
6^{5}c3	0,55	0,31	0,3	0,1	—	0,2	—	—
6^{5}c6	2,29	0,94	1,41	0,63	0,37	0,96	—	—
6^{5}x3	0,11	—	0,51	—	—	—	—	—
6^{6}x3	0,11	—	0,1	—	—	—	—	—
6^{24}c3	0,77	—	1,31	0,21	0,74	0,2	—	—
6^{24}c6	0,59	0,31	1,52	1,27	2,58	0,39	0,91	—
6^{24}x6	0,26	0,63	0,91	0,21	0,37	0,2	0,3	—
6^{25}c3	1,4	0,63	0,91	0,74	0,74	0,2	—	—
6^{25}c1	0,15	—	—	—	—	—	—	—
6^{25}c6	1,66	1,26	1,82	1,9	1,84	0,96	—	1,12
6^{25}c3c6	0,26	—	0,2	—	—	—	—	—
6^{26}c3	0,18	—	—	—	—	—	—	—
6^{35}c3	0,19	—	0,3	0,21	—	—	—	—
6^{246}c3	0,11	—	0,3	—	—	—	—	—
проч.	1,62	0,62	4,05	1,54	0,74	0,2	0,5	—

Пятистопный ямб.

Ритм. формы	Крылов басни	Крылов равностопн.	Грибоедов „Горе" от ума	Батюшков вольный уреугул.	Батюшков вольный строфич.	Боратынский вольный уреугул.	Боратынский вольный строфич.
5	16,26	32,36	10,24	7,7	14,9	25,0	26,0
5^2	21,31	26,15	23,45	36.6	21,6	8,3	18,35
5^3	6,67	2,94	4,58	5,8	1,35	—	6,95
5^4	13,03	8,82	9,43	3,85	2,7	16,6	9,5
5^5	6,46	3,92	2,96	1,93	2,7	16,6	3,16
5^{23}	1,21	—	—	—	1,35	—	—
5^{24}	9,6	7,84	14,02	19,3	38,0	33,0	19,6
5^{25}	7,68	1,96	3,23	11,5	9,45	—	6,3
5^{34}	0,91	0,65	1,89	—	1,35	—	1,9
5^{35}	1,62	0,65	0,81	—	—	—	1,9
5^{235}	0,2	—	—	—	1,35	—	—
5c3	0,51	2,61	1,08	—	—	—	—
5c5	1,01	1,63	2,43	—	—	—	1,27
5x5	1,72	1,96	2,96	5,8	—	М	1,27
5^2c3	1,01	2,94	1,62	—	—	А	—
5^2c5	1,62	1,31	2,15	1,93	1,35	Л	0,63
5^2c3c5	0,3	—	0,54	—	—	О	—
5^2x5	2,22	0,33	3,77	1,93	1,35	Ч	0,63
5^2c3x5	0,3	0,33	—	—	—	И	—
5^3c5	0,3	—	—	—	—	С	0,63
5^3x5	0,3	0,33	0,81	—	—	Л	0,63
5^4c2	0,3	—	—	—	—	Е	—
5^4c3	—	—	1,08	—	—	Н	—
5^4c5	0,61	0,65	1,62	1,93	—	—	—
5^4x3	0,3	—	1,08	—	—	—	—
5^4x2	0,3	—	—	—	—	—	—
5^{24}c1	—	—	1,08	—	—	—	—
5^{24}c3	0,71	—	1,89	—	—	—	—
5^{24}c5	1,21	0,98	2,43	1,93	1,35	—	0,63
5^{34}c5	0,61	—	0,27	—	—	—	—
прочие	1,72	1,64	4,58	—	1,35	—	0,63

Четырехстопный ямб.

Ритм. формы	Крылов басни	Крылов ровностоп.	Грибоедов „Горе от ума"	Грибоедов равностоп	Батюшков вольный уреег.	Батюшков вольный строфич.	Батюшков равностоп	Боратынск. вольный уреег.	Баратынский вольн. строфич.
4	26,32	34,89	27,05	28,68	24,—	29,2	32,—	21,2	21,5
4^2	32,35	33,22	27,97	41,91	52,5	50,05	51,—	47,—	47,—
4^3	15,74	12,96	14,38	13,97	9,15	7,7	10,6	5,2	5,65
4^4	6,47	7,97	6,2	4,41	1,1	2,96	2,46	6,9	6,9
4^{23}	1,64	1,—	2,51	2,21	1,66	0,89	0,75	—	0,81
4^{24}	4,77	3,32	4,22	2,94	3,33	2,36	1,5	11,5	14,2
4^{34}	0,05	—	—	—	—	—	—	—	—

Ритм. формы	Крылов басни	Крылов равностоп.	Грибоедов „Горе от ума“	Грибоедов равностоп.	Батюшков вольный урег.	Батюшков вольный строфич.	Батюшков равностоп.	Боратынск вольный урег.	Боратынский вольн строфич.
4c1	—	—	0,53	—	—	—	—	—	—
4c2	0,16	—	0,26	—	—	—	—	—	—
4c3	0,27	—	0,13	—	0,55	0,59	—	—	—
4c4	1,15	1,33	3,69	1,47	3,33	0,59	0,5	0,46	0.81
4x2	0,22	0,66	0,26	—	—	—	—	—	—
4x3	0,33	—	0,26	—	0,28	—	—	—	—
4x4	1,7	1,66	3,43	—	1,1	1,18	0,5	2,76	2,43
4x2x4	0,16	0,33	—	—	—	—	—	—	—
4^2c1	0,33	—	0,13	0,73	—	—	—	—	—
4^2c3	1,1	0,33	—	—	—	—	—	—	—
4^2c4	2,52	1,—	2,64	0,73	1,66	2,36	0,13	1,38	0,4
4^2x4	1,7	1,—	1,85	0,73	0,83	0,89	0,13	3,2	0,4
4^3c1	0,27	—	0,13	—	—	—	—	—	—
4^3c2	—	—	0,39	—	—	—	—	—	—
4^3c4	1,87	—	2,51	1,47	0,28	0,59	0,13	—	—
4^3x2	—	—	0,39	—	—	—	—	—	—
4^{24}x4	—	—	0,39	0,73	—	0,3	—	—	—
Прочие	0,88	0,33	0,68	—	—	—	—	—	—

Ритм. формы	Крылов басни	Грибоедов „Горе от ума“	Батюшков вольный урегул.	Батюшков вольный строфич	Боратынский вольный строфич.
		Трехстопный ямб			
3	47,3	39,44	42,5	43,0	45,0
3^2	36,69	33,8	5,9	52,5	50,0
3^3	5,4	11,27	44,8	3,2	4,1
3c3	3,54	4,22	2,26	—	0,82
3x3	1,86	—	—	—	—
3^2c3	4,47	5,63	4,06	0,64	—
прочие	0,74	5,64	0,45	0 64	—
		Двухстопный ямб.			
2	64,65	70,0	60,0	—	80,8
2^2	22,73	5,0	—	—	19,2
2c2	6,06	5,0	40,0	—	—
2x2	5,55	20,0	—	—	—
прочие	1,01	—	—	—	—
		Малочисленны			
		Одностопный ямб.			
1	91,78	66,7	100,0	—	—
1c1	8,22	33,3	—	—	—

В подсчеты вошли следующие произведения

И. И. Дмитриев. Изд. под ред. Флоридова СПБ. 1895. Исключены из подсчета басни и сказки II, V, VIII, IX, XXXIV, XXXVI, LVIII и LXXVII.

П. П. Сумароков. „Стихотворения" СПБ. 1832. Весь вольный ямб за исключением отдела „Разные стихотворения",

А. Е Измайлов. Изд Смирдина 1849. Весь вольный стих из отделов „Басни" и „Сказки".

К Н. Батюшков. 6-е общедоступное издание М. 1898 Весь вольный стих, а также полностью четырех и шестистопный ямб.

Д. В Давыдов. Изд Соколова СПБ. 1895 г.

Е. А. Боратынский. Изд А Н СПБ. 1914 г Весь вольный стих.

И. А. Крылов Изд. „Просвещение" СПБ. 1896 т. IV „Басни в девяти книгах" за исключ. „Стрекоза и Муравей". Для равностопн. ямба 6-стопн. „Филомела", Д. I (т. I, стр. 76), 5-стопн. „Послание о пользе страстей" и „Письмо о пользе желаний" (т. IV, стр. 55 и 91), 4-стопн. „К счастью" и „На случай грозы в деревне" (т. IV, стр 37 и 83).

А С. Грибоедов. „Горе от ума" изд. А. Н. СПБ. 1913, т. II, стр. 3 — 100. Для равностопного 4-стопного ямба: т. I „Давид" стр. 5, „Телешовой" стр. 13, „Прости отечество" стр. 19 и „Элегия" стр. 26.

М. Ю. Лермонтов. „Маскарад" изд. под ред Болдакова М. 1891, т. III, стр. 5—150.

А. Н. Апухтин Изд. Суворина СПБ. 1912

С. А. Есенин. Изд. ГИЗ., М-Л. 1926, II: „Возвращение на родину", „Русь Советская", „Русь бесприютная", „Русь уходящая". „Поэтам грузии", „Письмо к женщине", „Письмо от матери", „Ответ", „Стансы", „Письмо к деду", „Метель", „Письмо к сестре", „Мой путь".

Д. Бедный. Вольный стих из сборников: „Всяк Еремей про себя разумей" (ГИЗ. М 1919), „Правда и Кривда" (Пгр. 1917, изд. „Жизнь и Знание"), „Мошна туга, всяк ей слуга" (тоже), „Сытый голодного не разумеет" (Изд. Союза Коммун Сев. Обл. Пгр. 1919).

Б. И. ЯРХО

СВОБОДНЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФОРМЫ У ПУШКИНА

I

СКАЗКА О ПОПЕ И ЕГО РАБОТНИКЕ БАЛДЕ

Мнения исследователей относительно звукового строя пушкинского „Балды" сведены проф. В. М. Жирмунским на 256 стр. „Введения в метрику". Приводим их в сжатом виде.

Ф. Е. Корш: „Балда" — не стихи, а рифмованная проза, как прибаутки раешников.

Л. И. Поливанов: Силлабический стих; но в виду произвольности количества слогов может быть рассматриваема, как рубленная проза.

В. М. Жирмунский: „Сказка о Балде" написана чисто-тоническим размером... с той существенной разницей, что число ударений (как в вольных ямбах Крылова или в новейшее время у Маяковского) может меняться.

Мы принимаем целиком определение Корша.

Определение Поливанова сводится к тому же, если откинуть саморазрушающееся замечание о „силлабическом стихе без счета слогов".

Таким же саморазрушающимся является высказывание В. М Жирмунского о „чисто-тоническом стихе без счета ударений". Вольные ямбы — неподходящая параллель, ибо там „стих" создается расположением ударений, чего нет в „Балде" [1]). Явственное членение еще не делает стихом речь, в которой

[1]) Это особенно должно быть ясным для В. М., признающего „идеальный метр" Стихов Маяковского, на которые автор здесь ссылается, мы статистически не изучали; м. б. и их следует назвать рифмованной прозой (??), но, вернее всего, в них имеется сильное преобладание какого-нибудь одного тонического размера (?). В „Облаке в штанах", при всей пестроте, 4-ударные стихи составляют около 52%.

отсутствуют все три возможных образователя русского стиха: счет слогов, счет ударов, расположение ударов. Но не столь важно, в конце-концов, прилепить к разбираемому тексту ярлык „стих" или „проза", сколь интересно определить степень ритмичности речи в „Сказке о Балде". Здесь мы применяем те же принципы подсчета, что и в работе о „Романе в стихах"[1]).

§ 1. Силлабизм

Число слогов в отрезке	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Число случаев каждого вида	2	2	6	7	14	22	37	44	35	17	1	2	189
В %% к 189 . . .	1,0	1,0	3,2	3,7	7,4	11,6	19,5	23,3	18,9	8,9	0,5	1,0	100%

Общий диапазон колебаний не очень велик: от 3 до 14 слогов (сл. „Роман в стихах"—от 4 до 22 или интермедии XVIII в.[2])—от 3 до 17 и даже от 4 до 19).

Кульминация (23,3%)—прозаическая (сл. „Роман в стихах"—17,1% и Интермедии—от 14 до 22%, в среднем 15%), но, все же сравнительно высокая.

Место кульминации (10-сложники)—то же, что в „Сказке о рыбаке и рыбке" и в „Песнях зап. славян". Но здесь-то и обнаруживается резкая разница между стихом и прозою. По подсчетам Г. А. Шенгели[3]), в „П. З. Сл."—в среднем 63% десятисложников.

Приведем отдельные примеры.

Сказка о рыбаке и рыбке . .	114	55,6%
Видение короля	49	59,7%
Янко Марнавыч	27	50,0%

[1]) Все подсчеты для „Балды" сделаны под моим руководством слушателями Высш Гос. Лит. курсов. (Матвеевской, Раковской, Фофановой и Шипковым).

[2]) См. „Одиннадцать русских интермедий XVIII в.". (Из. О. Л. Др., 1915); Н. К. Гудзий: Интермедия о старце (Изв. Тавриь. Унив. № 1); И. А. Шляпкин. Старинные действа и т. д. (СПБ. 1921).

[3]) „Трактат о русском стихе" стр. 104-8: эти замечания—лучшее, что написано о стихе „П. З. сл.". Жаль, что конец несколько испорчен схоластическим рассуждением о совершенно нереальных „леймах".

Битва у Зеницы . . .	28	58,3%
Песня о Георгии Черном . . .	35	70,0%
Воевода Милош	14	66,6%
Сестра и братья	77	64,7%

Для сравнения диапазона колебаний служат нижеследующие таблицы

	Сказка о рыб. и рыбке					Видение короля					
Число слов в отрезке	9	10	11	12	Всего	8	9	10	11	12	Всего
Число случ каждого вида	65	114	24	2	205	2	14	49	13	4	82
%%	31,7	55,6	11,7	1,0	100—	2,5	17,0	59,7	15,9	4,9	100%

Отличие этих схем от силлабизма „Балды" бросается в глаза: диапазон втрое уже, кульминация вдвое с лишним выше. Тот же принцип проведен планомернее, что видно, между прочим, и на средней длине отрезка:

„Балда"	„Ск. о р. и р."	„Песни зап. сл." [1])
9,3 слога	9,8 сл.	10,0 сл.

Попутно из этого можно сделать вывод, что „П. З. Сл." и в том числе (?), „Ск о р. и рыбке", имеют слоговую организацию, позволяющую им называться стихами и в силлабическом отношении, а не только в тоническом, и выравнивающую тонические перебои. В „Балде", яко в прозе, этого, конечно, нет.

§ 2. Тоника

а) Количество слов в отрезке

Если брать только достоверные отрезки (не содержащие двойственных слов), то получается нижеследующая картина[2]):

[1]) Эта цифра вычислена на основании подсчетов Г.А.Шенгели (ук. соч. 104).

[2]) Двойственные слова элиминированы по принципам, примененным и при исследовании „Романа в стихах", и совпадающим со взглядами В. М. Жирмунского („Введение в метрику" 102—120). Ударными, между прочим, считаем предлог с двусложным местоимением (со мною), вместе составляющие трехсложное слово. Двойственное слово безусловно ударяемо, если при безударном чтении получается более 5 безударных между ударениями. Сл. ст. 134 Выбери себе любую мету (во-избежание шестисложной безударности).

Число ударов в отрезке .	1	2	3	4	5	
Число случ каждого вида	2	16	58	63	13	152
В %% к 152	1,3	10,5	38,2	41,5	8,5	100%

Что касается остальных 37 отрезков, то чтение их благодаря наличию двойственных слов может быть двоякое (или троякое).

Число ударов	№№ отрезков	Число отрезков
2^3	1, 5, 38, 61, 129, 154,	6
3^4	18, 22, 24, 35, 65, 66, 84, 95, 107, 113, 126, 132, 135, 136, 139, 150, 152, 163, 177	19
4^5 (^{145})	15, 16, 50, (58), 71, 75, 90, 91, (146)	9
5^6 (^{156})	(9), 13, 49	3

В отношении этих стихов чтецу предоставляется известная свобода выбора между разными системами чтения, буде он вообще пожелает придерживаться какой-либо системы.

Таких систем может быть три.

а) Ритмическое чтение, заключающееся в максимальной однородности отрезков, т.-е. в приведении наибольшего количества отрезков к излюбленному виду; те двойственные отрезки, которые к этому виду не сводимы, причисляются к ближайшему по излюбленности виду. Так в нашем случае, виды 3^4 и 4^5 при ритмическом чтении превратятся в четырехударные (излюбленный тип).

18. Стал себе́ почесывать лоб
16. Есть же *мне* давай вареную полбу

б) Облегченное чтение: $2^3=2$; $3^4=3$; $4^5=4$; $5^6=5$.

в) Отягченное чтение: $2^3=3$; $3^4=4$; $4^5=5$; $5^6=6$.

Применение разных систем даст разные конфигурации тоники.

(В %% к 189 отрезкам)

Число ударов в отрезке	1	2	3	4	5	6
а) Ритмическое чтение . .	1,0	8 5	33,8	48,2	8,5	

Число ударов в отрезке	1	2	3	4	5	6
б) Облегченное чтение . .	1,0	11,6	40,7	38,2	8,5	
в) Отягченное чтение . . .	1.0	8 5	33.9	43.5	11.6	0.5

Итак:

(1) Преобладание четырехударных очень незначительно и непрочно; можно, при облегченном чтении, без всякого насилия над текстом заставить преобладать трехударные.

(2) При максимально-ритмическом чтении нельзя довести текст даже до той точки, где речь начинает становиться стихотворной, т.-е. до 50%.

Опять-таки приведем для сравнения „Ск о рыбаке" и „Песни Зап. Сл.", т.-е. трехдольные стихи. У них трехдольность тоже не безусловная, если подходить к ним с мерилом нормального чтения, а не схоластически. Лишь с большим насилием над русским языком можно свести к трехударности следующие стихи:

„Ск. о р." 158: Молвил: „Здравствуй грозная царица.
125: Что́ ты, баба, белены объелась?
Я. Марн. 28: Горько плача и жалостно рыдая (*параллелизм*)
19: Янко выстрелил из своего пистолета.
Вид. кор. 38: Короля незапный обнял холод.
9: Слышит, воет ночная птица.

Неужели можно читать: „*Горе* в церкви турки и татары"? Итак, не нужно смущаться четырехстопностью, следует ставить ударения на всех безусловно ударных словах (м. б. следует избегать только столкновения ударений). Равным образом, 2-ударным, вероятно, является стих:

Дурачина ты, простофиля.

Считая все двойственные случаи 2^3 и 3^4 за 3, получаем следующие

Образцы схем	Сказка о рыб. и рыбке				Видение короля			
Число ударов в отрезке	2?	3	4	Всего	3	4	5?	
Число стихов каждого вида	2	175	28	205	69	22	1[1])	82
% %	1,0	85,5	13,5	100%	72,0	26,8	1,2	100%

[1]) 18: Никто света в церкви Божией не видит

В среднем в „П. Зап. Сл." (без „Рыбака") — ок. 85,2%; 3-ударных; кроме того, как сказано, силлабический ритм компенсирует тонические перебои.

Этого достаточно, чтобы показать разницу между „Балдою" и стихотворными текстами.

б) Клаузулы

Такое же отношении мы наблюдаем и в тонической конфигурации конца отрезков: в то время как, в „П. Зап. Сл." женские окончания составляют 100%, в нашем тексте они только преобладают.

′—	′—⏑	′—⏑⏑	
57	124	8	189
30,2	65,6	4,2	100%

Это преобладание женских клаузул необязательно для русской рифмованной прозы вообще (в большинстве интермедий XVIII в. преобладают мужские), и потому его следует отметить как characteristicum „Сказки о Балде".

§ 3. Строфика

Из 189 отрезков 186, т.-е. 98,5% соединены в двустишия. Отрезки 181—3 составляют трехчлен:

Черти встали в кружок.
Делать нечего — собрали полный оброк
Да на Балду взвалили мешок.

Разница между отрезками одного двучлена, т.-е. маркировка силлабическая и тоническая выражается следующими цифрами.

Разница между отрезками в двучленах.

РАЗНИЦА В ЧИСЛЕ СЛОГОВ								Разница в числе ударов[1]			
6	5	4	3	2	1	0	Всего	2	1	0	Всего
1	—	2	9	26	36	19	93	4	29	27	60
1,0	0,0	2,0	10,0	27,9	38,6	20,5	100%	6,6	48,4	45,0	100%

[1]) В отрезках с недвойственной тоникой.

Итак, мы не замечаем даже тенденции к уравнению стихов одного двучлена. (Как, например, в „Ром. в стихах"): даже в области тоники, при малом диапазоне колебаний, разнородность преобладает.

В отношении тоники при неравенстве отрезков восходящее и нисходящее движения представлены почти одинаково: 26,6% и 28,4% (16 и 17 случаев на 60 достоверных).

В отношении силлабизма восходящее движение явно преобладает: 53,7% (50 на 93 двучлена). Но, так как тоника является, несомненно, главенствующим организующим принципом, то трудно определить значимость этой тенденции. М. б., это говорит за то, что в случаях сомнительной тоники следует и ей при чтении придавать восходящий характер Например, отрезки 149 — 50, м. б., нужно читать: 3 — 4 (а не 3 : 3):

149: Условия сам назначу —′ —′ —′

150: Задам т е б е, враженок, задачу —′ —′ —′

Но это, конечно, ни для кого не обязательно; да и случаев, когда это можно сделать, чрезвычайно мало.

Выводы.

1. „Сказка о Балде" написана р и ф м о в а н н о й п р о з о й, как прибаутки раешников (Корш), но внутри этого типа обладает специальными признаками для всего типа необязательными.

2. Часть этих признаков совпадает с основными тенденциями стихосложения „П. З. Сл." (и „Сказка о рыбаке"), которые, однако, проведены с гораздо меньшей последовательностью, как явствует из нижеследующей таблицы.

	Ск. о Балде	Ск. о рыб. и рыб.	П. Зап. Сл.
а) Десятисложность	23,3%	55,6%	63,0%
б) Женская клаузула	65,6%	100,0%	100,0%
в) Колебания силлабизма	12 вариант	4 вар.	5 вар.
г) „ тоники	6 „	3 „	3 „

Четырехударность, отличающая „Балду" от „П. З. Сл.", очень неявственно выражена и чередуется с трехударностью, иными словами, не противоречит сходству.

В виду неопределенности датировки как „П. З. Сл.", так и „Балды", следует ограничиться констатированием этого сходства, не пытаясь строить догадок о его характере и генезисе (См. п. II).

3. Рифмованность, служащая наиболее резким отличием „Балды" от „П. З. Сл.", заимствована или, действительно, у раешников, или из прибауток сказочников, вроде:

„В некотором царстве, в некотором государстве,
за тридевять земель, где винный хмель..." и т. д.

Рифма здесь служит главным средством для ограничения отрезков, ибо синтактические границы не всегда достаточно сильны („Бедный поп подставил лоб" и т. п.), а тоническая конфигурация клаузул недостаточно систематична.

4. Строфика не обнаруживает такой организации, которая повышала бы ритмичность речи (ср „Роман в стихах" с его ясной уравнительной тенденцией в отношении тоники, и некоторые интермедии с исосиллабической тенденцией в строфостроении).

Только силлабическая восходящая тенденция двустиший создает впечатление какой-то зачаточной системы.

II

„ПЕСНИ ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН" И ВОСТОКОВСКИЕ ПЕРЕВОДЫ

После того как Б. А. Томашевский („Атеней" 1926, 35 — 45) с несомненностью доказал, что при выборе размера для „П. З. Сл." Пушкин исходил из Востоковских переводов сербских песен („Сев. Цветы" 1825, 1826, 1827), нелишними будут некоторые замечания об этом размере и его модификации под пером Пушкина. Объяснение, которое сам Востоков дает по этому поводу звучит необычайно загадочно, особливо же, в устах столь высоко образованного филолога и замечательного стиховеда.

„Сев. Цв." 1825, стр. 337: — „В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на 2-й стопе... Чтобы сохранить силу подлинника, переводчик не счел за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас, и для Русского слуха, может быть, несколько утомительному. Он предпочел Русский размер о трех ударениях с хореическим окончанием".

Здесь все как-будто неверно от начала до конца. Во-первых, сербский подлинник написан не пятистопным хореем, а силлабическим десятисложником со свободным расположением ударений.

Во-вторых, непонятно почему пятистопный хорей менее употребителен у нас, чем избранный переводчиком размер: он имеется даже в народной песне (правда, без пересечения после 2-й стопы):

Во поле березынька стояла.

В-третьих, что это за русский размер о 3-х ударениях с хореическим окончанием? Откуда он его взял? Во всяком случае, та форма, в которую он облек свои переводы (кроме Хасанагиницы, переведенной былинным размером), совершенно не употреблялась в русской поэзии.

В-четвертых, он называет свой размер 3-ударным. Это обязывает читать очень многие стихи с групповыми ударениями, принятыми при чтении былин (Сквозь мост *коню* ноги попали). Однако, даже при максимальном желании иногда невозможно довести стих до 3-ударности.

1825 II. Девушка с юношей крепко любились.

Иногда на двойственном месте лежит эмфатическое ударение

1825 III. Чья-то мать их будет дарити?

Чéй-то брат им вина подносити? (иначе вопросительность исчезнет).

И соответственно ударяется ответ на вопрос.

Наша мать их будет дарити
/
я им буду вина подносити.

Порой исказился бы и смысл при трехударном чтении: „Пóлу платья и руку целует" — нельзя прочесть „полуплатья":

Таких совершенно несомненных случаев можно насчитать свыше 30 т.-е., около 6%. Но они так мало нарушают ритм. что возникает вопрос, стоит ли ломать язык для достижения трехударности в таких стихах:

Вьеться куст розовый около сосны,
Как вокруг пучка цветов ниточка шелка.
Пришед, прямо к жене обратился.
Один бан жених, другой генерал был и мн. др.

В самом деле, если бы не было вышеприведенного примечания, никто бы и не узнал, что это трехтактный размер, особенно, по началу. „Братья Якшичи" (1-я по порядку песня) начинается так:

Месяц журил звезду денницу:
Где ты была, звезда денница?
Где ты была, где губила время
Три белых дня? — В ответ денница:
Пробыла я, провела я время
Над белокаменным Белградом,
Глядя на великое чудо,
Как делили отчину братья
Якшичи братья, Дмитрий с Богданом.

Здесь тонический ряд такой: 4, 4, 4^5, 4, 3, 2, 3, 3, 4. . . . .

Инерция дается скорее четырехтактная, чем трехтактная; затем ритм перебивается.

И, тем не менее, в этом отрывке слышится известный ритм даже без искусственной пригонки стихов к трехтактности. Итак, есть еще один принцип, организующий ритм. Это—силлабизм.

В самом деле силлабическая схема такова.

8	9	10	11	12	13	
23	128	217	122	23	2	515
4,5	24,9	42,1	23,7	4,5	0,3	100%

Правда, кульминация не очень высока, но зато и дипазон колебания ничтожный по сравнению, напр., с „Балдою". Итак, хореические клаузулы повторяются через почти равномерные (главным обр., 10-сложные) промежутки. Это и есть силлабический ритм.

Что касается ритма тонического, то он, конечно, еще явственнее выражен, но степень этой явственности, как видно из предыдущего, трудно показать точными цифрами, в виду трудности определения той меры, в какой надлежит пользоваться групповыми ударениями. Поголовного исследования даже, м. б., не стоит производить. Приблизительную картину соотношений дает разбор трехударных стихов 1-й песни („Братья Якшичи" С. Цв. 1825, 331—35).

Чистые трехдольники . .	В горáх ко óзеру зелéну	35
С облегчением двойственных слов	Ему сóкол пúском отвечáет . .	22
С отягчением двойственных слов	Не даéт ему не уступáет . . .	3
С подчинением 1 слога групповому ударению	Сел скорée на коня́ вороного . .	7

С подчинением 2 слогов

групповому ударению Укорúт в глаза стáрый и мáлый 15.

Итак, если вовсе не пользоваться групповыми ударениями, а только ритмизировать текст обычными способами, то, все же, трехударники охватят 60 стихов на 89, т.-е. 67%.

Итак, при нормальном чтении перед нами будет свободный тонический стих с ограниченным (но все же еще прозаическим) колебанием силлабизма.

Теперь постараемся определить место этих стихов в их историческом окружении, т.-е. a) по отношению к изводу (сербскому десетерцу) и b) по отношению к порожденному ими размеру Пушкинских песен.

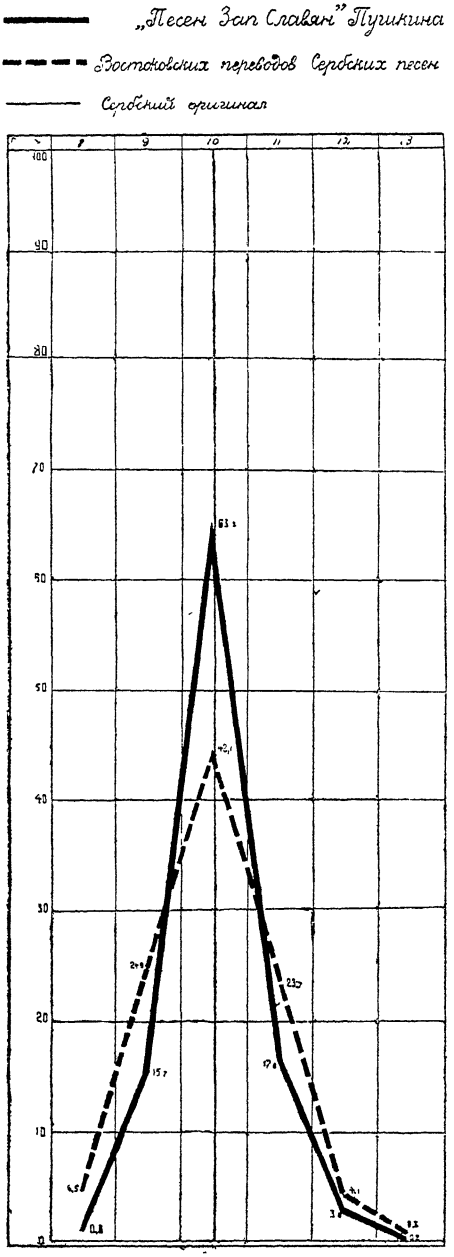
a) Все вышесказанное приводит к заключению, что Востоков читал сербские стихи, правильно т.-е., не хореически, а с перебоем ударений, и, видимо, эту именно особенность он и старался передать. Исосиллабизм, трудно ощущаемый неопытным русским ухом при перебоях тоники, он считал несущественным, но все же ритмическое чутье не позволило ему слишком удалиться от 10-сложной базы. Это же чутье заставляло его, во-первых, постоянно отступать от трехударности (вовсе необязательной для сербского стиха, колеблющегося от 2 до 5 ударов, как и у Востокова), а, во-вторых, ввести хореическое окончание в русский трехударный (былинный) стих, в угоду преобладающей сербской форме.

Так вырос этот удивительный стих из чисто негативного принципа—желанья разрушить трохаическую тенденцию.

b) Пушкин исходил из того же принципа. Но так как ритмическое чутье у него было, очевидно, острее, чем у Востоков, то он, даже не зная сербского текста, понял, что стихи Востокова слишком прозаичны и что при проведении неравномерного расположения ударений необходима более прочная силлабическая сдержка. Поэтому, хотя силлабизм „Песен З. Сл.“ и колеблется в том же диапазоне, что и переводы Востокова (от 8 до 13 сл.), однако, количественно они держатся ближе к десятисложнику (по цифрам Шенгели)

8	9	10	11	12	13	
6	113	453	127	22	1	722
0,8	15,7	62,8	17,5	0 2	3,0	100%

Силлабизм


„Песен Зап Славян" Пушкина
Востоковских переводов Сербских песен
Сербский оригинал
8
9
10
11
12
13
100
90
80
70
60
50
40
30
20
10
0
63.1
42.1
24.2
23.7
17.6
15.7
6.5
0.8
3.1
3.2

Итак, силлабический ритм уже носит стиховой характер, хотя и очень свободный: излюбленный тип значительно превышает 50%, т.-е. является „правилом". Тоническая трехударность может и без групповых ударений доходить до 85%.

Таким образом в „Песнях З. Сл." мы имеем дело со свободным тонико-силлабическим (в отличие от силлабо-тонического) стихом.

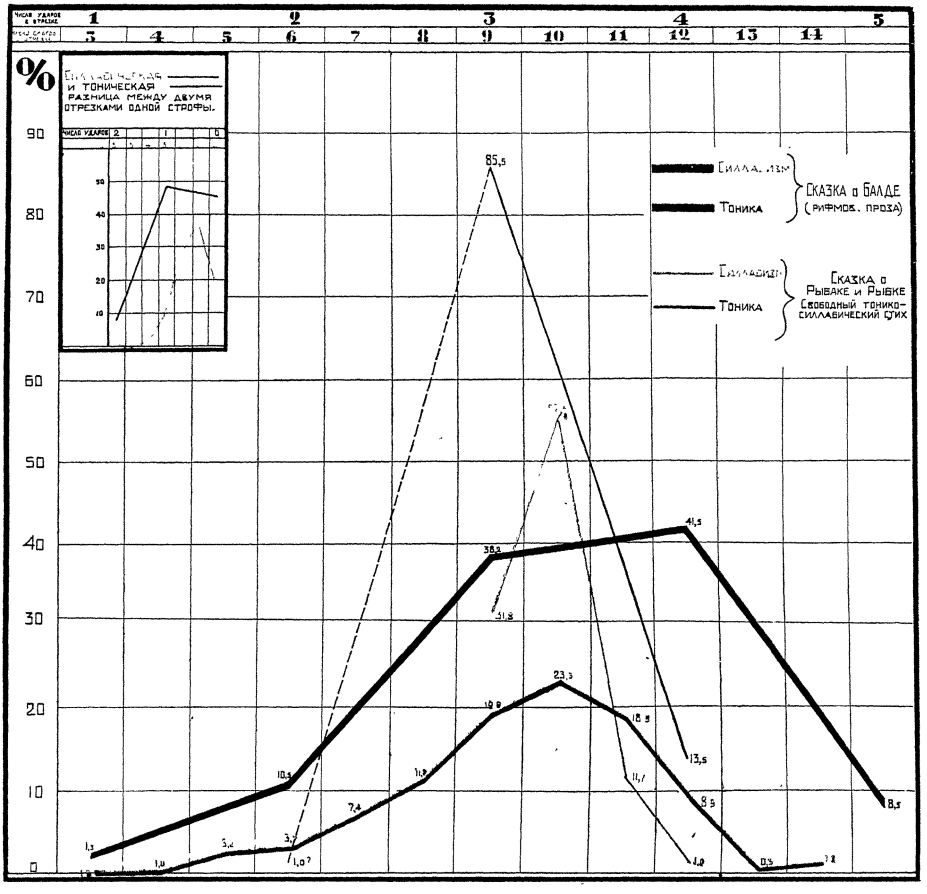
В результате получаем любопытную филиацию систем.

Сербский „десетерац" (силлабический стих).
Переводы Востокова (своб. тонический стих).
Песни Зап. Славян (своб. тонико-силлаб. стих).

Силлабо-тоническую форму этот стих принял в позднейших переводах, но уже не путем эволюции, а путем рецепции и модификации сербского подлинника.

Сказка
о Попе и его Работнике Балде

/тоника и силлабизм/



М. П. ШТОКМАР

РИТМИЧЕСКАЯ ПРОЗА В „ОСТРОВИТЯНАХ“ ЛЕСКОВА[1]).

В обиходе теоретиков русской литературы создалась традиция, в силу которой работы о ритме художественной прозы ограничиваются рассмотрением преимущественно классических образцов Гоголя и Тургенева. Лишь сравнительно недавно появилось стремление включить в эту группу также А. Белого, который в многочисленных опытах ритмизации прозы является, несомненно, представителем особого течения, характеризующегося системой иных приемов.

Вероятно, одной из причин, в силу которых наши исследователи оказывались бессильными хотя бы частично разрешить этот трудный вопрос по существу, является недостаток материала, недостаток, который ставит крайне стеснительные границы для сравнительного анализа.

Настоящая описательная работа пытается ввести в круг подобного изучения ритмические приемы Лескова, которые совершенно незаслуженно оставались до сих пор вне поля зрения науки о литературе. Последнее обстоятельство можно объяснить, вероятно, тем, что многое в литературном облике этого писателя кажется более существенным для его характеристики. Таковы сюжеты Лескова, приемы сказа, лексика и, лишь в последнюю очередь, ритмизация художественной прозы, которая, в силу своей эпизодичности, неизменно оставалась в тени. И мы имеем примеры того, как эта кажущаяся второстепенность ритма в прозе Лескова преувеличивалась до крайних пределов и становилась существенной научной неточностью:

„Родство со стихом — пишет Б. М. Эйхенбаум — еще чувствуется в прозе Гоголя и Тургенева, действительно и начавших

[1]) Доклад, прочитанный 4/II—27 г. в заседании п/с Теоретической поэтики Литер. Секции ГАХН.

со стихов. Проза Толстого, Лескова и Достоевского развивается уже вне всякой связи со стихом — более того, она внутренно враждебна стиху. Это — не частный случай, а своего рода закон" [1]).

Между тем, Лесков часто и широко пользовался теми или иными приемами ритмизации. Вероятно не будет ошибкой указать, что целая группа произведений Лескова (гл. обр., сказания, легенды) объединена не только сходством темы и колорита, но также и общей ритмической инерцией.

Напр., „Прекрасная Аза" (изд. Маркса 1897, т. X, стр. 140): „После того, когда ты совершила святейшее дело любви, прервал ее чужестранец; — после того, когда ты позабыла себя для спасенья других... оставь сокрушения эти... Когда каленое уголье жжет ноги, ноги ползут в холодную грязь, но любовь покрывает много грехов и багровые пятна белит, как волну на ягненке. Подними лицо твое вверх... Прими от меня привет христианский и знай, что он, к кому душа твоя рвется, перстом на сыпучем песке твой грех написал и оставил смести его ветру..."

Или в „Невинном Пруденции" (т. XI стр. 338): „Почтенные люди и ты, о, нежно любимая мать моя, вдова Ефросина. Еще в очень недавнее время отсюда отплыли вдвоем: отец мой отважный Гифас, с бесстрашным Алкеем..."

Даже в этих отчетливых примерах едва ли приходится говорить о подлинном стиховом ритме, что не мешает все же сопоставить эти явления с ритмом русского гекзаметра, который, вероятно, предносился автору неразрывно с тематическим заданием. Сближение это подкрепляется значительным повышением числа женских клаузул, что представляется весьма убедительным, т. к. использование клаузулы в ритмизации художественной речи можно считать для Лескова излюбленным приемом.

Наряду с этой группой, мы встречаем у Лескова ряд произведений, сходных по некоторым признакам с приемами ритмизации в народном творчестве.

Напр., „Пустоплясы" (т. XI, стр. 299):

„...облик нежный, а одежи на нем только одна рваная свиточка и в той на обоих плечах дыры, соломкой заправлены, будто крылышки сломаны да в соломку завернуты и тут же приткнуты"...

---

[1]) „Проблемы поэтики Пушкина", стр. 85 в сборн. „Пушкин—Достоевский", изд. Дома Литераторов. Пбг., 1921.

Или „Час воли Божьей“ (т. XI, стр. 11—12):

„Разлюляй — измигул, гулевой мужиченко, шершавенький, повсегда он одет в зипунишечке в пестреньком, — один рукав кармазинный, а другой лазоревый, на голове у него суконный колпак с бубенчиком, штаны пестрядиные, а подпоясочка лыковая,— не жнет он и не сеет, а живет не знамо чем, и питает еще хозяйку красивую да шестерку детей, — на которого ни глянь, сразу знать, что все — Разлюляевичи“.

И дальше (стр. 12):

„— Ох вы, гой еси старички справедливые, треблаженные, божьи молчальнички, разомкните уста свои благовестные и скажите скорей, не потайте от короля от нашего милосердного батюшки, отчего у него под державой все добро не спорится, не ладится“.

В этих примерах несомненно наличествуют некоторые черты ритма народной сказки, песни. Анализ их и сличение с произведениями народного творчества не входит в мою задачу. Иллюстрирую в цифрах только один признак, наиболее последовательно выдержанный в конструкции этих стилизаций — именно отбор дактилических клаузул [1]). Т. к. членение на ритмико-синтаксические отрезки не всегда может быть проведено бесспорно и требует особой предварительной разработки, то для подсчетов избран внешний, но зато вполне объективный критерий — подсчитаны клаузулы, замыкающие типографский абзац. Специальное задание отбора клаузул, если оно имелось в виду, должно было выявиться и в подобном упрощеном подсчете.

Для проверки цифр встречаемости клаузул, подвергнувшихся нарочитому отбору, введены в таблицу подсчитанные по тому же способу клаузулы двух рассказов Лескова („Отборное зерно“ и „Белый орел“), не организованных по указанному принципу и выбранных наудачу, и два подобных же рассказа Тургенева („Три встречи“ и „Муму“).

---

[1]) Сравн. наблюдения С. Шевырева относительно роли дактилических окончаний в прозе Карамзина—„Москвитянин“ 1842, ч. II № 3 стр. 160—162.

Распределение клаузул в %%	Лесков				Тургенев	
	Час воли Божьей	Отборное зерно	Белый орел	Невинн. Пруденц	Три встречи	Муму
Мужских	—	33,—	28,6	11,—	35 9	35,2
Женских	3,6	42,4	46,8	76,—	42,6	39,4
Дактилич.	79,1	17,7	19,9	11,1	17,4	23,—
Дакт с отяж.[1])	13,7	3,9	0,6	0 8	2,6	1,8
Пеонич.	3,6	3,—	4,1	1,1	1,5	0,6

В этой таблице II и III столбцы могут быть приняты за приблизительную норму клаузул прозы Лескова. Проценты встречаемости дактилических окончаний в I столбце и женских окончаний в IV — говорят сами за себя. Рубрика „дактилич. с отяжелением" в I столбце подтверждает сближение с клаузулами народного стиха, где подобное сочетание входит в систему дактилических окончаний.

Закончу свои примеры образцами спорадически рифмованных отрывков, напоминающих в отдельных случаях раешник.

1) Узнаешь примудрость—дам тебе сто рублей, а не узнаешь—велю дать сто плетей. (Час воли Божьей, стр. 11).

2) А по истине — говорит Разлюляй — я в бане мылся, да с полка свалился.

— Что же ты за полок-то не уцепился?

— Очень угоревши был. (Там же, стр. 23).

Все приведенные примеры не охватывают вопроса в целом, а лишь едва его намечают. Но эти обрывки наблюдений достаточны для того, чтобы показать, что приемы ритмизации, к рассмотрению которых мы приступаем, не приходится считать в творчестве Лескова изолированным и исключительным явлением.

В повести Лескова „Островитяне" имеется целый ряд отрывков, ритмизованных по такому принципу, который, кажется, не

[1]) Категория „Дактилич. с отяжел." есть по существу мужская клаузула, состоящая из односложного или двусложного слова, с предшествующим ей сильным ударением на 3-м слоге с конца (⏑ ⏑ –), в результате чего клаузула, по аналогии с народным стихом, может быть сочтена за дактилическую.

может быть поставлен в связь и не находит аналогий в общеизвестных образцах Гоголя и Тургенева. Все эти отрывки отчетливо выделяются своей ямбической каденцией, что позволило приступить к их рассмотрению, вооружившись стиховедческими приемами анализа и подсчетов, которые, как известно, в применении к обычной прозе не приводят к удовлетворительным результатам.

Для детального анализа остановимся на двух наиболее крупных отрывках, совпадающих с центральным моментом повести [1]).

Но предварительно выделим основные черты, которые сохраняют силу также и для повести в целом.

Ямбическим ритмом характеризуется только прямая речь, почти всегда диалог, в котором принимает участие минимум одно из трех главных действующих лиц повести — Истомин, Маничка Норк и Ида Ивановна. Таким образом, мы имеем три основных диалогичеких группы:

1. Маничка Норк и Истомин.
2. Ида Ивановна Норк и Истомин.
3. М. Норк и ее муж — Бер.

Ритм авторской речи (всякого рода пояснения, замечания и т. п.) не подчиняется ямбическому течению, примыкает по своей конструкции к основному ритму повести и может рассматриваться, как обычный ритм художественной прозы. Условимся называть эти пояснения от автора, если они перебивают течение диалога, ремарками. Совершенно очевидно, что ритм диалога и ритм ремарок следует анализировать отдельно.

Обратимся к подсчетам.

Для этих подсчетов необходимо принять во внимание следующее:

Надлежало исследовать материал, напечатанный как проза и не дающий никакого объективного критерия для его членения по ритмическому признаку. Синтаксическое членение, помимо неудобств, вытекающих из его многостепенности и разного рода спорных моментов, которые вводят исследователя в соблазн проявить зоркость совершенно нежелательного свойства,— помимо

---

[1]) Изд. Маркса 1897, т. III, гл. 13 стр., 468—70, от слов: „Мой идол...“, кончая „. . в своих объятиях“ и гл. 14 стр., 472—73, от слов: „Я не могу ..“, кончая ...— Губи.“ Ниже первый отрывок приводится полностью.

всех этих трудностей, синтаксическое членение могло оказаться критерием априорным и вовсе не конструктивным для ритма, весьма близкого к стиховому.

Между тем, казалось необходимым оформить субъективное впечатление ямбического ритма в виде цифр нейтральных по отношению к двум указанным принципам членения, чтобы на основе этой таблицы разработать два возможных варианта: один — синтаксический и другой — ритмический.

Представлялось единственным выходом — подсчитывать материал не расчлененный, сплошь. Для этого подсчета, из соображений преобладания ямба, избрана схемой восходящая группировка слогов, которая сводится (в общепринятых терминах) к ямбу, анапесту, пеону 4 и т. д. При сведении встречаемости этих „стоп" к общей единице — слогу получилась следующая таблица:

0,125	%	слогов	располагаются	по	схеме ⏑́
45 6	%	„	„	„	„ ⏑⏑́
1,6	%	„	„	„	„ ⏑⏑́
19,7	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑́
0,9	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑́
21,—	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑́
2,25	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑́
2,75	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑́
0,25	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑́
3,1	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑⏑́
1,1	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑́
1,5	%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑́
0,125	%	„	„	„	„ ⏑⏑́

8 слогов осталось вне подсчета.

Если принять во внимание только нечетносложные схемы — односложную, трехсложную и пятисложную — явно противоречащие ямбическому ритму, то сразу же поражает их высокая встречаемость: почти 24%. Сверхсхемные отяжеления хореического типа в четносложных сочетаниях еще повышают противоречивость ямбической каденции. Но ее наличие все же остается несомненным.

Однако, на таблице сплошного подсчета долго останавливаться не стоит, т. к. она имеет лишь ориентирующее значение и вряд ли соответствует какому бы то ни было толкованию материала Ведь действительно: всякая художественная речь и творится и воспринимается, как расчлененная на речевые отрезки; проза — по синтаксическому, стих — преимущественно по ритмическому признаку.

Если такое членение и отсутствует, то разве только при беглом чтении глазами, при котором, однако, артикуляционный момент восприятия, так же, как и акустический, едва ли имеет место. Но при таком условии естественно отпадает и самое восприятие ритма, которое в художественной речи базируется на указанных двух моментах.

Эти соображения вынуждают основывать анализ на расчлененном материале, и,— поскольку мы имеем дело с прозаическим произведением — расчлененным в первую очередь по синтаксическому признаку.

Обратимся к таблице, аналогичной предыдущим подсчетам для нерасчлененного текста:

2,—%	слогов	располагаются	по	схеме.	⏑
50,96%	„	„	„	„	⏑⏑
2,26%	„	„	„	„	⏒⏑
10,18%	„	„	„	„	⏑⏑⏑
0,6 %	„	„	„	„	⏒⏑⏑
22,35%	„	„	„	„	⏑⏑⏑⏑
3,46%	„	„	„	„	⏒⏑⏑⏑
1,6 %	„	„	„	„	⏓⏑⏑⏑
1,86%	„	„	„	„	⏑⏒⏑⏑
2,33%	„	„	„	„	⏑⏑⏑⏑⏑
2,—%	„	„	„	„	⏑⏑⏑⏑⏑⏑
0,4 %	„	„	„	„	⏒⏑⏑⏑⏑⏑

98 слогов осталось вне подсчета.

На основании этой таблицы отметим два наблюдения:

1. Ямбическая ритмизация текста характеризуется более высоким процентом, чем при сплошном подсчете, т. к. вместо 24% противоречащих нечетносложных группировок новый подсчет

дает подобных сочетаний лишь 15,11%. Это значить, что 9% перебоев размещались на границах синтаксических рядов и были поглощены женскими и дактилическими клаузулами синтаксических отрезков.

2. Процентное распределение клаузул оказывается следующим: мужск. 44,1%; женск. 54,1%; дактил. 1,8%. Такое распределение клаузул не соответствует нормам, которые намечены в начале работы для клаузул прозы Лескова: мужск. 28—33%; женск. 42—46%; дактил. 17—19%; пеонич. 3—4%. Совершенно очевидно, что процент мужских и женских клаузул возрос за счет крайне немногочисленных дактилических и совершенно отсутствующих — пеонических. Из предыдущего мы уже знаем, что подобные отступления имеют у Лескова композиционную мотивировку.

Мы ограничиваемся этими двумя наблюдениями, т. к. продолжать сравнение с ритмической структурой обычной художественной прозы значило бы, с несколько наивным торжеством, отмечать признаки несходства этих систем. Несмотря на типографски прозаический облик наши отрывки упорно отказываются влиться в русло прозаической речи.

Изучать можно только посредством сравнения. Но 85-процентный ритм и стремление клаузул не выходить за пределы мужских и женских отграничивают наш материал от прозы.

Следовательно, необходимо найти художественную речь, также организованную ямбическим ритмом и мужскими и женскими клаузулами в свободном чередовании. Поиски оказываются не слишком затруднительными: к нашим услугам белый пятистопный ямб. Возникает, однако, вопрос: как можно сравнивать прозу со стихом? Но ведь прозаизм разбираемых отрывков стоит после всего сказанного под большим вопросительным знаком, и во всяком случае — это величина искомая, от которой исходить нельзя. Мы предположительно приняли синтаксическое членение. Наше право — сделать подобный же эксперимент, например, с поэмой Жуковского „Маттео Фальконе", которая характеризуется также ямбическим ритмом и аналогичным отбором клаузул. Но необходимо создать равные условия для сравнения. Для этого мы должны отбросить в „Маттео Фальконе" типографское членение, присущее стиху, и, тем самым, ввести деление на синтаксические ряды.

Снова призываем на помощь статистику:

2,57%	слогов	располагаются	по	схеме ⏑
44,68%	„	„	„	„ ⏑⏑
2,53%	„	„	„	„ ⏑⏑
17,2 %	„	„	„	„ ⏑⏑⏑
0,27%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑
0,81%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑
0,27%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑
27,61%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑
2,71%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑⏑
1,35%	„	„	„	„ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑

136 слогов осталось вне подсчета.

Остановимся на тех же двух признаках, которые рассматривались у Лескова.

1. Противоречащие ямбу нечетносложные группировки слогов дают 23,83% вместо 15,11% у Лескова.

2. Клаузулы синтаксических рядов, не примыкая к прозаическим нормам, оказываются также и вне стиховой традиции: мужск. 43,1% женск. 49,3%; дактил. 7,6%. Важно при этом отметить, что процент дактилических клаузул вчетверо выше, чем в отрывках из „Островитян".

Результаты эксперимента могут показаться невероятными: неправдоподобно, чтобы стих потерял 24% ритма с отказом от ритмического членения. Остается прибегнуть к примеру, который покажет, что стих потерял не только 24% ритма, но местами и самую ямбическую инерцию, в результате чего даже непротиворечащие ямбу группировки, все же значительно преобладающие, уже не осознаются как ямб. Мало того — самая пятистопная равносложность стиха Жуковского бесследно исчезает и, вероятно, не могла бы быть восстановлена без самых кропотливых аналогий с существующей традицией.

„... К товарищам тогда в недоуменьи обратившись, Гамба сказал: | кровавый след привел нас прямо сюда; | он верно здесь; | но этот дом обыскивать не стану я; | с Маттео Фальконе ссориться опасно. | Гамба стоял нахмурившись и тыкал в сено своим штыком, | не

думая чтоб там Санпьеро спрятан был; | а Фортунато, как будто без намеренья цепочкой часов его играя, | неприметно его отвесть от места рокового старался. | Гамба, вынув из кармана часы, сказал: | я уж давно тебе подарок, Фортунато, приготовил. | Ведь у тебя до сих пор нет часов? — | „Отец сказал, что мне их даст, | как скоро двенадцать лет мне будет" — | А тебе теперь лишь только десять. | Эта песня долга. | Вот посмотри сюда, какие прекрасные часы. — | И он на солнце вертел их, | и они сверкали ярко..." [1]).

Столь плачевное по своим результатам соревнование Жуковского с Лесковым может, кажется, привести к двум взаимно исключающим друг друга решениям:

1. Если в отрывках Лескова и „Маттео Фальконе" Жуковского необходимо различать стих и прозу, то следует признать, что „Маттео Фальконе" написан прозой, а отрывки из „Островитян" — стихами.

2. Если все же придерживаться добрых старых понятий, что „Маттео Фальконе" — стих, и следовательно, что хотя бы некоторые, и притом важные элементы стиха присущи также и отрывкам Лескова, то следует признать, что синтаксическое членение произвольно привнесено нами, для материала неконструктивно и противоречит системе, детальный анализ которой — впереди.

Но позвольте — скажет читатель — ведь у Лескова проза, а у Жуковского стихи. Синтаксическое членение для Лескова — закон, а для Жуковского — произвол. Посколько сравнение основано на произволе, выводы неубедительны.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что отрывки Лескова — не проза в обычном смысле слова. То, что мы до сих пор о них знаем, не дает нам оснований отграничить их от Маттео Фальконе, за исключением одного различия: несходства типографского расположения — признака объективного и верного, но вряд ли раскрывающего несходство по существу.

Переходя к разбору тех же отрывков с членением по ритмическому признаку, припомним, что таблица сплошного подсчета давала 24%, а таблица синтаксического членения — 15% противоречащих нечетносложных группировок. Мое индивидуальное

[1]) Вертикальными черточками отмечено принятое синтаксическое членение.

восприятие ритма решительно восставало против подобных цифр. Представлялось возможным допустить процентов от четырех до восьми, но с пятнадцатью процентами слух отказывался мириться. Оставалось предположить, что мною вносятся в текст некоторые, санкционированные стиховой традицией, поправки, на которые, однако, синтаксическое членение полномочий не давало. Чтобы выяснить характерные моменты такого расхождения, представлялся один выход: записать свою читку и проследить степень объективности вносимых ею различий

По условиям места оказывается возможным привести запись лишь первого из разбираемых отрывков Лескова[1]).

„Мой идол... идол... и-д-о-л! с страстным увлечением говорил маленький голос в минуту моего пробуждения.—Какой ты приятный, когда ты стоишь на коленях!.. | Как я люблю тебя, | как много я тебе желаю счастья! | Я верю, я просто чувствую, я знаю, что тебя | ждет слава; я знаю, что вся эта мелкая зависть перед тобою преклонится, | и женщины толпами целыми будут любить тебя, боготворить, с ума сходить. Моя любовь читает все вперед, что будет; | она чутка, мой друг! Мой превосходный, мой божественный художник! | Роман Прокофьевич сделал слабое, чуть слышное движение.

Постой, постой! — остановил его маленький голос.— Останься так; | постой передо мной на коленях[2]). | Я так люблю ласкать тебя, мой славный. | Ты так высок, что я не достаю | твоих кудрей, когда ты встанешь. | А я люблю, как я люблю вот эти черные, | вот эти демонские кудри! . Ох, | когда б ты знал, как я люблю тебя, мой Ромцю! | Как много я тебе желаю счастья, славы и... | Любви .. Постой, постой... | дай мне сказать тебе про все. Ты знаешь... | я дышать не могу, когда вдвоем с тобою. | В груди тут у меня, нет... это... | нет ничего того, что там у всех бывает, | а только — сердце. | Огромное во всей груди все сердце... | и в этом сердце все огонь; огонь и рана, Ромцю... | И мне так хочется тогда... | вот и теперь... | такое что-то сделать для тебя... что было б выше сил моих... | Когда бы знал, как хочется мне | быть для

[1]) Вертикальными черточками отмечено принятое членение текста по ритмическому признаку. Ремарки напечатаны разрядкой.

[2]) Во втором издании Маркса „передо мною". Настоящая статья базируется, однако, целиком на тексте издания 1897 г.

тебя несчастной... | такой несчастной, чтобы мое несчастье испугало бы всех... | а чтобы ты.. | О, чтобы ты был счастлив! счастлив!.. | и чтобы это счастье я тебе купила! Но... я не знаю... | а ты не говоришь, что сделать для тебя. | Как мне погибнуть? как? Учи меня, учи, учи скорее, Ромцю... | Маленький голос задрожал и продолжал, трясясь и млея: Мне снилось раз, какое счастье... | Не помню, я чего-то начиталась, | усталая уснула, и вижу, | что на тебе венок, | и что тебя везут в какой-то колеснице; | что женщины все на коленях | стоят перед тобою | и говорят про что-то, | про славу, про любовь или еще про что-то . а я ничего не умею сказать тебе. | Не умею даже сказать, что я люблю тебя и... Постой, Ромцю! Постой, не уходи... | Я бросилась под лошадей твоих и их копыта, и эти острые колеса впились мне в грудь... и так легко мне было, Ромцю. | Ах, как легко! ах, как легко! — какое было счастье. | О, где тот Рим, в который я могу нести | вслед за тобой твой мольберт, холст, | твою палитру, краски... Боже! Боже! | Какие горести, какое зло | Ты можешь мне послать, чтоб я забыла | за ними благославлять тебя, | если только один луч его славы упадет на мою голову? Оставь, | брось этот страшный город! | Брось деньги, брось, возненавидь их.. | Пойдем! Пойдем отсюда, | мой Ромцю! | Мы станем жить одни, тихонько, к нам не заглянет скука — | не бойся. И когда | ты будешь счастлив, славен... и тогда... | О что ж тогда? О, говори мне, что ж тогда, когда все будут знать, | что я тебя лелеяла, что я тебе служила... | что я твой друг!... — Что ты моя любовь. | — Что я твоя любовь!.. | О, нет, не нужно, чтобы это знали, | пока я буду жить. . Нет... | тогда... я поскорей умру, и на моей могиле | пускай напишут, | что ты любил меня! | Живой ты мне одной, наедине... | скажи одно спасибо. | — А ты мне чем ответишь? Вышла коротенькая паузка, после которой слабый голосок стыдливо и восторженно сказал: — Я чем отвечу? — Поцелуем?—Да.—Одним? | Ах, полно говорить об этом! | Миллионном, если хочешь. | — Миллион, миллион! | ох, как далеко тот миллион! Истомин смолчал секунду и прошептал — Сейчас... теперь... сию минуту... — Руки! руки больно! руки! — Один, сейчас в задаток! | Сейчас, сейчас —он все равно | один из моего миллиона. | —Один... ты лжешь; ты страшен ..—Нет, | нет, ничего, не бойся.. Я ведь один. | Она была в смущении и молчала.—Отказ? —

Нет; на, целуй. — Да; раз... один, но бесконечный! — и он смял и задушил ее в своих объятиях".

В непосредственной интерпретации-читке предлагаемая запись имеет две особенности

Первая из них заключается в сходстве системы интонирования с интонативным строем белого драматического пятистопника. Думается, что этот интонативный строй не относится в значительной своей части к области декламации, объективно дан в драматическом ямбе и является одним из первостепенных факторов его конструкции. Однако, в виду того, что этот вопрос остается чрезвычайно спорным, и доказательства в этой области, за неимением экспериментальных исследований, остаются в пределах ссылок на свой слух и интуитивных домыслов, приходится ограничиться этим догматическим указанием, оставляя принципиально вопрос открытым.

Другая особенность предлагаемой записи заключается в расчленении материала на ритмические отрезки, не всегда совпадающие, а иногда и противоречащие синтаксическому членению. Эти отрезки условно будем называть стихами. Обратимся к таблице, соответствующей материалу, расчлененному по ритмическому признаку.

0,13%	слогов	располагается	по	схеме	⏑́
59,94%	„	„	„	„	⏑⏑́
3,07%	„	„	„	„	⏑⏑⏑́ [1]
2,—%	„	„	„	„	⏑́⏑ [2]
4,61%		„	„	„	⏑⏑⏑́
0,2 %	„	„	„	„	⏑⏑⏑́
0,6 %	„	„	„	„	⏑⏑⏑́
23,76%	„	„	„	„	⏑⏑⏑⏑́
2,96%	„	„	„	„	⏑⏑⏑⏑́
0,8 %	„	„	„	„	⏑⏑⏑⏑́

[1]) Из них: на 1-й стопе 2,14%, в начале синтаксической группы 0,53%, прочие 0,4%.

[2]) Хорей, противоречащий восходящей системе слогов, введен только для 1-й стопы в соответствии с подобными обозначениями в ямбическом стихе.

0,33% „ „ „ „ ⏑⏑⏑⏑⏑

1,6 % „ „ „ „ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑

108 слогов осталось вне подсчета

Нечетносложные группировки составляют 5,87%. Случаев сомнительной расстановки ударений два: зáвисть или завйсть и мóльберт, или мольбéрт. Условно принята читка „зáвисть“ и „мóльберт“.

Отметим, прежде всего, что при третьем рассмотрении оказалось 108 слогов вне подсчета, тогда как первая таблица оставляла вне схем лишь 8 слогов, а вторая — 98. Это объясняется тем что первый подсчет имел дело с нерасчлененным материалом, который, однако, естественно рассекался ремарками на более мелкие части. Восемь таких делений замкнуты женскими клаузулами, вследствие чего и оказалось столько же слогов, неучтенных в таблице. Эта цифра при вторичном рассмотрении повышается до 98, а при третьем — до 108, включая в себя многочисленные женские, несколько дактилических и одну пеоническую лаузулу.

Количественное соотношение клаузул следующее: мужск. 40,8%, женск. 56,3%, дактил. 2,3%, пеонич. 0,6%.

Сопоставим эти цифры с аналогичными подсчетами для белого пятистопного ямба.

Жуковский (4 поэмы)	мужск	43,95%,	женск	56,05%
Пушкин (мал. траг. и Бор Год.)	„	39,11%,	„	60,89%
А Толстой (трилогия)	„	45,46%,	„	54,54%
Средний вывод	„	42,84%,	„	57,16%

Из сравнения этих таблиц с полной очевидностью следует что принятое членение на отрезки дает соотношение клаузул в традиции белого пятистопного ямба. Группировки клаузул стих за стихом соответствуют типам белого пятистопника. Заметное явление составляют частичные инерции следования клаузул группами — то мужских, то женских. Противоречащие всем этим аналогиям примеры дактилической (4 случая) и пеонической (1 случай) клаузулы своей немногочисленностью свидетельствуют за отнесение их частью на счет непоследовательности Лескова, частью же, несомненно, тяготеют на совести исследователя.

Опираясь на этот анализ клаузул, переходим к ритму в собственном смысле слова.

Мы стоим перед следующим фактом:

Нерасчлененный материал оставлял лишь 8 слогов вне подсчета, и с другой стороны, почти 24% всех слогов сочетались в группировки, противоречащие ямбическому ритму.

Расчлененный по ритмическому признаку текст не учитывает 108 слогов, но противоречий ритму дает лишь на 5,87%.

Синтаксическое членение оказывается промежуточным в намеченном соотношении.

Несомненно, что такое соответствие не может быть случайным и должно указать: почему расчленение материала на ритмические отрезки устраняет большую часть противоречий ямбу. Указание на клаузулы в предыдущем обзоре уже наметило решение этого вопроса. Остается показать на примере, какое влияние этот фактор имеет на ритмически расчлененный текст.

„...Мне снилось раз, какое счастье... | Не помню я чего-то начиталась, | усталая уснула, | и вижу, | что на тебе венок, и что тебя везут в какой-то колеснице; | что женщины все на коленях | стоят перед тобою | и говорят про что-то, | про славу, про любовь или еще про что-то...“ | .

В приведенном отрывке на слух не воспринимается ни одного перебоя. Между тем, при сплошном подсчете оказывается, что здесь шесть раз встречается группировка анапестического вида (⏑ ⏑ –) и 2 раза пятисложная с ударением на последнем слоге (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –). Строго синтаксическое членение не устраняет, а лишь понижает число этих перебоев. Объяснение заключается в том, что в пределах этого отрывка восемь женских клаузул, которые и выводят из подсчета столько же неударных слогов, перебивающих ямбический ритм. Любопытно отметить, что и в безукоризненном белом пятистопном ямбе окажется (если принять его без членения на стихи) столько нечетносложных противоречащих группировок слогов, сколько первоначально было в нем женских клаузул.

Может, однако, возникнуть подозрение: не проделана ли исследователем кропотливая работа пригонки к клаузулам нечетносложных, перебивающих ритм, сочетаний, для того, чтобы устранить противоречие ритму?

Рассмотрим измышленный пример:

О, что ж тогда?
Говори мне, что ж тогда?

Здесь налицо перебой анапестического вида, который и вошел бы в подсчеты как таковой. Может ли он быть устранен отнесением к клаузуле? — Нет, не может, так как оба неударных слога принадлежат одному слову „говори". Получилось бы:

О, что ж тогда? го | вори мне, что ж тогда?

что в точности воспроизводит известный пример:

Ветры северные ду | ют гулять я не пойду.

Но, быть может, тип словарного состава этого измышленного примера настолько редко встречается в языке, что естественно можно ожидать распадения трехсложных сочетаний, что позволило бы относить их к клаузулам? — И снова приходится ответить решительным отрицанием. Рассмотренный пример не имеет ни одного слова состоящего более чем из трех слогов — сочетание в русском языке совершенно заурядное Мало того — пример даже не придуман, а взят у Лескова, у которого, ради опыта, экспроприирован один слог:

О, что ж тогда?
О, говори мне, что ж тогда?

Все эти соображения относятся, разумеется, не только к словам с анапестическим началом, но и к словам с дактилическим окончанием. Многочисленность их настолько очевидна, что нет нужды за доказательствами всуе обращаться к статистике.

Сказанного достаточно, чтобы признать, что принцип членения соответственно клаузулам не примышлен в порядке анализа. Подбор делимых трехсложных сочетаний входил в задание Лескова, сознательно или бессознательно — безразлично.

После устранения этих сомнений уместно будет сказать, что, при расчленении материала на отрезки, руководящую роль играло не расположение клаузул, стремление устранять перебои, либо какой-нибудь другой второстепенный признак, а общая система интонирования этих отрывков, которая выше была охарактеризована (быть может — субъективно), как чрезвычайно близкая к

системе интонирования пятистопного белого ямба. Тем большего внимания заслуживает то обстоятельство, что трехсложное сочетание, и притом способное выделить из себя клаузулу, так естественно ложится на концы отрезков, определенных по иному признаку.

Однако, в сказанном выше не следует, разумеется, видеть претензии на безаппеляционную непогрешимость анализа. Так, из приведенного отрывка необходимо выделить пример, который представляется сомнительным как с точки зрения интонативного единства, так и разобранного уже вопроса о системе клаузул (единственный случай пеонической клаузулы).

„Когда бы знал, как хочется мне
быть для тебя несчастной.."

Слово „быть" осваивается, как начало хореического хода на первой стопе. Между тем, помимо сомнительной вообще пеонической клаузулы, приходится проклитик „мне" насильственно обратить в энклитик и, с точки зрения прозаической речи, непростительно исковеркать интонацию. Принята, хотя и не без колебаний, подобная читка потому, что такое разделение прекрасно подчеркивает очень весомое в смысловом и эмоциональном отношении слово „быть". Подобный ход в белом пятистопном ямбе следовало бы признать (за исключением пеонической клаузулы), при всей его смелости, чрезвычайно эффектным и оправданным. Это, впрочем, субъективная оценка, которая вопроса не решает.

Чтобы не возвращаться более к трехсложным и вообще нечетносложным сочетаниям, заметим, что процент их встречаемости, и без того незначительный (5,87%), образуется главным образом не из случайных перебоев, вклинивающихся в ямб, а из целых строчек, иногда даже нескольких подряд, вовсе выпадающих из ямбического ритма, напр., „...Какой ты приятный, когда ты стоишь на коленях..." „...Если только один луч его славы упадет на мою голову..."

Если бы распределение этих трехсложников было более равномерным, то, в сочетании с ямбом, мы временами, на фоне современной нам традиции (т.-е. исторически произвольно), могли бы осваивать их ритм как „паузный". Необходимость решительного отказа от подобных сближений очевидна и особых доказательств не требует.

До сих пор описание перебоев в ямбическом ритме касалось лишь нарушений, так сказать, силлабического порядка. Обратимся теперь к смещениям ударения со слога, предусмотренного ямбической схемой, на предыдущий неударный и к отяжелениям неударного слога при сохранении схемного ударения той же стопы, т.-е., к так называемым „хореям" и „спондеям".

При подсчетах проводились детальные различения ударений по силе, но т. к. в итоге это не вносит корректив в общеизвестные понятия, можно придерживаться простых суммарных цифр. Встречаемость хорея дает сравнительно невысокий процент (2%). Важно отметить, что с полновесным ударением он появляется только на первой стопе, и, таким обр., целиком подчиняется общей тенденции ямбического стиха, в частности белого пятистопного.

В виду существующих принципиальных разногласий относительно природы хореических „замен" в ямбе, необходимо сказать несколько слов для выяснения взглядов, предрешивших такое „традиционное", казалось бы, отношение к данному вопросу.

Одно из самых распространенных мнений указывает, что хореический ход в ямбе (обыкновенно на первой стопе) дает ударение, лишь неравноправное следующему схемному (второй стопы) и подчиняющееся этому последнему. Здесь с очевидностью выступает желание оправдать и обосновать реальность ямбической схемы посредством явлений, противоречащих ей, поставить эти явления в положение „исключения, подтверждающего правило".

Другой взгляд, не чуждаясь, повидимому, изложенного выше объяснения, указывает на сравнительную немногочисленность подобных ритмических ходов и истолковывает их, как своеобразную, незаслуживающую пристального внимания поэтическую вольность, узаконенную традицией, индивидуальными пристрастиями и, к тому же, ограниченную в практическом применении („только на первой стопе"). Если первое из этих решений кажется односторонним в силу тенденциозного толкования реального ритмического приема в угоду теоретически мыслимой схеме, никогда не существовавшей в русской литературе, как непосредственно данный факт, то второе упускает из виду, что причины возникновения соответствующей традиции должны быть в свою очередь истолкованы с исторической точки зрения. Хотелось бы в немногих словах наметить третье решение, которое устраняет изложенные выше недоумения.

Если не руководиться предвзятыми формулировками, то (независимо от одобрений эпохи) в высшей степени трудно себе представить, чтобы в Пушкинском стихе „бой барабанный, клики, скрежет" ударение на слове „бой" уступало по силе или подчинялось следующему ударению. Думается, что подобный ритмический ход мог явиться в результате пиррихия первой стопы, при котором атонировано первое схемное ударение. Если отбросить крайне немногочисленные случаи, когда слово начинается тремя неударными слогами, то чистый пиррихий может имет место только, если первый слог — самостоятельное неударное слово, т. к. двухсложное слово несет хотя бы слабое ударение. Но, по общеизвестному закону ак. Ф. Е. Корша, независимо от всяких стиховых схем на первый слог (будь он даже малозначительным служебным словом) в этом случае ложится дополнительное ударение, и пиррихий первой стопы получает некоторую хореическую тенденцию. Именно то обстоятельство, что снятие ударения со второго слога неизбежно переносит тонический стержень на первый слог, и притом по причинам, внеположным собственно стиховому ритму, могло создать возможность хореической поправки, как естественный и равноправный ход в ямбе. Это дает ответ на вопрос о причинах возникновения указанного явления, и именно на первой стопе, объясняет, почему подобный хорей в ямбе почти всегда начинается с односложного слова, а также, почему возрастает его обиходность. Постепенное закрепление хореической тенденции пиррихия реальным хореем первой стопы и должно было составить содержание исторической эволюции, основные моменты которой заметны даже без специального изучения. Детальное доказательство предложенной гипотезы выходит за пределы настоящей статьи. Таким обр., если согласиться с предложенным толкованием, хорей первой стопы, противореча ямбической схеме, не противоречит тому сложному ритмическому явлению, которое на протяжении истории русского стиха называли ямбом. Условность термина „ямб" при сравнении живого ямбического стиха с его „схемой" становится очевидной. Представляется, однако, очевидным и следующий вывод: необходимо исходить из реального ритмического факта, оставляя условность за его обозначением, а не наоборот—ставить под сомнение все, что не согласуется с условным единством схематического или терминологического порядка. Вероятно, уже во времена Пушкина указан-

ный процесс освоения хорея на первой стопе зашел достаточно далеко, чтобы сделать нормальным стих, цитированный раньше Что касается Лескова, то, думается, подобный ритмический ход для его времени должен быть безоговорочно сочтен за непротиворечащий ямбу.

Нам пришлось несколько задержаться на этом, в сущности, второстепенном вопросе, чтобы подчеркнуть, что настоящая работа построена на сравнении ритма отрывков из „Островитян" не с отвлеченной метрической схемой, а с системой живого ямбического стиха, существующего в русской литературе.

Отяжеления спондаического типа дают также сравнительно невысокий процент встречаемости (3,07 %). Из них большинство приходится на первой стопе (2,14 %) или внутри стиха, но в начале синтаксической группы (0,53 %). Размещение их не приносит никаких неожиданностей и полностью соответствует традиции ямбического стиха.

Для того, чтобы закончить сопоставление разбираемых отрывков с белым пятистопным ямбом, прервем рассмотрение их тонической организации и остановимся на вопросе об „enjambement". Какими факторами определяется enjambement в белом пятистопном ямбе? Из числа таких факторов необходимо назвать три: 1) силлабическая организация стиха, т.-е равенство стихов между собою; 2) женская клаузула, к которой поэт может прибегнуть, чтобы подчеркнуть законченность ритмического отрезка, и 3) мужская клаузула, состоящая из односложного ударного слова, синтаксически примыкающего к следующему ритмическому ряду, но оторванного от этого ряда, чтобы избежать превращения стиха в хореический. Кроме этих факторов можно упомянуть один признак, который не входит в систему enjambement, но может оказаться контролирующим в вопросе о границе ритмического ряда: хореический и спондаический ход на первой стопе ямбического стиха Что происходит при enjambement в белом пятистопнике? —Синтаксический ряд выходит за пределы ритмического ряда, заранее определенного десяти или одиннадцатисложным диапазоном, и замыкается самостоятельным синтаксическим разделом, не совпадающим с ритмическим членением. Клаузула, угрожая анапестическим ходом или сбоем на хорей, охраняет и подчеркивает целостность ритмического отрезка. В наших отрывках затруднение

заключается в отсутствии первого из перечисленных признаков. Никакой тенденции к уравнению отрезков между собою по числу слогов не оказалось возможным в них подметить. Даже попытки какой угодно ценой построить из них ритмические ряды равной стопности пришлось признать неудачными, о приведении же материала к пятистопному ямбу не может быть и речи.

Между тем аналогии с белым пятистопным ямбом довершаются несомненной наличностью enjambements всех типов, которые встречаются в драматическом ямбе. И надо думать, что, если бы кроме женской клаузулы и целостности ямба, можно было руководствоваться еще иными признаками, то случаев enjambement оказалось бы несколько больше. Примеры:

. Пойдем! пойдем отсюда,
мой Ромцю!

..А я люблю, как я люблю вот эти черные,
вот эти демонские кудри . Ох,
когда б ты знал, как я люблю тебя, мой Ромцю!

Я просто чувствую, я знаю, что тебя
ждет слава,

Однако, в нескольких случаях enjambement не характеризуется ни одним из указанных признаков и является результатом распадения крупных ритмических отрезков Представляется—быть может субъективно—что, если такое распадение возможно, то ритмический отрезок имеет тенденцию дробиться на равные части, напр.,

сейчас, сейчас — он все равно
один из моего миллиона

Однако, следует признать эти случаи наиболее спорными, и потому по отношению к ним необходимо оставить вопрос открытым. Хотелось бы лишь подчеркнуть, что enjambement с точки зрения принятой в этой работе системы анализа, является не нарушением, отступлением, т-е. вообще отрицательным признаком, как оказалось бы при сличении с отвлеченной схемой, а признаком положительным для белого пятистопного ямба, существующего в русской литературе.

Всего случаев enjambement в рассматриваемых отрывках 21

Следует отметить, что членение текста производилось по признаку интонативного единства, который учитывает и ритми-

ческие и синтаксические паузы. Поэтому оно оказалось более дробным и графически непохожим на членение и enjambements пятистопного ямба. Но затруднение не только графическое По самому существу материала нельзя было подробно описать приемы enjambement, указать их излюбленные места в расположении стоп стиха, подвести под соответствующую классификацию для белого пятистопного ямба Дело в том, что принятая читка, да и всякое иное толкование этих отрывков объективно располагает ямбом произвольной стопности, т.-е. как бы вольным ямбическим стихом. Это в корне меняет постановку вопроса, ибо вольный ямб, напр., наших басен безусловно избегает enjambement (у Крылова на 6332 стиха 17 случаев).

Да иначе и быть не может Белый стих осуществляет синтаксический ряд на фоне несовпадающего с ним постоянного ритмического ряда и пользуется этим несовпадением, как добавочным приемом стиховой выразительности, отсюда — enjambement.

Вольный стих располагает свободным синтаксическим движением, для чего постоянство ритмического ряда разрушается — он совмещается с синтаксическим членением. Отсюда вытекает конструктивность чередования отрезков разной длины, которое, приноравливаясь к движению фразы, служит приемом своеобразной пунктуации различных ее оттенков.

Под этим углом зрения получает объяснение также и то обстоятельство, что в характеристике тонической организации материала описывались лишь хореические и спондаические ходы, причем умалчивалось о т. наз. „пиррихии", который заключается в группировке „пеон 4" (⏑⏑⏑–), представленной в количестве 24%. Из этой цифры 12% естественно приходится на долю пиррихия. Но закономерность размещения хореев и спондеев не зависит от количества стоп в стихе и поэтому поддается самостоятельному анализу. Между тем размещение пиррихия неотделимо от количества стоп в стихе, и рассмотрение этого вопроса для несоизмеримых отрезков должно производиться в иной плоскости и посредством иных приемов.

Спросим себя: какие же признаки сближают разбираемый материал с системой вольного стиха.— Таких признаков можно назвать два. Первый из них — произвольная длина ритмического

отрезка. Однако, в этом отношении имеется и некоторое несходство. Вольный стих колеблется по величине отрезка от одного до тринадцати слогов. Случаи семистопных строк в вольном стихе край-е редки, да и то встречаются, гл. обр., в XVIII веке (у В. Майкова, Державина). Но положенная в основание анализа читка отрывков Лескова характеризуется амплитудой от одного до двадцати двух слогов. Если даже предположить, что предлагаемая редакция допускает дальнейшее, более дробное членение, то все же избегнуть семи и восьмистопных стихов не представилось бы возможным. Второй признак, указывающий на традицию вольного стиха,— наличность самостоятельных стихов, состоящих из одного слога. Как известно, в вольном стихе они хотя и редки, но не представляют исключительного, противоречащего системе явления [1]). В „Горе от ума" таких случаев четыре. Вольный стих, по крайней мере XIX века, дает односложный стих обыкновенно на фоне предыдущей мужской рифмы, т. к. иначе женская клаузула поглощала бы своеобразие подобного ритмического хода. односложный стих стремился бы примкнуть к предыдущему и терял бы свою ритмическую самостоятельность. Два подобных случая и дают нам разбираемые отрывки из Островитян.

Быть может также традицией вольного стиха объясняется большая чем в белом ямбе устойчивость синтаксического ряда в отношении ритмического членения.

Из числа возможных аналогий с другими системами следует указать еще на шестистопный ямб, влияние которого не является, конечно, столь же значительным, как предыдущие, не образует сколько-нибудь устойчивых инерций, но спорадически проявляет себя все же довольно отчетливо. Это имеет место особенно в случаях распадения на трехстопник или сечения после шестого слога, которое по традиции может быть сочтено за цезуру:

> ... Она чутка, мой друг!
> Мой превосходный, мой божественный художник!

Однако, в виду того, что подобная цезура шестистопного ямба была перенесена и в вольный стих, отмеченные явления могут быть с одинаковым правом отнесены на счет последнего.

---

[1]) См. статью о вольном стихе XIX в.

Наблюдение над ритмикой можно закончить таблицей слоговых группировок, характеризующих ритм ремарки, на рассмотрении которой мы еще не останавливались. После всего сказанного эта таблица не требует пояснений: нечетносложные группировки дают 43,9%.

3,7% слогов располагаются по схеме . ⏑ ⏓

23,4 „ „ „ „ „ ⏑ ⏑ ⏓

30,8 „ „ „ „ „ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓

29,9 „ „ „ „ „ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓

9, „ „ „ „ „ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓

2,8 „ „ „ „ „ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓

15 слогов осталось вне подсчета.

До сих пор мы детально рассматривали внутреннюю организацию ритма наших отрывков. оставляя в стороне проблему значения их в общей структуре произведения, т.-е. их композиционной функции. Обыкновенно подобные вопросы поддаются выяснению лишь в спорных и недостаточно определенных очертаниях. Но думается, что композиционный рельеф „Островитян" с полной отчетливостью намечает решение.

Наш анализ ямбической ритмизации в „Островитянах" касался только двух наиболее крупных отрывков. Как указывалось уже в начале статьи, они являются далеко не единственными в повести Лескова. В главе 19-й (объяснение Иды Ивановны с Истоминым) и 21-й (прощание М. Норк с Бером), значительная часть диалогов также оказывается ритмизованной. Эти последние отрывки, полностью подтверждая сделанные раньше наблюдения, дают ямбический текст вперемежку с неритмизованным материалом. Не внося ничего нового по существу, они допускают значительный произвол при отграничении ямба от прозаической основы и потому не так удобны для первоначального рассмотрения.

Но при сопоставлении их с первыми двумя отрывками выясняется и еще одна интересная особенность. Все они оказываются прямою речью, почти всегда диалогом, что уже отмечалось, и притом диалогом с повышенной эмоциональной окраской, доходящей местами до пафоса. Зная основную фабулу повести и руководствуясь этим признаком, можно заранее ожидать появления ямба в двух сценах Мани с Истоминым, объяснении Иды

Ивановны с ним же, а также при последней встрече Мани с Истоминым и прощании ее с Бером И, действительно, подобные ожидания оправдываются. Если сопоставить с этим предыдущие наблюдения над ритмом, которые с такой настойчивостью указывали на традицию белого пятистопного ямба, если принять во внимание, что ритм ремарки выпадает из ритмизованного текста и противоречит ему, то нетрудно прийти к заключению, что первоисточник ямбического ритма может быть указан в драматической фактуре этих моментов повести. И, вероятно, следует признать неслучайным то обстоятельство, что праздник Норков в день совершеннолетия Мани, праздник оказавшийся для нее столь решающим — заканчивается отрывком из „Моцарта и Сальери", продекламированным самим Истоминым. И стихи Пушкина, так же как и собственные ритмизации Лескова, оказываются слитыми с прозаическим ритмом предыдущего разговора:

„Все! все!— тихо и снисходительно повторил художник.

— Да вы хоть вот это б прочитали, продолжал он, глядя в раскрытую страницу на Моцарте и Сальери,— что если б все так чувствовали, тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни,
Все б предались свободному искусству!
Нас мало, избранных счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров.
Мне что-то тяжело; пойду засну,
Прощайте".

(Т. III гл. VIII стр. 429)

Если можно еще требовать доказательств мотивировки ямба именно драматической фактурой, которая так рельефно намечена в патетическом диалоге, то достаточно привести несколько строк из диалога иного порядка, в котором участвуют Ида Ивановна и автор:

„— Нехорошая дыня; сказала она, протягивая мне ломтик в своей тонкой, белой руке и в то же время сама начала другой. — Нет, ничего, отвечал я, отведав дыни. — Водянистая; нынче лето такое гадкое, все фрукты какие-то водянистые.— А что ваша сестра?— Маня? Она все возится с вашими книгами.— А я ей еще принес" и т. д. (гл. V. стр. 378).

И все же, как в ямбической ритмизации, так и в применении ее, как фактора композиции, Лесков оказывается не вполне последовательным. Ямб дважды на протяжении повести появляется, правда, очень небольшими отрывками в авторской речи: 1) когда автор описывает Иду Ивановну (гл IV, стр. 372—73) и 2) в пересказе газетного сообщения о приключениях Истомина на Кавказе (гл. XX стр 511—12). Первый из этих случаев, несомненно, мотивирован некоторой эмоциональной приподнятостью, а второй едва ли не пародирует искусственную аффектированность газетной заметки. Заключительные слова ее даже взяты в кавычки: „Изменник обнял девушку и вместе с ней скатился в бездну", было написано в газете.

Необходимо еще указать в „Островитянах" два отчетливых образца ритмизации трехсложником:

„Весной распускались сирени, в полях пробивалася травка, очистилось море от льда и тихо у пристани колыхался большой пароход, готовый на завтра отчалить далеко" (гл. XXII, стр. 529).

„Солнце садится за лесом, луга закрываются на ночь фатой из тумана; зеленые сосны чернеют, а там где-нибудь замелькают кресты и встает за горой городочек, покрытый соломой — вот ты и вся здесь, родная картинка, а тепло на душе каждый раз, когда про тебя вспомянется". (гл. XXII стр. 537).

Если бы такие примеры были не единичны, то, бы может, мы имели бы право противопоставить в „Островитянах" трехсложный повествовательный ритм ямбу патетического диалога, описание которого явилось предметом настоящей статьи[1]).

Подведение итогов настоящей статьи совпадает с необходимостью защититься от обвинений в стиховедческом фатишизме, которые, вероятно, уже давно возникли у читателя.

По какому праву прозаический текст Лескова оказался подмененным сомнительными стихами собственного изготовления? Не повторилась ли трагикомедия всякого исследования, которое при анализе ритма художественной прозы ограничивается наблады-

[1]) Ямбическую ритмизацию можно найти в след. произведениях Лескова: „На краю света" [гл. I], „Обойденные" [т. III, гл., X большой отрывок стр. 296-299] и, в несколько сомнительной форме, на всем протяжении романа „На ножах"

ванием стиховых или — еще хуже — логаэдических штампов? Первые две части настоящего очерка показывают, что ни право на такую замену, ни уверенность в аподиктической ценности стиховых аналогий не являлись предпосылками работы.

Применить стиховедческие приемы анализа уполномочивал самый материал, еще первая таблица, сделанная на основании нерасчлененного текста и выявившая 76 % ямбических и непротиворечащих ямбу группировок слогов. Проделанная работа и имела целью сравнить этот своеобразный прозаический ямб с подлинным ямбическим стихом. В основу третьего этапа нашего анализа была положена субъективная читка отрывков из „Островитян". Самое решение вопроса остается также в плоскости субъективного восприятия. Но субъективность эта — особого рода. За ее плечами стоит вся стиховая традиция русской литературы. Читатель, воспитанный на газете, со стиховой традицией, равной нулю или бесконечно-малой величине, вынесенной со школьной скамьи — такой читатель воспримет лишь 85-процентный ритм синтаксического членения или, быть может, даже меньше вследствие неправильной расстановки ударений. И он почувствует некоторое беспокойство... и станет перелистывать. Ибо ему невыносима добавочная работа, необходимая для усвоения подобного ритма. Он станет перелистывать — и хорошо сделает, т. к. текст Лескова останется нетронутым, чем никак не сможет похвалиться читатель, освоивший, в той или иной мере, традицию русского стиха. Он станет читать и с той минуты, как первая ямбическая строчка достигнет его сознания,— он немедленно двинется по гибельному пути, указанному в этой работе. 85-процентов толкают его на это. И, быть может, он не только подвергнет материал ритмическому членению, но начнет глотать гласные, расставлять паузы и т. д., и т. п. Что же, однако, останется от Лескова?

Но не поступал ли и сам Лесков точно так же?

Возьмем стих: „Огромное во всей груди все сердце" — зачем здесь это „все"? Или стих: „нет ничего того, что там у всех бывает" — зачем это „того, что там у всех"? Или: „когда бы знал, как хочется мне | быть для тебя несчастной". — Как можно без ущерба для смысла пропустить в прозе личное местоимение второго лица при глаголе: „когда бы ты знал..." Что это такое, как не поэтические вольности в угоду ритму?

Но что же тогда: значит это стихи?— Нет, не значит. Вспомним про 15 % противоречий, или, если принять предложенное ритмическое членение,— хотя бы 6 %. Они остаются в силе, т. к. живой силлаботонический стих по принятой здесь системе подсчета дает всегда 100 % ритма и следовательно не имеет противоречий. Могут возразить: ритмизация на 85% или 94 % достаточно отчетлива — разумеется, это стих. Но какой тогда это стих? — Мы наметили переплетение нескольких ямбических традиций, но единой традиции подобного стиха не существует в русской литературе. Перед нами многосистемный ямб с шестью или пятнадцатью процентами противоречий и, вдобавок, объективно нерасчлененный на ритмические отрезки, ибо подобное расчленение есть переработка текста, оправдываемая традицией, но все же переработка. После всего сказанного, повидимому, отпадает значительная доля остроты и интереса в вопросе, который первоначально мог казаться первостепенным и основным: стих это или проза?

Ответ диктуется, с одной стороны, особенностями индивидуального восприятия, с другой — целиком зависит от тех или иных условностей словоупотребления и терминологии.

Достаточной, исчерпывающей и притом чуждой отвлеченным и искусственным разграничениям представляется следующая формулировка: отрывки из „Островитян“ являются чрезвычайно отчетливо ритмизованной в стиховом плане художественной прозой.

Надо думать, однако, что двойственность решения, неизбежная при существующей неточности терминологии, может быть устранена даже в пределах настоящей специальной, не претендующей на широкие обобщения, работе. Л. И. Тимофеев обратил мое внимание на стихотворные „Преложения Псалмов“ А. П. Сумарокова, которые по своей ритмической организации чрезвычайно близки к отрывкам из „Островитян“: они представляют собой вольный нерифмованный ямб с симптоматическим преобладанием женских клаузул. Для удобства выписываю два примера [1]:

„ ... Врагам моим я быть подобен не хочу; | Обремененна их нечестием утроба, | Уста их полны лести, | Гортань отвер-

[1]) Вертикальными черточками обозначено членение на стихи. См. полн. собр. соч. А. П. Сумарокова М. 1787 г. изд. II, ч. I, „Преложения Псалмов“ 5-го 31, 46, 55, 59, 61, 64, 74 и др.

стый гроб, | Изобличи их, Боже, | И за презрение святых твоих законов, | За множество несносных беззаконий, | Низвержи их: | А притекающих ко милости твоей | Обрадуй, | И непрестанно дай им, Боже, веселиться! | („Из 5 Псалма").

„... Против единого доколе крик военный, | Вы будете вздымати, | И обще сокрушать уже висящу стену, | К падению готову! | Советуют они как им из высоты, | Низвергнути его. | Им ложь угодна: | Устами, Они благословляют, | А в сердце, | Клянут они. | Молчи душа, | И к Богу обращайся! | ..." („Из 61 Псалма").

Близость подобного ямба к ритмизациям Лескова не требует особых доказательств. Соприкосновение стиха и прозы в этих образцах представляется чрезвычайно наглядным. Поэтому с особой настойчивостью необходимо указать на моменты несовпадения, которые не ограничиваются наличием в отрывках Лескова нечетносложных группировок, перебивающих ямбический ритм. Пользуясь соображениями о ритмоорганизующем значении тонической константы, которые изложены в статье о вольном стихе XIX в., можно провести следующее разграничение: нерифмованный вольный ямб Сумарокова, как и другие виды русского силлаботонического стиха, четко организован по константам, которые занимают в стихе командные высоты. Ямб Лескова при всей отчетливости ритмизации является по существу безконстантным, что соответственно отразилось в некоторой спорности отдельных моментов ритмического членения, которое приходилось устанавливать по косвенным признакам за отсутствием центрального.

Последнее различение выходит за пределы частного вопроса о ритмизациях Сумарокова и Лескова. Думается, что разграничение стиха и прозы по признаку наличия или отсутствия ритмической константы является и полезной рабочей гипотезой и, в то же время, правильным решением вопроса о терминологии [1]).

Декабрь 1926 г.

[1]) Высказанный здесь взгляд о решающем значении тонической константы в вопросе о разграничении стиха и прозы нашел применение и развитие в статье Л. И. Тимофеева „Ритм стиха и ритм прозы" („На лит. посту" 1928 г., № 19).