

Валерий Брюсов

**Левизна Пушкина
в рифмах**



Валерий Яковлевич Брюсов

Левизна Пушкина в рифмах

«В истории русской рифмы существует резкий перелом, наметившийся лет 15 тому назад. Принципам рифмы „классической“, – той, которой пользовались последователи и эпигоны Пушкина, футуристы противопоставили принципы „новой“ рифмы. Сначала то были неясные, неоформленные искания, часто сводившиеся к тому, что новые поэты просто небрежно относились к рифме, позволяя себе пользоваться созвучиями очень приблизительными, ассонансами весьма сомнительными. Но понемногу характер новой рифмы стал приобретать совершенно точные очертания. Из стихов В. Маяковского, особенно же Б. Пастернака и Н. Асеева, можно уже вывести определенную теорию новой рифмы. За последние годы эта новая рифма получает все большее распространение, усвоена, например, большинством пролетарских поэтов и покоряет постепенно стихи других поэтов, футуризму по существу чуждых...»

Содержание

1.....	0005
2.....	0011
3.....	0016
4.....	0023
5.....	0032

Валерий Брюсов
Левизна Пушкина в рифмах
[1]

В истории русской рифмы существует резкий перелом, наметившийся лет 15 тому назад. Принципам рифмы «классической», — той, которой пользовались последователи и эпигоны Пушкина, футуристы противопоставили принципы «новой» рифмы. Сначала то были неясные, неоформленные искания, часто сводившиеся к тому, что новые поэты просто небрежно относились к рифме, позволяя себе пользоваться созвучиями очень приблизительными, ассонансами весьма сомнительными. Но понемногу характер новой рифмы стал приобретать совершенно точные очертания. Из стихов В. Маяковского, особенно же Б. Пастернака и Н. Асеева, можно уже вывести определенную теорию новой рифмы. За последние годы эта новая рифма получает все большее распространение, усвоена, например, большинством пролетарских поэтов и покоряет постепенно стихи других поэтов, футуризму по существу чуждых.

Различие между рифмой «классической»

и рифмой «новой» вполне явно. Классическая рифма, рифма преемников Пушкина, обращала исключительное внимание на тождество или сходство ударных гласных в двух словах и тех звуков, которые за этими звуками следуют *вправо*, т. е. на конец слова. Например, для Ап. Майкова были вполне точными рифмами: *благость – тягость, ворот – год*, и т. п. Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное несходство звуков, следующих за ними, т. е. конца слова но зато требует совпадения или близкого сходства звуков, стоящих *влево* от ударного, т. е. звука, идущего непосредственно перед ударным, так называемого «опорного», а также и части звуков, предшествующих ему. Например, Б. Пастернак рифмует: *продолжая – лужаек, померанцем – мараться, кормов – кормой, чердак – черда, подле вас – подливал*, и т. п.

Теория классической рифмы из числа звуков, стоящих *влево* от ударного, обращала внимание лишь на один, непосредственно предшествующий, «опорный», притом исключительно на звук согласный («опорная соглас-

ная», «соп-sonne d'arroi»). Необходимым согласование опорного согласного признавалось только в мужских открытых рифмах, т. е. в словах, кончающихся на ударную гласную. Таковы, например, рифмы А. К. Толстого: в пыли – вознесли, красоты – цветы, и т. п. В других случаях согласование опорной согласной считалось роскошью, называли такую рифму «глубокой» (что терминологически неправильно или, вернее, неудобно) и пользовались ею лишь в исключительных случаях. Например, для А. К. Толстого типичны рифмы: голубой – корой, дома – переломы, и т. п.

Новая рифма, разрешая различие конечных звуков слова, непременно требует согласования звука опорного, все равно гласного или согласного, и тем большего совпадения звуков *влево* от ударного, чем больше различие в окончании рифмующихся слов. Иначе говоря, новая рифма выдвинула в рифме значение *доударных* звуков, стоящих влево от ударного. Практика показала, что совпадение этих звуков действительно крайне усиливает созвучие слов, делает их созвучными да-

же при несходстве окончаний. Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы в рифмах, где окончания совпадают (как в классической рифме), тоже искать совпадения доударных звуков. У того же Б. Пастернака находим рифмы: истолку – потолку, кружевных – уж и в них, твой – плотвой, стрелки – тарелке, керосине – серо-синей, марина – комариной, и т. п. Добавим, для характеристики новой рифмы, что она допускает перестановку (метастазу) звуков, предшествующих ударному, например: мандарина – гордыней, знакомств – замком, и т. п.; идя далее, новые поэты допускают даже при согласовании левых, доударных звуков, неточное совпадение ударного, например: репейник – терпенье, разбою – разбойник и т. п.

Ныне распространенные теории рифмы все стоят на принципах рифмы классической, т. е. согласования только звука ударного и стоящих *вправо* от него. Так определяют рифму стихологи немецкие, французские, английские; им следуют и русские теоретики. Этими же принципами руководится и автор новейшего обширного труда о рифме В. Жир-

мунский («Рифма, ее история и теория». Пб., 1923). Определенно формулирует эти принципы автор другой недавней работы о стихе Б. Томашевский («Русское стихосложение». Пб., 1923). Он пишет: «В общем случае состав рифмы слагается из ударного гласного и замыкающих звуков. В частном случае мужской рифмы на открытый слог в состав рифмы входит и опорный звук... На опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало, по крайней мере, на практике». Последние слова стоит запомнить.

Наши теоретики рифмы щедро брали примеры из стихов Пушкина, но подходили к рифмам Пушкина с уже готовой теорией. Все внимание обращалось на ударную гласную и на звуки *вправо* от нее; звуками *слева*, доударными, не интересовались вовсе. Отсюда возникла уверенность, что Пушкин следовал принципам рифмы классической, что он согласовывал звуки, только начиная с ударного до конца слова. Отсюда и утверждение, что «на опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало». Задача предлагаемой статьи в том и состоит, чтобы

показать неправильность подобных выводов.

Итак, статья будет рассматривать не рифму Пушкина в целом (различные ее формы, типы, виды и т. п.), но только особенности пушкинских рифм, по отношению к согласованию в них доударных звуков. Тезис, подлежащий доказательству, состоит в том, что Пушкин обращал большое внимание на звуки, слева от ударного, и что, следовательно, новшества футуристов в области рифмы могут опереться на высокий авторитет Пушкина[2].

Для начала рассмотрим одну из наиболее популярных строф «Евгения Онегина» (гл. IV, стр. 41):

*Встает заря во мгле холодной,
 На нивах шум работ умолк;
 С своей волчихою голодной
 Выходит на дорогу волк;
 Его почуя, конь дорожный
 Храпит, и путнишосторожный
 Несется в гору во весь дух.
 На утренней заре пастух
 Не гонит уж коров из хлева.
 И в час полуденный в кружок
 Их не зовет его рожок.
 В избушке распевая, дева
 Прядет, и, зимних друг ночей,
 Трещит лучина передней.*

В строфе 7 пар рифм. Из них в 4 доударные звуки приняты во внимание явно: холодной – голодной, дорожный – осторожный, кружок – рожок, весь дух – пастух. В рифме: работ умолк – дорогу волк, – опорные я другие согласные различны, но все три предшествующие гласные согласованы: у, которое не изме-

няет произношения без ударения, ударное о и неударное о, совпадающее с неударным а. В рифме: ночей – ней – оба слова начинаются одним и тем же звуком (о чем скажем далее), а кроме того, опорная согласная «ночей» звучит явственно в «лучина перед ней» (ср. сочетания звуков: чина-ней ночей). Вполне классической остается лишь одна рифма: хлева – дева, объясняемая частью полуитонированным звуком русского е, частью евфоническим строением стихов: распевая дева – коров из хлева (в сочетании «ов – из» буква в означает звук средний между ф и в).

Возьмем другую строфу «Онегина» (гл. V, стр. 33):

*Освободясь от пробки влажной,
Бутылки хлопнули; вино
Шипит; и вот с осанкой важной
Куплетом мучимый давно,
Трике встает; пред ним собранье
Хранит глубокое молчанье.
Татьяна чуть жива;
Трике,
К ней обратись с листком в руке,
Запел фальшивя.
Плески, клики*

*Его приветствуют.
Она Певцу присесть принуждена;
Поэт же скромный, хоть великий,
Ее здоровье первый пьет
И ей бокал передает.*

В этой строфе, из 7 пар рифм, явные опорные согласные в 3: вино – давно, Трике – руке; клики – великий. В рифме: блажной – важной – опорная согласная одного слова отделена во втором вставным звуком; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. В рифме: пьёт – передаёт – ударная гласная йотированная, т. е. как бы заключает в себе опорный звук *j*; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. Вполне классической рифмой опять остается лишь одна: собранье – молчанье; но и здесь должно заметить, что оба рифмующиеся слова построены одинаково: оба – трехсложные, в обоих после начальной согласной следует неударное *о*, потом группа из двух согласных (*бр* и *лч*), и т. д.

Предлагаем проследить рифмы еще следующего стихотворения («Прозерпина»):

*Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат,*

Кони бледного Плутона
Быстро к нимфам Пелиона
Из Аида Бога мчат.
Вдоль пустынного залива
Прозерпина вслед за ним,
Равнодушна и ревнива,
Протекла путем одним.
Пред богинею колена
Робко юноша склонил...
И богиням льстит измена,
Прозерпине смертный мил.
Ада грозная царица
Взором юношу зовет,
Обняла, и колесница
Уж к Аиду их несет.
Мчатся, облаком одеты,
Видят вечные луга,
Элизей и томной Леты
Усыпленные брега.
Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет конца...
Прозерпина в упоеньи,
Без порфиры и венца.,
Повинуется желаньям,
Предаёт его лобзаньям
Сокровенные красы,
В сладострастной неге тонет
И молчит и томно стонет...

Но бегут любви часы.
Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат.
Кони бледного Плутона
Быстро мчат его назад.
И Керерн дочь уходит
И счастливица за собой
Из Элизия выводит
Потаенною тропой.
И счастливец отпирает
Осторожною рукой
Дверь, откуда вылетает
Сновидений ложный рой.

Из 43 стихов то или иное согласование доударных звуков здесь имеется в 27 стихах, что составляет почти 63 %.

В 16 стихах согласования доударных звуков нет; но в них, почти везде, звуковое строение рифмы определяется звуковым строением стиха: Равнодушна и ревнива... Прозерпина в упоеньи... и т. п.

Теперь рассмотрим типы пушкинской рифмы, сначала по отношению только к опорному звуку.

Отдельно должно рассматривать рифму мужскую (с ударением на последнем слоге) и женскую (с ударением на предпоследнем слоге). Рифм дактилических и гипердактилических у Пушкина немного, и их можно оставить в стороне.

Среди мужских рифм различаются: открытые, т. е. с ударением на гласную, полуоткрытые или смягченные, т. е. с ударением на дифтонг *с ъ*, и закрытые, т. е. кончающиеся на согласную.

В открытых мужских рифмах Пушкин, как постоянное правило, соблюдал совпадение опорного звука, например: *пора – вечера, старика – ручейка, зима – ума, небеса – полчас, равно – темно, мне – старине, Парни – дни, чреду – суду, мечты – полноты* и т. д. Исключения составляют рифмы на йотированные звуки: *ю, я, ё*, т. е. *ју, ја, је*: где, по-видимому, для слуха Пушкина звук *ј* уже являлся опор-

ным. Отсюда возникали рифмы: лью – свою, друзья – я, и т. п., но рядом с ними нередко и рифмы на йотированный звук с добавочным опорным: края – да я, сердца я – твоя, мою – отдаю, мое – твое, и т. д. В отдельных случаях, как йотированные, принимались Пушкиным звуки *ише*, откуда рифмы: любви – дни, стекле – О да Е, и т. п. Но таких примеров и вообще отступлений от общего правила мужской открытой рифмы у Пушкина очень немного.

В смягченных мужских рифмах Пушкин менее строго согласовывал опорный звук. По-видимому, слух его довольствовался совпадением как бы двух звуков в дифтонге. Наряду с рифмами, где опорный звук соблюден точно: живой – головой, дней – сильней, речей – очей, он ей – дней, молодой – седой, одной – мной, и т. д., встречается много таких, где взято не точное, а приблизительное согласование звуков (сходство, а не тождество): тобой – роковой, молодой – суемой, грядой – высотой, и т. д., и, наконец, такие, где опорный звук вообще не принят во внимание: герой – собой, речей – нежней, чай – вставай, и т. д.

В закрытых мужских рифмах Пушкин чаще, чем в смягченных, согласовывал опорные звуки, например: разговор – двор, берегов – богов, роман – обман, болван – зван, пером – гром, брат – град, говорят – наряд, вряд – наряд, наконец – венец, медведь – реветь, Аквилон – небосклон, труд – руд, труслив – справедлив, падут – отдадут, судить – щадить, восставал – укрывал, и т. д. Не менее часто встречаются в таких рифмах приблизительные опорные звуки: опор – разговор, небес – древес, сад – назад, конь – огонь, глядел – хотел, стихов – богов, грядях – кустах, путь – как-нибудь, и т. д. Однако в ряде таких рифм опорные звуки не согласованы вовсе, например: сейчас – нас, порок – венюк, устах – очах, и т. д., особенно часто это в рифмах с ударением на ю, я и ё и в рифмах, кончающихся на две согласных.

Среди женских рифм Пушкина должно различать две группы: те, где после ударной гласной нет согласной или одна согласная, и те, где после ударной гласной две или несколько согласных.

В первой группе согласование опорного

звука особенно часто в рифмах открытых: 1) без согласной после ударной: настроя – героя, сединою – женою, клеветою – мечтою, пожилые – злые, замираю – вверяю, и т. д.; 2) с согласной после ударной: тумане – романе, угрозы – прозы, друга – супруга, телега – ночлега, рассказы – проказы, печали – качали – венчали, печали – отвечали, Орлова – слова, отраду – винограду, отрада – Цареграда, время – стремя, триолеты – куплеты, воздымала – выжимала, и т. д.; 3) то же с приблизительным согласованием: боле – воле, убийца – кровопийца, утверждали – достали, Гибралтара – удара, гости – кости, стакана – кургана, посвящали – искажали, и т. д.

В смягченных женских рифмах такое согласование встречается реже, по-видимому, по той же причине, как в смягченных мужских. Этим объясняется и то обстоятельство, что Пушкин нечасто ищет совпадения опорных звуков в рифмах на *аний*, *ений*, например: Евгений – суждений, желаний – свиданий, и т. п. Однако в ряде случаев такое согласование имеется: граций – Гораций, княгиней – богиней, исключений – огорчений,

и т. д. То же должно сказать о закрытых женских рифмах, каких вообще у Пушкина сравнительно немного; но и среди них есть ряд с согласованием опорных звуков: субботам – работам, дорисован – образован, навещают – утешают, и т. д.

В рифмах второй группы опорные звуки согласованы вообще редко, и для Пушкина типичны рифмы: разгульный – караульный, возникла – Перикла, лицемерный – суеверный, и т. д. Но и здесь можно привести ряд рифм с согласованием, точным или приближительным: проворно – чудотворной, страстный – прекрасный, смиренный – презренный, печальный – первоначальный, железный – полезный, треснет – воскреснет, бездельник – понедельник, сердечный – скоротечный, Андрюшка – старушка, и т. д. Должно заметить, что согласную со следующим *ь* Пушкин тоже рассматривал как двойную согласную; отсюда его рифмы без опорного звука на *анье, енье*: молчанье – трепетанье, угощенье – варенье, и т. п. Однако в отдельных случаях согласование и здесь встречается: поколенье – употребленье, возраженье – воображенье, утешенье –

просвещенье, и т. д.

Особенно редко встречается согласование в таких рифмах с ударением на дифтонге, как: злодейство – семейство, и т. п.

Ко всему этому должно добавить существенную оговорку. Согласование опорных звуков может быть и не явным. Звук, являющийся опорным в одном слове, нередко у Пушкина оказывается в слове рифмующимся отделенным от ударной гласной или одним вставным звуком, или целым слогом, или даже несколькими слогами. В последних случаях нужны особые условия, чтобы установить именно согласование звуков (о некоторых таких условиях будет сказано дальше), и здесь мы остановимся только на первом случае, т. е. когда опорный звук отделен в рифмующемся слове от ударной гласной одним звуком.

Вот примеры такого согласования: 1) точного в мужских рифмах: кумир – вампир, ковром – зерном, колеи – земли, наводит сон – торжествует он, докучны ей – речей, зовешь – узнаешь, и т. д.; 2) точного в женских рифмах: прислуги – досуги, слова – бестолко-

ва, дела – побледнела, обедни – бредни, воспета – поэта, порога – чертога, отваги – овраги, терпенье – уверенье, ретивый – прихотливый, рожденный – ободренный, незаконный – непреклонный, являлся – раздавался, и т. д.; 3) приблизительного: скал – похвал, потом – одном, обходит – заводит, блещет – трепещет, догадкой – украдкой, зовут отца – мертвеца, и т. д.[3]

До сих пор мы рассматривали только опорные звуки. Между тем Пушкин весьма часто не довольствовался согласованием одного только опорного звука, но согласовывал также ряд других доударных звуков. В том случае, когда все эти звуки непосредственно предшествуют ударному, получается то, что правильно должно называть «глубокой» рифмой. Вот примеры таких глубоких рифм Пушкина: 1) мужских открытых: *места – проста, хочу – отплачу, отравлено – напоено, грех и – женихи, истребя – себя, слова – трава, слова – права, слова – голова, вина – тишина, богов – врагов, власы – часы, осень – меня, врал я – поля, давно – равно, перевести – чести*, и т. д.; 2) смягченных мужских: *роковой – головой, золотой – теплотой* и т. д.; 3) закрытых мужских: *показать – сказать, снимая – поднимая* и т. д.; 4) женских: *с поклоном – небосклоном, кипела – свирепела, погруженный – вооруженный, Гименея – пламенея* и т. д.

По аналогии с просто опорными звуками, дополнительно согласованные доударные

звуки могут и не предшествовать непосредственно ударной гласной. Такие рифмы тоже приближаются к типу глубоких. Примеры: 1) где в одном случае все согласованные звуки являются опорными: *умно* – *смешно*, *Тульчи* – *палачи*, *стрелка* – *издалека*, *больна* – *влюблена* и т. д.; 2) где второй звук ни в одной из рифм не является опорным: *души* – *карандаши*, *душа* – *дыша*, *плеча* – *луча*, *сама* – *без ума*, *рожок* – *кружок*, *сложено* – *для кого ж оно* и т. д. Возможны и более сложные приемы такого согласования, с перестановкой звуков и т. п., например: *вздор* – *разговор*, *Корсар* – *Сбогар*, *Гименей* – *много дней*, *Грандисон* – *наводит сон*, *простите ей* – *страстей* и т. д.[4]

Близко к «глубоким» рифмам стоит особый тип рифм, очень любимый Пушкиным, – рифма «поглощающая». В таких рифмах одно слово *полностью* входит в состав окончания другого.

Наиболее часто применял Пушкин этот прием там, где одна из рифм образована односложным словом. Примеры: *да* – *череда*, *луг* – *плуг*, *кумир* – *мир*, *бес* – *небес*, *человек* – *век*, *снег* – *нег*, *дам* – *следам*, *стороне* – *оне*,

сам – глазам, след – лет, чай – примечай, вот – небосвод, мил – томил, нет – лорнет, был за – был, честь – перечесть, и т. д. Эти рифмы не могут быть названы собственно глубокими, но есть у Пушкина и примеры подлинно глубоких мужских рифм такого типа: его – моего, ему – почему, очки – дурачки, и т. д.

Весьма нередко пользовался Пушкин этим приемом и в женских рифмах. Примеры: речи – встречи, скрежет – режет, столица – лица, хороводы – воды, тучей – летучей, морозы – розы, вижу – ненавижу, тонет – стонет, громом – ромом, странен – ранен, праздность – разность, хладнокровно – ровно, дело – охладело, Тани – мечтаний, непогоды – годы, вериги – Риги и т. д. Или еще – подлинно «глубокие» рифмы этого типа краткой – украдкой, расправа – права, винограда – награда, живые – сторожевые, и т. д. Немало таких рифм у Пушкина и с несколько неточным согласованием звуков: Вальтер Сжотт – расход, возврата – брата, осторожный – дорожный, праздный – однообразный, безобразный – праздный, священный – просвещенный, Харит – укорит и т. д.

К этому же типу рифм должно отнести те, где одно слово начинается ударной гласной и где, следовательно, нет в нем самого опорного звука, но где это слово повторяется полностью в рифмующемся. Пушкин также очень охотно применял такого рода рифмы. Примеры: 1) мужские рифмы: он – Наполеон, их – зати́х, честь – е́сть, и т. д.; 2) женские: ада – отра́да, ночи – оч́и, годы – оды́, свободы – оды́, оба – гроба́, Оле – боло́, сту́лья – у́лья, шумный – умный́, охне́т – сохне́т, и т. д.

Отдельный вид, и, быть может, наиболее интересный, «поглощающих» рифм составляют рифмы, поглощающие с метастазой (перестановкой) или разделением звуков, т. е. где все звуки одного слова *полностью*, но не подряд и не в том же порядке, входят в состав рифмующегося слова.

Примеры: 1) поглощающих рифм с разделением звуков мужских: *стон – сторон, том – тайком, ты сам – там, сны – старины, – мгла – могла, хлоп – холоп, рука – ручейка, горит – говорит, просак – простак, плевать – воспаменять, красой – рой* и т. д.; 2) женских: *страдаю – стаю, приносят – про-*

сят, топит – торопит, прилежней – прежней, нежно – неизбежно, деле – доселе, сегодня – сводня, праздник – проказник, рано – романа, милый – могилы, своды – свободы, руку – разлуку, верой – Венерой, пишу – пепелищу, поле – поневоле, злата – заплата, тучи – трескучий, неге – ночлеге, пиво – спесиво, и т. д. Стоит обратить внимание, что громадное большинство этих рифм начинаются с одного и того же звука.

Примеры: 3) поглощающих рифм с перестановкой звуков: года – тогда, стара – востра, гражданин – один, косны – несносный, не жаль – жизни даль, расточены – старины, клавикорды – аккорды, воспоминанье – вниманье, Прасковью – кровью и т. д.

К особенностям пушкинской рифмовки относится приятие во внимание начальных звуков слова, примеры чему были только что даны.

Во-первых, в ряде случаев, опорный звук одного слова согласован с начальным звуком рифмующегося. Примеры: мой – мной, том им – моим, приговор – взор, страх – местах, р укой – порой, венец – певец, толпой – пустой,

чертей – рифмачей, тронут – потонут, минуты – надуты, страницы – небылицы, мгновение – владенье, печали – читали и т. д. Ряд таких рифм является поглощающим с разделением звуков[5].

Во-вторых, в ряде рифм согласованы именно начальные звуки обоих рифмующихся слов. Примеры: 1) мужских рифм: *меня – моя, покой – пустой, вода – вреда, воцаной – водой, лужок – лесок, столба – судьба, головой – зорой, лови – любви, друзей – дней, наизусть – ни грусть, передал – проливал, глядит – гласит, чернит – чертит* и т. д.; 2) женских рифм: *Татьяна – тирана, сваха – страха, невежды – надежды, поэты – предметы, важной – влажной, погода – природа, волнение – воображение, волнение – вдохновение, – небрежением – нетерпением* и т. д. Этот прием особенно распространен в стихах Пушкина.

Должно еще отметить, что Пушкин весьма охотно применял, как рифмы, слова, в звуковом отношении аналогичные. Характерными примерами могут служить рифмы: *предметы – приметы, проезд – присест, плюхи – блохи* и т. д. Ряд таких рифм приведен раньше

под различными рубриками. К тому же типу относятся любимые Пушкиным рифмы: сладость – младость, племя – время, сети – дети, пишет – дышит, тень – день, и т. д., а также еще: Моэта – поэта, необозрима – невозвратима, залетный – заботный, и т. п.

По-видимому, пристрастием Пушкина к таким созвучиям должно объяснить то, что он охотно рифмовал ряд односложных и двусложных слов, формально дающих только бедное созвучие: глас – нас, нас – вас, лет – нет, шум – дум, силы – милы, тени – сени, нами – вами и т. п. Может быть, по той же причине Пушкин допускал рифмы, представляющие в сущности повторение одного и того же слова с разными приставками: меж тем – тем, всяк – сяк, обрести – завести, всходит – нисходит, приговоров – разговоров, самовольным – недовольным и т. д.

Последние виды рифмы составляют уже переход к рифмам омонимическим и тавтологическим. Омонимической рифмой в точности называется такая, где оба рифмующиеся слова составлены из одних и тех же звуков, но в разном их распорядке; но также называ-

ют омонимической рифмой и те, где рифмующиеся слова составлены из сходных звуков. Примеры таких рифм Пушкина частью даны выше, частью еще: голод – холод, голодный – холодный, пятой – бедой, задрожала – задержала, арестом – Орестом и т. д.

Тавтологической рифмой называется такая, в которой рифмуются два слова, одинаковые по произношению, но имеющие разное значение. Примеры, для ясности, приводим в полных стихах:

*А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга?*

*Будет вам по калачу...
А не то поколочу.*

*В год за три щелчка тебе по лбу...
Есть же давай мне вареную полбу.*

*И током слезы точит.
А старший брат свой нож берет,
Присвистывая, точит.*

*Вот на берег вышли гости.
Царь Салтан зовет их в гости.*

*Хоть убей, следа не видно...
В поле бес нас водит, видно.*

*Защитник вольности и прав
В сем случае совсем не прав.*

Можно напомнить еще стихотворные шутки Пушкина на глубокие рифмы: «Дева, ног не топырь...» и т. п.

Остается сказать о бедных рифмах у Пушкина.

Несомненно, у него есть ряд рифм, где звуки согласованы только начиная с ударной гласной, причем иногда самое сходство этих ударных гласных лишь приблизительное. Можно найти у Пушкина и просто слабые рифмы, и не только в лицейских стихах: одни – стороны, ныне – именины, китайца – американца и т. д., но и в «Онегине»: героиней – Дельфиной, и т. п. Но все это будут единичные исключения.

Как правило, можно установить следующее. В тех случаях, когда Пушкин, по внешности, довольствовался «бедным» созвучием, не искал согласования доударных звуков, это было обусловлено тем, что доударные звуки рифмующихся слов подчинялись звуковому строю того стиха, в который они входили. Такова, например, «бедная» рифма: суровый – подковой; но звуковое строение этих двух слов легко объясняется, если взять полностью стихи с этими рифмами:

*Скакать верхом в степи суровой...
Но конь притуплённой подковой.*

Несколько аналогичных примеров приведено раньше и дальше[6].

Это обстоятельство весьма затрудняет цифровые подсчеты числа рифм у Пушкина, где доударные звуки во внимание приняты. В ряде рифм, где формально нет согласования доударных звуков, в действительности эти звуки играют огромную роль в евфонии стиха.

Возьмем пример, стихотворение: «Зима. Что делать нам в деревне...» В нем 46 стихов, не считая последнего, оставленного без рифмы, т. е. 23 пары рифм.

Из них поглощающих 3: встречаю – чаю, речи – встречи, розе – морозе. Сюда же можно было бы отнести рифму, яд – скользят, но мы рассматриваем ее далее.

Поглощающих с перестановкой 1: крыльцо – лицо.

Просто глубоких 2: закрываю – вырываю, слова – права. Предыдущую рифму: крыльцо – лицо, конечно, можно также рассматривать и как просто глубокую.

С точной опорной согласной 5: метель – постель, коня – дня, шевеля – короля, уголка – возка, сторона – полна.

С приблизительной опорной согласной 1: спор – разговор.

С согласованием опорной согласной и начальной 2: взоры – разговоры, за нами – глазами.

С согласованием начальных согласных 1: скуки яд – скользят.

Всего рифм, где согласованы доударные звуки, 15; где они не согласованы – 8. Однако рассмотрим эти последние:

В рифме: до обеда – соседа, явная аналогия в построении рифмующихся слов. То же в рифме: воет – ноет, но она объясняется еще звуковым строением стихов:

*Куда как весело! Вот вечер; вьюга
воет.*

*Свеча темно горит; стесняясь сердце
ноет.*

То же рифма: поздней уж порой – являемся домой. То же рифма: прислужницею странной – холодный и туманный. То же рифма:

...о сахарном заводе.

Хозяйка хмурится в подобие погоде.

То же рифма: идет в уединенье – печальное селенье. Наконец, рифма: и песни вечером – и шепот за столом, дает аналогичное построение двух выражений.

Принимая во внимание такие оговорки, должно признать, что все формальные подсчеты дадут цифры ниже действительных.

Однако, чтобы избежать всяких субъективных толкований, лучше при подсчете рифм, где приняты во внимание доударные звуки, считать за таковые только следующие типы: 1) поглощающие с опорной согласной; 2) поглощающие с перестановкой и с разрывом; 3) глубокие; 4) с опорным звуком точным; 5) с опорным звуком приблизительным; 6) с согласованием опорного звука и начального; 7) с согласованием начальных звуков; 8) мужские с ударением на йотированный звук (таких немного).

Составленные по этой программе статистические таблицы дали следующие результаты:

В III главе «Онегина», из 92 пар рифм, с согласованием доударных звуков 68, т. е. 73 %.

В IV главе «Онегина», из 312+3 (имеются в виду тройные рифмы в «Письме Татьяны»), с согласованием рифм 171, т. е. 54 %.

В «Цыганах», из 244+27, с согласованием рифм 139, т. е. 51 %.

В «Прозерпине», из 43, с согласованием рифм 27, т. е. 63 %.

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», из 23, с согласованием рифм 15, т. е. больше 65 %.

В стихотворении «К Овидию», из 52, с согласованием рифм 27, т. е. почти 54 %.

Разумеется, этих подсчетов далеко не достаточно. Не и они уже позволяют утверждать, что у Пушкина в большинстве рифм так или иначе доударные звуки согласованы.

Следовательно, так называемая «классическая» рифма не есть пушкинская рифма. Утверждение, что поэты XIX века на опорный звук обращали внимания мало – неверно: опровержение – Пушкин. Господствующие определения рифмы должны быть изменены, если желательно, чтобы они соответствовали

рифмам Пушкина. И наши футуристы в своей реформе рифмы, – может быть, не подозревая того, – возобновляли традиции Пушкина.

1924

Сноски

Предлагаемая статья была прочитана мною, как доклад, в «Кабинете поэтики Литературно-художественного института» и в Пушкинской секции Академии Художественных наук. Моими оппонентами было сделано мне немало ценных указаний. Среди них я особенно должен отметить замечания Мих. Абр. Гершензона (младшего, студента Л.-Х. института). Так как М. А. Гершензон, при исследовании рифм Пушкина, стоит на совершенно иной, нежели я, точке зрения (притом очень интересной), то я не могу привести здесь его возражений полностью: это значило бы написать другую статью. Но в тех случаях, когда замечания М. А. Гершензона сводились к поправкам и дополнениям моих положений, я привожу далее эти замечания в подстрочных примечаниях. *В. Б.*

[^^^]

М. А. Гершензон выставил положение, что нельзя рассматривать евфонию (звуковое строение) рифм у Пушкина вне общего эвфонического (звукового) строения всего стиха или даже ряда стихов. До известной степени это верно, в том смысле, что у Пушкина рифмующееся слово определено подчиняется общей евфонии стиха. Думаю, однако, что представляет самостоятельный интерес — установить, как, несмотря на то, рифмы Пушкина, взятые сами по себе, имеют определенную тенденцию к согласованию доударных звуков. На зависимость же рифмы от общей евфонии стиха указано в самом тексте статьи. Между прочим, изолирование рифм от этой общей евфонии только *уменьшает* число доказательств, которые можно было бы привести в защиту основного тезиса статьи.

[^^^]

М. А. Гершензон, выставляя положение, что звуки рифмы являются, с одной стороны, итогом звукового строения данного стиха, с другой – подготовкой звукового строя следующего стиха, указал на любопытное явление: эти вставные звуки часто являются именно теми, которые получают преобладание в следующем стихе. Пример:

*России бранная царица,
Вспомни прежние права!
Померкни, солнце Австерлица,
Пылай, великая Москва!*

Опорная согласная р (царица) отделена в рифме (Австерлица) звуком л, который получает преобладание в следующем стихе. Таких примеров немало.

[^^^]

М. А. Гершензон указал, что у Пушкина нередко опорные и вообще доударные звуки одной рифмы систематически распределяются по нескольким словам в рифмуемом стихе. Примеры:

*И жало мудрое змеи
В уста замершие мои.*

*Я знаю сам свои пороки,
Не нужны мне, поверь, уроки.*

*Ты сам, дивись, Навон, дивись судь-
бе превратной,
Ты, с юных лет презрев волненья
жизни ратной.*

Другие примеры: с бою – буйной головою, бани – бархатные ткани, суровый – странность рифмы новой, оставил – места сии прославил, трон – терпит он, и т. д.

[^^^]

5

Отдельные случаи подходят близко к указанному выше распределению доударных звуков рифмы между несколькими словами в рифмуемом стихе, например: лоно вод – лед, слезы лил – сил и т. д.

[^^^]

М. А. Гершензон указал, что евфонией стиха часто объясняется у Пушкина замена точного согласования опорных звуков приблизительным. Примеры:

*Их моют дожди, засыпает их п
ыль,
И ветер волнует над ними ковы
ль.*

*Пошла гулять в пустынном поле.
Она привыкла к резвой воле.*

*Куда как весело! Вот вечер; вьюга
воет.
Свеча темно горит; стесняясь
сердце ноет.*

[^^^]