

Валерий Брюсов

Стихотворная техника Пушкина



Валерий Яковлевич Брюсов

Стихотворная техника Пушкина

«В развитии стихотворной техники Пушкина можно различить три основных периода. Первый обнимает „лицейские стихотворения“ и стихи, написанные до ссылки 1820 года. Он характеризуется, особенно вначале, разнообразием метров, но и сравнительной небрежностью стиха: ритма, инструментовки и рифм. Второй период занимает приблизительно все десятилетие 20-х годов. В это время Пушкин окончательно вырабатывает тот стих, который мы теперь называем пушкинским. Однако для этого периода, особенно для его первой половины, характерны некоторое однообразие метров и ритмов и педантическая строгость, с какой Пушкин соблюдает поставленные им себе правила. Во вторую половину этого периода метры и ритмы становятся разнообразнее, стих свободнее...»

Содержание

| | |
|---------|------|
| #1..... | 0006 |
| 1..... | 0006 |
| 2..... | 0030 |
| 3..... | 0062 |

Валерий Брюсов
Стихотворная техника
Пушкина

В развитии стихотворной техники Пушкина можно различить три основных периода. Первый обнимает «лицейские стихотворения» и стихи, написанные до ссылки 1820 года. Он характеризуется, особенно вначале, разнообразием метров, но и сравнительной небрежностью стиха: ритма, инструментовки и рифм. Второй период занимает приблизительно все десятилетие 20-х годов. В это время Пушкин окончательно вырабатывает тот стих, который мы теперь называем пушкинским. Однако для этого периода, особенно для его первой половины, характерны некоторое однообразие метров и ритмов и педантическая строгость, с какой Пушкин соблюдает поставленные им себе правила. Во вторую половину этого периода метры и ритмы становятся разнообразнее, стих свободнее. Полное развитие ритма и широкое разнообразие поэтических форм осуществляется Пушкиным в третьем периоде, приходящемся на последние годы его жизни. Таким образом, правильнее всего рассматривать развитие стихо-

творной техники Пушкина на пяти ступенях: первый период распадается на две ступени, 1812–1815 и 1816–1819 года, второй период – также на две ступени, 1820–1824 и 1825–1830 года, и третий период, 1831–1836 года, образует последнюю, высшую, пятую ступень. Разумеется, точных граней между этими периодами и ступенями провести невозможно. Переход от одних приемов творчества к другим совершался у Пушкина постепенно, и в конце каждого периода уже встречаются стихи, написанные техникой периода следующего.

Ранние стихи Пушкина (1812–1815 гг.) написаны самыми разнообразными размерами. Юный поэт не сразу остановился на 4-стопном ямбе, как излюбленной форме стиха. Из 58 стихотворений, которые дошли до нас от этих лет, только 17 написаны сплошь 4-стопным ямбом, т. е. менее 30 %. В самом начале лицейского периода Пушкин как бы намеренно пробует различные поэтические формы, выбирая среди них ту, которая наиболее отвечала бы его вкусу. В это время Пушкин решительное предпочтение перед 4-стоп-

ным ямбом отдает ямбу 3-стопному и хорее, а «торжественные» послания неизменно пишет или александрийским стихом, или сочетанием 6-стопного ямба с более короткими строчками... Во всем этом сказалось, конечно, влияние прямых учителей Пушкина в поэзии: Батюшкова и Жуковского, охотно пользовавшихся 3-стопным ямбом в своих посланиях, французских эротических лириков, любивших короткие размеры, и русских поэтов XVIII века, разработавших александрийский стих.

В общем, в ранних стихотворениях Пушкина (1812–1815 гг.) мы находим почти все основные размеры русского стиха (отсутствует анапест), в том числе:

Ямбы – 2-стопные («Роза»; в начале 1816 года тем же размером написано «Пробуждение»), 3-стопные («К сестре», «Городок», «К Дельвигу», «Батюшкову», «К Пущину», «К Галичу» и др.; в начале 1816 года тем же размером написаны картины «Фавн и пастушка» и «Фиал Анакреона»), 4-стопные («Кольна», «К молодой актрисе», «К Батюшкову», «К Ломоносову», «Романс», «Послание

к Юдину», «Князю А. К. Горчакову», «Моему Аристарху» и др.), 5-стопные («Эвлега»), 6-стопные («Остар») и, в частности, александрийский стих («К другу стихотворцу», «Лицинию». «На возвращение государя императора из Парижа»), сочетание ямбов 3- и 4-стопных («О, Делия драгая», «Пирующие студенты». «Мечтатель» и др.), 4 – 5-стопных («К баронессе М. А. Дельвиг»), 4- и 6-стопных («Воспоминания в Царском Селе», «Красавице, которая нюхала табак» и др.), 3-, 4-, 5- и 6-стопных (разные эпиграммы. «Леда», в которую включены части хореические и дактилические, и др.).

Хореи – 3-стопные («Делия»), 4-стопные («Леда», «Послание к Наталье», «Опытность», «Блаженство», «Гроб Анакреона») и 4-стопные с дактилическим окончанием («Бова», – размер, заимствованный, вероятно, у Н. М. Карамзина), сочетание 3- и 4-стопных («Казак»).

Дактили – 2-стопные («Измены», «Леда», к которым в 1816 году присоединяются еще 3 стихотворения того же размера) и гекзаметрические, причем гекзаметр является с рифмой («Несчастье Клита»), Амфибрахии – 3-й 4-

стопные («Сраженный рыцарь»).

Вместе с тем в этих начальных опытах встречается большое разнообразие строфического построения. Рядом с обычными четверостишиями и двестишиями (в александрийском стихе) мы находим строфы из 6 стихов («Рассудок и любовь», «Сраженный рыцарь», – с различным расположением рифм), из 7 стихов («О, Делия драгая», «Делия» – с различным расположением рифм), из 8 стихов («Эвлега», «Воспоминания в Царском Селе», «Остар», «Романс», «Вода и вино», «К Батюшкову», «Мечтатель» – с несколькими формами расположения рифм) и из 10 стихов («Опытность»). Форму строфы принимают и некоторые эпиграммы, из 5 стихов («Подражание французскому», «Бывало, прежних лет герой») и из 6 стихов («Угрюмых тройка есть певцов»).

В следующие годы первого периода Пушкин не только не расширяет своей метрики, но скорее суживает ее (1816–1819 гг.). Стихи все чаще и чаще начинают замыкаться в однообразный размер – 4-стопный ямб. Новые метры, не испробованные раньше, встречаются за эти годы у Пушкина крайне редко и,

так сказать, случайно: в эпиграммах, в шутках. Его внимание обращено не на метрику, а на ритмику, но вполне развить ее ему удалось лишь в нескольких стихотворениях, относящихся к самому концу периода, полный же расцвет ее относится уже к годам после ссылки.

Ямбом написано за эти годы почти 90 % всех дошедших до нас стихотворений, а именно 4-стопным ямбом свыше 50 % всех стихотворений, а также и первая большая поэма Пушкина («Руслан и Людмила»). Из более коротких ямбических размеров 2- и 3-стопным ямбом написаны сплошь только те 3 стихотворения 1816 года, которые названы раньше. Затем 2-стопные ямбы входят, как часть, в некоторые стихотворения (заключительные стихи каждой строфы «Певца», заключительный, – вероятно, просто неполный, – стих пародии «Послушай, дедушка», предпоследний стих, с дактилическим окончанием, эпиграммы «На графиню Орлову»). 3-стопные ямбы, как часть, также входят в некоторые стихотворения («Noel», «К ней», «П. Б. Мансурову», «На Кюхельбекера» и др.). Наконец, 2-

и 3-стопные ямбы встречаются еще, в сочетании с 2-стопным амфибрахией, в одном наброске («Все призраки, суэта»).

Зато Пушкин широко развивает за эти годы употребление 5-стопного ямба, иногда чистого, иногда соединенного с 6-стопным и более коротким ямбом. Этот многостопный ямб нравился Пушкину, как подходящий размер для элегий, которые он охотно писал в эти годы. Несколько элегий написано чистым 5-стопным ямбом («Уныние», или «Желание», «Уныние», или «Разлука», «Осеннее утро», «Опять я ваш, о юные друзья», «Не спрашивай, зачем унылой думой» и др.), другие – сочетанием многостопного (5- и 6-стопного) ямба с более короткими ямбическими строками («Мечтателю», «Выздоровление», «К ней», «Певец», «Я видел смерть», «Я думал, что любовь угасла навсегда» и др.). Теми же размерами (т. е. чистым 5-стопным ямбом или многостопным ямбом с более короткими строчками) написан ряд посланий (два послания князю А. М. Горчакову, «Краев чужих неопытный любитель», «К П. П. Каверину», «Дельвигу», «В альбом И. И. Пущину», «В последний раз

в сени уединенья» и др.), несколько отдельных стихотворений (в том числе «Сон» – чистым 5-стопным ямбом, «Торжество Вакха» и «Домовому» – разностопными ямбами) и ряд «мелочей»: эпиграмм, надписей и т. п. Можно отметить еще первую попытку Пушкина писать белым 5-стопным ямбом в пародии «Послушай, дедушка...» Чистый 6-стопный ямб сохранился почти исключительно в форме александрийского стиха, в торжественных посланиях («Безверие», «Жуковскому» и, по-видимому, в приветственной стихотворной речи в Арзамасе); кроме того, чистым 6-стопным ямбом написана лишь одна эпиграмма («На Каченовского»).

Хорей занимает в эти годы в стихах Пушкина самое незначительное место. Пушкин пишет 4-стопным хореем или легкие, полуплутливые стихотворения («К Наташе», «Лиле», «К молодой вдове», «Кривцову», «Вечерний пир»), или прямые шутки и эпиграммы («Именины», «И останешься с вопросом», «Есть в России город Луга», «На Колосову»). То же надо сказать о сочетании 3- и 4-стопного хорей, которым написаны два шуточных

стихотворения («Гауэншильд и Энгельгардт» и «Что ты, девица, грустна»).

Дактиль является исключительно 2-стопный, уже испробованный Пушкиным раньше, и притом только в стихах 1816 года («Здравный кубок», «Боже, царя храни» и «Пуншевая песня», если она принадлежит Пушкину).

Амфибрахий, 2-стопный, с одним мужским окончанием, мы находим лишь один раз, как часть, в наброске «Все призрак, суета».

Наконец, впервые появляется у Пушкина анапест, в маленькой эпиграмме («На А. С. Стурдзу»). Стихотворение написано сочетанием одностопных и двустопных стихов, причем одностопные стихи имеют любопытное 4-сложное окончание.

Надо еще упомянуть, что в эпиграмме «История стихотворца» четные стихи имеют лишь один слог: их приходится рассматривать или как усеченный одностопный хорей, или как стяжение одностопного ямба[2].

Точно так же бедны за эти годы и строфические построения Пушкина. Кроме четверостиший и двестиший (в александрийском

стихе), им употребляются почти исключительно строфы в 8 стихов, с 4 рифмами, последовательно мужскими и женскими («Русалка» и др.). В виде исключения такая же строфа в оде «Вольность» начинается мужской рифмой. Намеки на более сложные строфы мы находим опять только в эпиграммах и шуточных стихотворениях («Noel», строфа из 8 стихов 3-, 4- и 6-стопного ямба, «К Ф. Ф. Юрьеву», эпиграммы на Карамзина и др.).

Во втором периоде многие черты пушкинской техники только что рассмотренных лет остаются в силе. Так, ямб продолжает господствовать, и особенно 4-стопный ямб, которым Пушкин пишет и чисто-лирические стихотворения, и послания, и поэмы, и эпиграммы. Торжественные послания, особенно в начале периода, все еще облакаются в форму александрийского стиха. Хорей сначала применяется только в стихотворениях шуточных. Однако появляются и новые размеры. Пушкин начинает писать белым стихом. Более широкое применение получает амфибрахий. Во вторую половину периода Пушкин находит новое применение хорю и вновь пробу-

ет дактиль, с его подразделением – гекзаметром. Но все же, кроме опытов самых последних лет этого периода (1828–1830), в нем по-прежнему ритмика преобладает над метрикой. Пушкин стремится разнообразить не размеры и не строфы, а движение стиха и его звучность.

Третья ступень пушкинской техники обнимает годы 1820–1824. Громадное большинство стихотворений, поэм и драм этого периода написано ямбом. Короткие ямбы, любимые Пушкиным-лицеистом, в эти годы почти исчезают из его поэзии. Как отголоски прошлого, можно принять одно стихотворение, написанное 2-стопным ямбом («Адели»), и два стихотворения, написанных 3-стопным ямбом («К моей чернильнице» и шутку «Мой друг, уже три дня...»). Затем 2-стопный и даже одностопный ямб употреблены, как часть, в стихотворении «Ночной зефир...»[3], где основная часть написана хореем, а 3-стопный, как часть, в послании П. С. Пущину, в балладе «Жених» и в оде «Кинжал». Пушкин как бы чуждается этих слишком «легких» размеров.

4-стопным ямбом, напротив, написано

свыше 100 стихотворений, набросков, эпиграмм и большинство поэм этих лет: «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане», «Граф Нулин». Начиная стихотворение то мужской, то женской рифмой, искусно пользуясь пиррихиями, Пушкин в этих стихах уже достигает большого разнообразия ритма.

5-стопный ямб теряет в эти годы то значение, какое имел в предыдущие. Им написано еще несколько элегий («Мне вас не жаль, года моей весны», «Наперсница волшебной старины», «Желание», «Наперсница моих сердечных дум», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «19 октября 1825 года» и др.), но Пушкин уже начинает предпочитать этот стих для больших эпических или драматических созданий. Белым 5-стопным ямбом (по образцу трагедий Шекспира) написан «Борис Годунов»; в 5-стопных ямбах обработана «Гаврилада» и начат перевод «Девственницы» Вольтера. Разностопным ямбом написано несколько элегий («Погасло дневное светило», «Ненастный день потух» и др.) и несколько больших «раздумий» («Андрей Шенье»,

«Кинжал», «Недвижный страж дремал», «Дочери Карагеоргия»). Как самостоятельная форма, является чередование 4- и 5-стопного ямба («Ты прав, мой друг», «Ужели он казался прежде мне»).

Наибольшего развития достигает в эти годы чистый 6-стопный ямб. Около 30 стихотворений написано александрийским стихом. Среди них есть, опять немало «торжественных» посланий («Чаадаеву», «К Овидию», два послания цензору, князю П. А. Вяземскому, брату и мн. др.), есть попытки писать драмы по образцу «лжеклассических» драм («Вадим», отрывки из комедии), есть эпиграммы («На Каченовского», «Тимковский царствовал» и др.). Но всего охотнее в эти годы применял Пушкин александрийский стих к стихотворениям антологическим; так написан им длинный ряд превосходных стихотворений («Дориде», «Дорида», «Нереида», «Дева», «Муза», «Приметы», «Сафо», «Покров, упитанный язвительною кровью», и многих других); так же написаны Пушкиным и элегии, до строгости формы приближающиеся к античной поэзии («Ночь», «Сожженное пись-

мо», «Редеет облаков летучая гряда» и др.). В этом должно видеть влияние стиха Андре Шенье, которым Пушкин в те годы увлекался. 6-стопным ямбом с вольным чередованием рифм написано лишь несколько мелочей и набросков («К портрету Вяземского», «Умолкну скоро я», «Красавица перед зеркалом» и др.).

Хореем Пушкин продолжал пользоваться для «легких» созданий. 3-стопным хореем написана шутка «Брови царь нахмуря». 4-стопным хореем – сказка, дошедшая до нас лишь в отрывке, «Царь Никита», несколько «мелочей» («Оленьке Масон», «Лизе страшно полюбить», «Нет ни в чем вам благодати», «Что же, будет ли вино» и др.) и эпиграмм («На Аракчеева», «В жизни мрачной и презренной», «Киншиневские дамы» и др.). Но в то же время Пушкин начинает пробовать хорей и для значительных созданий. Хореем он пишет три «экзотических» стихотворения («Вертоград моей сестры», «С португальского», «Ночной зефир»), переделку античного стихотворения Парни («Плещут волны Флегетона»), вставную песенку в «Цыганах» («Птичка Божия

не знает»), несколько отрывков («В голубом эфире поле» и др.). 8-стопным хореем написана пропущенная сцена «Бориса Годунова»; но этот стих определенно распадается на два 4-стопных хоря.

Амфибрахией обработано всего 6 стихотворений, но все они принадлежат к числу значительнейших. 2-стопный амфибрахий встречаем в «Подражаниях Корану» («Встань, боязливый»); 3- и 4-стопный в «Песне о вещем Олеге»; 4-стопный, с одними мужскими рифмами, в «Черной шали» и «Узнике», с чередованием рифм в стихах «И путник усталый на Бога роптал»; разностопный в «Вакхической песне».

Попытку писать дактилем, именно гекзаметром, встречаем только в наброске «О, Гелиос, внемли...».

Анапестом, 2-стопным, с одними мужскими рифмами, написана песня Земфиры «Старый муж, грозный муж».

За вторую половину первого периода (1826–1829 гг.) в этой схеме намечаются характерные изменения.

Короткие ямбы совсем исчезают. 2-стоп-

ным написаны лишь две шутки («За Netty...» и «Amour, exil» и части строфы в «Обвале»), 3-стопным один набросок («Лишь розы увядают» и части баллады «Жених»), 4-стопным, иногда без рифм, опять около 100 стихотворений и две больших вещи «Полтава» и «Сцена из „Фауста“», 5-стопным, с рифмами, только несколько маленьких стихотворений («Три ключа», «Я вас любил...») и ряд эпиграмм. Зато теряется значение и александрийского стиха. Из больших посланий им написано лишь одно («Вельможе») и, кроме того, 6 небольших стихотворений («Соловей», «Каков я прежде был», «Поедем, я готов» и др.) и 2 эпиграммы. Разностопными ямбами написано также 5–6 стихотворений, из них набросок «Воспоминания в Царском Селе» воспроизводит строфу 1814 года, а два («Когда для смертного...» и «На холмах Грузии») написаны характерным чередованием 6- и 4-стопных стихов.

Напротив, употребление хореев сильно развивается. 4-стопным хореем Пушкин пишет не только эпиграммы и шутки («У Тальони или Кальони», «В отдалении от вас», «Сводня

грустно за столом», «Там, где древний Кочерговский», «Как сатирой безымянной» и др.), но и длинный ряд чисто лирических созданий. Их можно разделить на две группы. В первых, Пушкин применяет хорей в стихах, в которых хочет выразить настроение смутное, неопределенное («Буря мглою небо кроет», «Сквозь волнистые туманы», «Снова тучи надо мною», «Дорожные жалобы» и др.). Во вторых, пользуется Пушкин хореем в стихах, переносящих нас в другой мир, в другую обстановку, как сказали бы романтики – «экзотических» («Талисман», «Кобылица молодая», «Рифма – звучная подруга», «Из Гафиза»), и ряде стихотворений, написанных на Кавказе и о Кавказе («Делибаш», «Дон», «Зорю бьют», «Был и я среди донцов» и др.). 5-стопным хореем (единственный раз употребленным Пушкиным) написан набросок «Кормом, стойлами, надзором»[4].

Амфибрахией написано стихотворение «Кавказ» и шутка «Душа моя Павел».

Гекзаметром – набросок «В рощах Карийских» и дистихом (гекзаметр с пентаметром) – «Загадка», Эти размеры должны занять важ-

ное место в следующем периоде. 2-стопным дактилем – набросок «Страшно и скучно».

Анапест, соединенный с хореем, встречается только в шутовском наброске «А в ненастные дни», размер которого заимствован у Рылева.

Строфы второго периода, большею частью, однообразны. Пушкин всего охотнее пользуется четверостишиями и двустишиями («Черная шаль»). Большие оды и баллады пишет строфою в 8 стихов, составляющей соединение двух четверостиший («Наполеон», «Утопленник» и др.). Однако встречаются и сложные построения: «Песнь о вещем Олеге» (строфа из 6 стихов), «Жених» (строфа из 8 стихов, 4 четырехстопных и 4 двухстопных), «19 октября 1826 года» (строфа из 8 стихов, в которой, в первом четверостишии, стихи с женскими рифмами стоят рядом), «Рифма – звучная подруга» (строфа из 6 стихов), строфа «Евгения Онегина» (из 14 стихов) и даже октава («Кто видел край...»). Особенное оживление в этом отношении представляют стихи, написанные в 1829 году на Кавказе («Обвал» и др.), но они знаменуют уже переход к третьему пе-

риоду с его богатством строфического построения.

В «Домике в Коломне» (1830 г.) Пушкин писал: «Четырехстопный ямб мне надоел!» Это не было пустой похвальбой. За годы 1830–1836 Пушкиным не написано и 40 стихотворений 4-стопным ямбом. 6-стопный ямб за эти годы все чаще и чаще употребляется им для шуток. В них Пушкин как бы развенчивает торжественный александрийский стих. Зато хореем за эти годы написано не меньше стихотворений, чем 4-стопным ямбом, и ряд больших созданий (сказки). Наконец, обширное место в поэзии Пушкина получают гекзаметр и дистихи. Короткие ямбы, 2- и 3-стопные, не воскресают в этот период. Мы их находим лишь как части, в соединении с более длинными («Эхо», «Не дай мне Бог сойти с ума» др.). Из больших поэм 4-стопным ямбом написана лишь одна, законченная поэтом: «Медный Всадник» и две незаконченных: «Галуб» и «Клеопатра». Другие большие создания обработаны в 5-стопном ямбе: «Домик в Коломне», драмы («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и др.).

Одна написана 6-стопным ямбом («Андрже-ло»). 5-стопным ямбом с рифмами написаны один сонет («Суровый Дант...») и небольшое число элегий («Безумных лет угасшее весе-лье», «19 октября 1836 года» и др.). 6-стопным ямбом – терцины («И дале мы пошли...»), со-неты, стихотворение «Осень». Александрий-ским стихом – преимущественно шутки («Глухой глухого звал...», «Румяный критик мой», «Из записки к приятелю», «Француз-ских рифмачей суровый судия», «На это ска-жут мне» и др.), два-три значительных стихо-творения («Полководец», «Нет, я не дорожу», «Странник») и лишь в самые последние годы несколько стихотворений на религиозные те-мы («Когда великое свершалось торжество», с одним 3-стопным стихом, «Как с древа со-рвался», «Отцы пустынники», «Когда за горо-дом» и др.). Разностопных ямбов почти нет (исключение – весьма плохая, по стиху, ода «Клеветникам России»), и один раз упо-треблено чередование 6- и 4-стопного ямба («К Н*»).

Хореем в эти годы Пушкин пользуется в тех же случаях, как в последние годы

предыдущего периода. Мы опять находим в хорях стихи, передающие «смутное» настроение («Бесы», отчасти и «Колокольчики звенят», «В поле чистом серебрится»), стихотворения «экзотические» («Родриг», без рифм, «Жил на свете рыцарь бедный», «Было время, процветала», «Подражание арабскому» и др.) и, в связи с ними, стихотворения на античные темы (три перевода из Анакреона, «Бог веселый винограда», «От меня вечор Лейла», «Из Катулла» и др.). Но кроме того, Пушкин стал охотно применять хорей к созданиям, в которых хотел передать русский народный склад. Хореем обработаны им сказки («О царе Салтане», «О мертвой царевне», «О золотом петушке»), несколько «Песен западных славян» («Похоронная песня», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Вурдалак», «Конь»), русская баллада «Пир Петра Великого» и, может быть, по аналогии, шотландская баллада «Ворон к ворону летит» и баллада Мицкевича «Воевода». Хорей находим мы и еще в нескольких созданиях («Цыгане», «Ходит во поле коса», «Было время, процветала», в песне русалок), отчасти также приближаю-

щихся к понятию «экзотических», и в ряде эпиграмм и шуток («Царь увидел пред собою», «Полюбуйтесь же вы, дети», «В Академии наук» и др.).

Амфибрахией опять написано одно значительное лирическое стихотворение («Туча»), часть песни русалок в драме и отрывок «Не розу пафосскую», с дактилическими окончаниями.

Целый ряд антологических стихотворений обработан уже не александрийским стихом, но античными метрами; гекзаметром и дистихами («Из Ксенофана Колофонского», «Из Афenea», «Ион Хиосский», «Юноша, скромно пируй», «Художнику», на статуи, «Отрок», «Рифма», «Труд», «Юношу, горько рыдая», и др.).

Анапест встречается 2-стопный в песенке «Пью за здравие Мери» и 3- и 4-стопный в балладе «Будрыс и его сыновья». В этих стихах Пушкин впервые применил анапест к созданиям, которым сам придавал значение.

Наконец, Пушкин пробует совершенно новые метры, которые до него не разрабатывал никто. Это склад народных песен, которыми

написаны отдельные стихотворения (Песни о Стеньке Разине, «Только что на прогалинах весенних»), целая сказка («О рыбаке и рыбке») и большая часть «Песен западных славян». Еще более своеобразным размером написана сказка «О попе и работнике его Балде». Складом раешников сложено поминание «Господина Шафонского». Чувствуется, что «четырёхстопный ямб» надоел Пушкину действительно, что художник ищет новых метров.

Еще большее разнообразие в этом периоде мы видим в строфическом строении стихотворений. Впервые Пушкин берется за постоянные формы сонета («Поэту», «Мадонна», «Сонет») и терции («Подражания Данту», «В начале жизни») и возобновляет октавы («Осень», «Домик в Коломне»). Разнообразя четверостишия, Пушкин охотно придает им форму стансов («В часы забав иль праздной скуки», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и много других.). Затем мы видим строфы из 5 стихов («Паж», «Расставание», «Пью за здравие Мери», с «тройным созвучием»), из 6 стихов («Эхо», «Зимнее утро», «Гимн в честь чу-

мы», «Воевода», «Не дай мне Бог», «К тени полководца» и др., с различным расположением рифм), из 8 стихов («Моя родословная», «Красавице», «19 октября 1831 года», «Заклинание», «На выздоровление Лукулла» и др.), из 10 стихов («Бородинская годовщина»), из 14 стихов («Евгений Онегин», «Родословная моего героя») и некоторые другие построения.

Можно сказать, что в конце жизни Пушкин сумел соединить богатство ритмическое с метрическим разнообразием.

Ритмика Пушкина распадается на те же три периода, как его метрика. В первом периоде ритмы Пушкина бедны, однообразны и случайны. Во втором они богаты, но стеснены правилами, которые поэт соблюдает строго. В третьем ритмика становится свободной, достигает высшей выразительности и высшего разнообразия.

Сила Пушкина в двухсложных размерах, ямбах и хорях. Особенно разработана Пушкиным ритмика 4-стопного ямба, которым он все же писал больше всего. Дактили Пушкина, в том числе и гекзаметры, довольно бесцветны. Несколько более разработан амфибрахий. Анапестом написано у Пушкина слишком мало, чтобы говорить о пушкинском анапесте.

В ранних стихах Пушкина наиболее ритмически развитыми были короткие ямбы. Два стихотворения, написанных 2-стопным ямбом, «Роза» и «Пробуждение», дают едва ли не все возможные модификации этого размера, и позднейшие попытки Пушкина в той же

форме («Адель» и отдельные стихи в других пьесах) не прибавляют ничего нового. Искусным употреблением пиррихия в первой стопе и искусным распределением цезур юноша Пушкин придает исключительное разнообразие этому, казалось бы столь неподвижному, ритму. В самом деле, достаточно привести несколько стихов, чтобы убедиться, сколько разных модификаций умел Пушкин придать 2-стопному ямбу:

Где наша роза...

Увяла роза...

Мечты! Мечты!

Я пробужден...

*И ловит сна
Воспоминанье...*

3-стопные ямбы остались у Пушкина почти на той же стадии развития, на какой они стояли у Батюшкова и Жуковского. В них почти исключительно господствуют строки с пиррихием во второй стопе:

*Без дела в хлопотах,
Зевая, веселился
В театре, на пирах...*

Реже встречаются строки со всеми тремя иктами:

*Березок своды темны
Прохладну сень дают...*

Еще реже встречаются строки с пиррихием в первой стопе:

Не подхожу я к ручке...

Сочетания этих форм совершенно произвольны, а преобладание первой, которая иногда встречается в 10–12 стихах подряд, придает известную монотонность длинным стихотворениям. Впрочем, в единственном большом стихотворении, написанном этим размером после лицейского периода, «К моей чернильнице», число стихов с тремя иктами уже гораздо значительнее, что дает всему стихотворению гораздо больше разнообразия и делает стих более твердым, более мужественным.

4-стопный ямб у Пушкина принял вполне

определенную форму только около 1820 года. Начиная с этого времени, Пушкин почти исключительно пользовался тремя главными модификациями этого стиха: стихом с четырьмя иктами, стихом с одним пиррихием и стихом с двумя пиррихиями, *не стоящими рядом*. При этом Пушкин в тех случаях, когда пиррихий в слове следует за ударением, стремился к тому, чтобы он кончал слово (стоял перед цезурой), а в тех случаях, когда пиррихий стоит в слове перед ударением, – чтобы он не начинал собою слово. Вместе с тем Пушкин предпочитал, чтобы пиррихий, стоящий в слове после ударения, приходился на 3-ю стопу, а не на 2-ю, а пиррихий, стоящий в слове перед ударением, – на 1-ю стопу. Таким образом, чисто «пушкинскими» должно признать такие стихи:

1) С пиррихием, стоящим в слове после ударения:

Природа жаждущих степей...

Покойных рыцарей любовь...

Померкла молодость моя

*С ее неверными дарами.
Напротив, стихи:
Замеченный ее душой...*

Иль иволги напев живой...

уже составляют исключение у Пушкина.

2) С пиррихием, стоящим в слове перед ударением;

Непроходимые дубравы...

Неизъяснимому волненью...

Александрійского столпа...

Свое правило Пушкин, видимо, считал соблюденным и тогда, когда первый слог стиха был атоничен (проклитикой), например:

И толковала чернь тупая...

И равнодушная природа...

При таком же пиррихии в дальнейших стопах Пушкин по возможности держался того же правила. Так, вполне пушкинские стихи:

Забылся я неосторожно...

Вокруг нее заговорят...

*Ты рождена воспламенять
Воображение поэтов...*

Но не редкость встретить стихи с таким пиррихией в 3-й или 4-й стопе, где это правило нарушено, например:

Услышать слово роковое...

*Казалось, пленник безнадежный
К унылой жизни привыкал...*

Впрочем, оба правила нарушались Пушкиным иногда ради определенных целей изобразительности. Так, пиррихий после удара не замыкает слова (преимущественно в 3-й стопе), когда надо вложить в стих особую страстность, например:

Твои пленительные очи...

Тиха украинская ночь...

Пройдет непризнанное вновь...

Все эти свойства своего 4-стопного ямба Пушкин чутьем угадал с самого начала сво-

ей деятельности. Даже в лицейских стихах у него весьма мало отступлений от них. Но в своих ранних стихах Пушкин пользовался разными формами своего ямба, так сказать, случайно, мало или не всегда согласуя их с содержанием. С развитием ритма Пушкина у него вырабатывается определенное отношение к различным модификациям 3-стопного ямба. Проследить их все здесь невозможно, и приходится ограничиться несколькими примерами.

В тех стихотворениях, где Пушкин хотел выразить настроения нежные и страстные, он, в пору расцвета своей ритмики, всегда пользовался стихами, богатыми пиррихиями. Например:

*Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал.*

Точно так же в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» на 24 стиха только 4 содержат все 4 икта, причем некоторые из них могут быть все же прочитаны с пиррихией («И вот опять явилась ты»), а один, как нечто

противополагающий общему настроению стихов, намеренно отягощен ударениями («Шли годы. Бурь порыв мятежный...»).

Напротив, чтобы придать стиху суровость, Пушкин или резко делил его тремя цезурами, заставляя звучать все четыре икта, как, например:

Подите прочь! Какое дело...

*«Кто ты? Одна, порой ночью
Зачем ты здесь?» – Я шла к тебе...*

Выходит Петр. Его глаза... –

или пользуется необычной расстановкой цезур, например, тотчас после первого икта при пиррихии в первой стопе:

Береговой ее гранит...

Ареонаг остервенелый...

Ты затопил, освирепев...

Я проходил пустыню мира...

Сюда же относится игра цезурами, очень тонкая у Пушкина. Стихи чисто лирические

обычно представляют у него одно связное целое; напротив, стихи, заключающие описание и повествование, большею частью резко разделены цезурами на части. В этом отношении замечательно описание выхода Петра в «Полтаве». Весь «Медный Всадник» (кроме его лирических отступлений) написан с резкими цезурами, порой придающими стихам характер прозы. Известны замечательные цезуры стиха: «Швед, русский, колет, рубит, режет...» или «Крик женский, брань и смех и ропот...» Менее обращалось внимание на довольно частые у Пушкина цезуры, делящие стих на две равные половины, что сообщает особую полноту стиху, как бы обращает его в два стиха:

В тиши полей, в тени лесной...

И песни жен, и крик детей...

Лукавый ум и сила рук...

Потоплена, запружена...

Избегал Пушкин такого размещения цезур, при котором они являются после каждой сто-

пы. Но иногда, в целях изобразительности, он допускал и такое деление стиха, например:

«Зачем ты здесь?» – Я шла к тебе...

Не спи, казак: во тьме ночной...

Монах, монах, ко мне, ко мне...

В общем, можно заметить, что в лирике Пушкин модифицировал 4-стопный ямб преимущественно игрой пиррихийев, в поэмах – игрой цезур.

Развивая ритмику отдельных стихов, Пушкин в то же время развивал и богатство ритмических сочетаний. Уже в «Руслане и Людмиле» можно подметить стремление юного поэта строить сложные сочетания различных ритмических единиц[5]. В пору расцвета своего творчества Пушкин достигал в этом высшего совершенства. Группы разно-ритмичных стихов образуют у него как бы строфы, спаянные в одно целое. Здесь не место приводить длинные выписки. Укажем только, например, на часто встречающуюся у Пушкина

ритмическую группу, кончающуюся прибли-
зительно тем же ритмом, как и в стихах:

*и светла
Адмиралтейская игла... –*

или на другую, также нередкую группу,
кончающуюся парными, одинаково ритмич-
ными стихами, как, например:

*Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей...*

Таких «обычных» у Пушкина ритмических групп можно насчитать больше десяти. Обращаясь в последние годы к форме стансов, Пушкин отчасти желал, может быть, освободить себя от этой привычной ему группировки ритмических единиц.

Пушкин, в позднейшие годы, определенно избегал (кроме исключительных случаев, когда то требовалось для высшей изобразительности) ставить рядом одинаково-ритмические строки. Насколько умел Пушкин разнообразить ритм последовательных стихов, может служить примером послание к Языкову: «Языков! кто тебе внушил», или, еще лучше, стихотворение «Не пой, красавица,

при мне...»[6].

Наиболее совершенный 4-стопный ямб является у Пушкина все же в его последних со-зданиях, в стихотворениях 1830–1836 годов, в «Медном Всаднике», «Галубе», «Клеопатре». Здесь налицо все те свойства стиха, о которых мы говорили, но особенно развита игра цезурами. Для 4-стопного ямба этого периода характерно уменьшение числа пиррихий: стих становится так насыщен образами, что для пиррихий как бы не остается места. Что прежде достигалось накоплением пиррихий, Пушкин теперь охотнее выражает звукописью. Вместе с тем многое из того, чего раньше он избегал, он теперь применяет свободно, умея из самых недостатков стиха извлечь особую изобразительность. Таковы, например, стихи: «Вы слышите ль мой голос грубый», или: «И тронулась арба. За ней...», в которых редкий у Пушкина пиррихий дает совершенно особое впечатление: дерзкого вопроса в первом случае, движения арбы – во втором. Гораздо свободнее ставит также Пушкин в эти годы значимые слова на тезисах стопы, например: «Нет, мыслит он, не за-

менит...», «Ты – трус, ты – раб, ты – армянин» (стих, начало которого переходит в спондеический метр). Впрочем, в этом отношении Пушкин до конца соблюдал все же большую осторожность (см. дальше). Все это, вместе взятое, определенно отличает строгий, мужественный, резко делимый цезурами 4-стопный ямб позднейших лет Пушкина от 4-стопного ямба его юности, легкого, женственного, с которым каждый стих образует как бы отдельную волну.

Те правила о пиррихиях и цезурах, которые были отмечены по отношению к 4-стопному ямбу, Пушкин применял и в ямбе много-стопном. Только в белом 5-стопном ямбе, который Пушкин употреблял преимущественно для диалога, он позволял себе большую свободу. В диалогах драм Пушкина уже не редкость встретить стихи, как следующие:

Давно царям подручниками служим...

Счастлив! А я от отроческих лет...

*Пускай их спесь о местничестве
тужит*

Три месяца ухаживали вы...

Точно так же при цезуре на второй стопе Пушкин в ней не только не избегает, в 5-стопном ямбе, пиррихия, но, напротив, любит его. Совершенно пушкинские стихи:

В атласные, дырявые карманы...

*Ни милостей, ни вашего внима-
нья...*

Так же, при такой цезуре, встречается в 5-стопном ямбе и столкновение двух пиррихий, например:

Со временем и понемногу снова...

По отношению к цезуре 5-стопный ямб Пушкина распадается на две вполне различных группы. До 1830 года Пушкин в 5-стопном ямбе считал необходимой мужскую цезуру после 2-й стопы. По словам самого Пушкина, он принял это правило «под влиянием французского пентаметра». Так написаны все лирические стихотворения и поэмы

1814–1829 годов и «Борис Годунов». Стихи без определенной цезуры составляют за эти годы у Пушкина в 5-стопном ямбе величайшую редкость; во всем «Борисе Годунове» только один такой стих. Начиная с 1830 года Пушкин, под влиянием общего стремления к большей свободе ритма, отказывается от постоянной цезуры в 5-стопном ямбе. В «Домике в Коломне» он еще говорит: «Я в пятистопной строчке люблю цезуру на второй стопе». Но сам «Домик» написан без соблюдения точной цезуры. Так же написаны «Мицкевич», «Вновь я посетил», набросок «В начале жизни», драмы 1830 года, «Русалка» и др. Это освобождение придало стиху гораздо больше разнообразия. Стихи с мужской цезурой чередуются со стихами с цезурой женской, с цезурой после 3-й стопы и со стихами без определенной цезуры (например, «Но видом величавая жена», «Последней в Андалузии крестьянки»). Несколько жесткий в «Годунове» стих ожил, стал способен отражать самые разнообразные настроения.

Напротив, в 6-стопном ямбе Пушкин до конца строго соблюдал постоянную муж-

скую цезуру после 3-й стопы. Кажется, во всем творчестве Пушкина есть лишь три стиха, нарушающих (вероятно, случайно) это правило:

*За городом в проклятой венге.
Я Лауры...*

*Убил его родного брата. Правда,
жаль...*

*Все жалобы, упреки, слезы, – мочи
нет...*

Развитие 6-стопного ямба шло у Пушкина особым путем. Пушкин постепенно облегчал этот стих, вводя пиррихии в новых стопах и особенно все чаще применяя пиррихическую цезуру. Так, например, в первых 30 стихах послания «К другу стихотворцу» (1814 г.) всего 9 стихов с пиррихической цезурой; в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу» (1836 г.) на 28 стихов таких цезур уже 13. В стихотворении «Приметы» (1822 г.), при 14 стихах, пиррихических цезур всего 3; в «Молитве» (1836 г.), при 16 стихах, их 8. В послании «На возвращение государя императора» (1815 г.) во всех 88 стихах таких цезур

только 25, т. е. 30 %; в наброске «Тогда я демонов» (1832 г.) при 19 стихах их 14, т. е. 75 %. В виде исключения число пиррихических цезур более значительно в нескольких элегиях ранних лет и в послании к Жуковскому, где Пушкин, видимо, поддался влиянию техники того поэта, к которому обращал свои стихи. Таким образом, если 4-стопный ямб с годами становился у Пушкина более мужественным, то ямб 6-стопный, наоборот, постепенно освобождался от свойственной ему сухости, становился более легким, более женственным.

С развитием своей техники Пушкин развивал также и игру цезурами в 5- и 6-стопном ямбе. В ранних стихах цезуры смысловые почти всегда совпадают с цезурами метрическими; enjambements весьма редки. Но уже в 20-х годах Пушкин начинает искать разнообразия для многостопных ямбов в игре цезурами. Он уже охотно делит такие стихи на три части (например: «Судьба глядит, мы вянем, дни бегут»), переносит смысл из конца одного стиха (и не только с полустипшия) в начало другого, противопоставляет сплошные стихи –

дробленным. В этом отношении замечательно стихотворение «Покров, упитанный...» (1825 г.), в котором порывистость движений Алкида выражена стихами с резкими цезурами, а освобождение духа героя – связностью последних полутора стихов. Высокого совершенства и полной свободы от метра достигает эта игра, цезурами в стихах последних лет, например, в сонете «Поэту»:

*Ты – царь: живи один. Дорогою
свободной
Иди...*

Прекрасные примеры того же находим в послании «Вельможа», в поэме «Анджело» и др.

Разностопный ямб (прежде называвшийся «вольным» стихом), которым Пушкин охотно пишет в первую половину своей деятельности, потом вовсе исчезает из его творчества. Сохраняется только правильное чередование длинных и коротких ямбических строк, например, 6– и 4-стопного ямба.

Хорей получил развитие у Пушкина только во вторую половину деятельности.

Но очень рано Пушкин усвоил себе взгляд, что во всех хореических строчках, какой бы длины они ни были, первая стопа должна быть заменена пиррихием. Более частые нарушения этого правила мы находим только в ранних стихах Пушкина, например:

Помнишь ли, мой брат, по чаше...

Стелется туман ненастный...

Каждый у своей гробницы...

Напротив, чисто пушкинские хорей звучат так:

Узнаем коней ретивых...

Равнодушно уходила...

В пору расцвета техники Пушкина хорей с иктом на первом слоге встречаются крайне редко, и то большею частью в первом стихе пьесы, например:

Блеща средь полей широких...

Долго сих листов заветных... –

или при делении стиха цезурами на три

части, например:

В службе, в картах и в пирах...

Более часты они в сказках, написанных вообще очень свободным стихом. В них не редкость стихи вроде следующих:

Времени не трать даром...

Девицу в живых оставить...

Бабушка, постой немножко...

Что касается пиррихия в 3-й стопе 4-стопного хорея, то он подчиняется у Пушкина тому же правилу, как в ямбе, т. е. чаще всего стоит перед цезурой, если следует в слове после ударения. Так, совершенно пушкинские стихи:

Только пьяное вино...

Краснощекому Здоровью...
Посмеялася речам...

Исключений из этого правила у Пушкина немного; таков, например, стих:

Председательница оргий...

Цезуры в хорях у Пушкина гораздо однообразнее, чем в ямбе. Самая обычная делит стих на две половины:

Русский штык иль русский флаг...

Не стыдись, навек ты мой...

Скучно, грустно... Завтра, Нина...

От недуга, от могилы...

От измены, от забвенья

Сохранит мой талисман...

Благодаря обязательному пиррихию в первой стопе число модификаций хорей оказывается гораздо меньшим, чем ямба. Поэтому и ритмические сочетания хореев у Пушкина гораздо беднее, чем сочетания ямбов. Впрочем, во многих хореических пьесах Пушкин намеренно придавал стихам однообразное ритмическое движение, выражая грусть, уныние, например, в таких стихотворениях, как «Сквозь волнистые туманы», «Буря», «Мчатся тучи», или, стараясь выразить удаль, в песне «Пир Петра Великого». Более разнообразны ритмические сочетания в стихах «экзо-

тических» и на античные темы. Так, например, в пьесе «Узнаем коней ретивых» одинаковое построение имеют лишь стихи одинаковые по содержанию (1-й, 3-й и 6-й), остальные все различны; в пьесе «Поредели, побелели» ритм только двух стихов повторяется вполне, и т. д.

В двухсложных размерах особенно важен вопрос о постановке значимых слов на тезисах стопы. В этом отношении Пушкин всегда был очень осторожен. Широкое развитие спондеев в ямбах и хорях произошло уже в послепушкинскую эпоху. У него самого они являются лишь в самом затаенном виде. Так, например, он позволял себе начинать ямб двумя одинаковыми односложными словами, например:

Там, там, где тень, где лист чудесный...

*Все, все уже прошли...
Что, что ты врешь?..*

Ты, ты всех бед моих виною...

Гораздо реже на первом слоге стоит особое

значимое слово:

Трон ждет тебя...

Так. Памятник жена ему воздвигла...

Крик женский, брань и смех и ропот...

Дух отрицанья, дух сомненья...

Швед, русский, колет, рубит, режет...

На тезисах других стоп это встречается еще реже и еще затаеннее, например:

Скажи... нет, после переговоров...

Стоял Он, дум великих полн...

Напротив, Пушкин широко прибегал к атонационированию двухсложных слов, ставя в ямбической стопе малозначащие хореические слова. В ранних стихах встречаются даже такие примеры:

Вы чинно, молча, сложа руки...

Долго б спать было советникам...

Позднее Пушкин допускал атонационирование лишь предлогов, союзов и местоимений. По-

добных примеров довольно много на всем протяжении его творчества, например, в ямбах:

Через его шагнете кости...

Передо мной явилась ты...

Или, но это кроме шуток...

Или уже они увяли...

Или соседняя долина...

Я предлагаю выпить в его память...

То же в хорях:

Гезиод или Омир...

С того света привидением...

Не отвергнуть сего случая...

Его за руку взяла...

В черновом наброске стихов «С португальского»:

*Она песне улыбалась...
А в сказках даже:
Войска идут день и ночь...*

Ввиду такого стремления атонировать двухсложные слова можно думать, что сам Пушкин считал иные хорей, где в первой стопе стоит икт, за начинающиеся с проклитики, например:

Сколько раз повиновался...

Помня первые свиданья...

Кудри – честь главы моей...

Парка счет ведет им строго...[7]

Надо добавить, что при всем чутье Пушкина к стиху ему случалось ошибаться в счете стоп, что показывает известную условность нашего стихосложения. Так, среди 6-стопных стихов у Пушкина не раз оказываются 5-стопные. В александрийских стихах «Нет, я не дорожу...» находим 5-стопный стих:

*Когда склонясь на долгие моле-
нья...*

В заключении элегии «Когда для смертного» (окончательно не отделанном) на том месте, где должен бы по метру стоять 6-стопный стих, читаем:

И сердцу вновь наносит хладный свет...

В стихотворении «К Н*» опять 5-стопный стих:

Ты проклял нас, бессмысленных детей...

Наоборот, среди 5-стопных стихов иногда проскальзывают 6-стопные. В «Каменном госте» три 6-стопных стиха:

Убил его родного брата. Правда, жаль...

Ну, в знак того, что ты совсем уж не сердита...

За городом, в проклятой венге. Я Лауры...

В стихах «Вновь я посетил» 6-стопный стих:

Я проезжал верхом при свете лунной ночи...

Даже в «Борисе Годунове»:

У Вишневецкого, что на одре болезни...

В неотделанной «Русалке», вместо 5-стопных, находим стихи 6-стопные и 4-стопные; то же в наброске «В начале жизни» и в других [8]. В черновом наброске «Кормом, стойлами, надзором», написанном 5-стопным хореем, находим стихи 4- и 6-стопные. Немало метрических промахов в лицейских стихах, не подвергшихся окончательной обработке.

Сравнительно с двухсложными размерами трехсложные разработаны Пушкиным гораздо менее.

Амфибрахий является у Пушкина всегда в чистом виде: он не допускал в нем анакруссы [9]. В тезисах стоп Пушкин с самого начала свободно ставил атонарованные слова. Только в тщательно обработанной «Песне о вещем Олеге» он их решительно избегал, позволяя себе атонировать лишь односложные мало-значущие слова -

*Открой мне всю правду, не бойся
меня...*

В других стихах, писанных амфибрахием, находим атонированными и значащие слова

*Мы вольные птицы, пора, брат, по-
ра...*

*Там, ниже, мох тощий, кустар-
ник сухой... –*

и атонированные двухсложные слова, да-
же ямбические:

Я дал ему злата и проклял его...

*Кавказ подо мною. Один в выши-
не...*

А там уже рощи, зеленые сени...

Технику гекзаметра и дистихов (гекзаметра с пентаметром) Пушкин заимствовал у Гнедича и Дельвига, не внося в нее ничего существенно своего. Впрочем, замену дактиля хореем Пушкин допускал почти исключительно в первой стопе и после цезур, главной

или второстепенной. Так, например, вполне пушкинский гекзаметр:

*Чистый лоснится пол; стеклян-
ные чаши
блистают...*

Такую замену Пушкин допускал и при односложном слове в начале стиха:

*Мед и сыр молодой, все готово,
весь
убран цветами...*

Примером замены дактиля хореем после второстепенной цезуры может служить стих:

*Злое дитя, старик молодой, вла-
стелин
добронравный...*

Известно, что в «Загадке» третий стих был написан Пушкиным с метрической ошибкой и исправлен (не совсем удачно) издателями.

В анапесте Пушкин свободно допускал в тезисах стоп, особенно первой, не только значащие односложные слова («Снег на землю валится...»), но и значащие двухсложные, впрочем, только хорейческие. Таковы анапе-

СТЫ:

Старый муж, грозный муж...

Жарче летнего дня...

Тихо запер я двери...

Солнце жизни моей...

В балладе «Будрыс и его сыновья» (1833 г.) такие *athona* в первой стопе даже преобладают над *пиррихиями*:

Дети, седла чините...

Жены их, как в окладах...

*Денег с целого света, сукон ярко-
го цвета...*

Особенность пушкинской метрики составляют народные размеры. Ими написано большинство «Песен западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и несколько отдельных стихотворений. В основу этого размера, – как и размера наших былин[10], – положен не счет слогов и ударений, а счет значимых выражений в стихе. У Пушкина каждый стих

заклучает в себе большей частью три значащих выражения. Например:

*Что белеет / на горе / зеленой?
Снег ли то / али лебеди / белы?
Был бы снег, / он давно б / раста-
ял,
Были б лебеди, / они б / улетели.*

Другой пример:

*Не два волка / в овраге / грызутся,
Отец с сыном / в пещере / бранят-
ся.
Старый Петро / сына / укоряет.*

Начальные слова в этом отрывке так же атонированы, как то обычно у Пушкина в анапесте. Пример из «Сказки о рыбаке и рыбке»:

*В дорогой / собольей / душегрейке,
Парчевая / на маковке / кичка,
Жемчуга / окружили / шею,
На руках / золотые / перстни,
На ногах / красные / сапожки.*

Пример такого же стиха, с двухдольным делением:

Стал / воевода

*Требовать / подарков.
Поднес / Стенька Разин
Камки / хрущатые,
Парчи / золотые.*

Совершенно произвольным стихом написана «Сказка о попе и работнике его Балде». Подобно присказкам раешников, она основана исключительно на конечных созвучиях. Отдельные стихи могут быть при этом произвольного метра и произвольной длины. Сходным складом написано поминовение «Господина Шафонского».

К народным размерам Пушкин обратился уже в последний период своей деятельности, когда почувствовал, что его ритмика вполне освободилась от власти метра.

Звуковая гармония стиха Пушкина основывается главным образом на игре рифмами, аллитерациях и словесной инструментровке.

В своих ранних стихах Пушкин относился довольно небрежно к этим началам. Во втором периоде он выработал себе строгие правила для рифмы и в отдельных стихах прибегал к тонкой инструментровке и к смелым аллитерациям. Только в третьем периоде звуковая гармония стиха Пушкина достигает полного развития.

В лицейских стихах Пушкина много крайне небрежных рифм. Образцами в рифмах юный Пушкин избрал себе Батюшкова и Жуковского, не последовав ни за Державиным, считавшим достаточным рифмовать гласные, не обращая внимания на согласные, ни за Херасковым, стремившимся соблюдать в рифме опорную согласную. Но неопытность молодого стихотворца заставляла Пушкина часто делать прямые ошибки в рифмовке слов. Так, в лицейских стихах встречаем рифмы: «богатства – государства», «брег – поверг», «мак –

крылах», «китайца – американца», «весельи – исчезли», «рад – писать» и т. д.[11]

Во втором периоде Пушкин вырабатывает для себя правила рифмы, в общем соблюдаемые русскими поэтами до сих пор. Пушкин считает рифму, начиная с ударяемой гласной, не обращая внимания на опорную согласную. Только для мужских рифм на гласную он признает нужным, да и то не всегда (по образцу французских поэтов), рифмовать и опорную согласную. Сходные в произношении звуки в рифме смешиваются: *а* и *я*, *ы* и *и*, *о* и *е*, *у* и *ю*, *с* и *е*, *д* и *т*, *з* и *с*, *ф* и *в*, *б* и *п*, *ж* и *ш*, *к* и *г*, и т. д. Смешиваются и сходные в произношении окончания *ого* (правописание времен Пушкина *аго*) и *ова*. Приставка *й* к неударяемому слогу в конце слова не изменяет рифмы. Не изменяют ее и сходные (обе твердые или обе мягкие) гласные, стоящие после ударения, например, *о* и *ы*, *и* и *е* (*с*). Энклитические слова, без ударения, тесно примыкающие к предыдущему слову, рифмуются с целым созвучным словом, образуя составную рифму, и т. д.

Таким образом, чисто пушкинскими риф-

мами надо признать следующие: 1) при сходных звуках: «как-нибудь – блеснуть», «брегет – обед», «раз – васисдас», «уверен – Каверин», «под Азовом – суровым», «послушный – простодушной», «милый – силой», «снова – рокового», «младого – снова» и т. д.; 2) при дополнении звука й: «мечтаний – няне», «славы – лукавый»; надо заметить, что таких рифм у Пушкина сравнительно немного, но зато, отчасти под влиянием правописания своего времени, Пушкин считал себя вправе рифмовать не только *ый* и *ой*, но и *ый* и *о* (неударяемые), например: «благородный – угодно»; 3) составные рифмы: «моложе – что же», «нельзя ли – побежали», «нельзя ль – жаль», «Чайльд-Гарольдом – соль-дом», «отвей-ка – хозяйка» и т. п.

Однако даже в пору расцвета техники Пушкина в его стихах встречаются различные отклонения от таких правил, частью намеренные, преследующие известные цели изобразительности, частью – объясняемые только недосмотром поэта.

Во-первых, и в поэмах и в лирике встречаются единичные стихи не срифмованные. Ча-

сто это можно объяснить ошибкой издателей или переписчика (хотя бы переписчиком был сам Пушкин). Таких стихов немало в лицейском периоде, но есть они и в позднейших. Так, в стихотворении «Рифма – звучная подруга» в первой строфе остался не-рифмованным 4 стих, отчего вся строфа стала короче следующих. В «Бахчисарайском фонтане» остается без рифмы стих: «Мелькала дева предо мной». В «Медном Всаднике» без рифмы осталось 3 стиха: «И не нашел уже следов», «На город кинулась. Пред нею», «А спал на пристани. Питался» и т. п. Наоборот, случается у Пушкина, что одна и та же рифма повторяется слишком долго. Так, в поэмах и длинных стихотворениях рифма одного четверостишия иногда не только повторяется в следующем, но идет даже далее. Таковы рифмы в конце 1-й песни «Полтавы»: «забывает – открывает – затмевает – воображает», или рифмы «Вадима», где одно слово повторяется дважды: «Старика – ветерка – река – старика» и др.

Во-вторых, Пушкин иногда слишком свободно понимал сходство звуков. Нельзя осу-

дить, несмотря на их смелость, рифм, как «пожалуй – малый», «оракул – каракуль», но, по выражению Ф. Е. Корша, конечно, сам Пушкин «не одобрил бы таких созвучий, каковы»: «Васька – коляска», «вручив – вкривь», «низкий – александрийский – склизкий», «молот – город», «союз – боюсь» и т. п. Кроме того, не всегда требуя для мужской рифмы на гласную опорной согласной, Пушкин идет в этом отношении слишком далеко. Можно примириться с тем, что он рифмует без опорной согласной слова на я и ю (как йотированные гласные) и даже на и (как на гласную, очень сильную в произношении), например: «меня – моя», «себя – я», «пою – молю», «королю – свою», «любви – мои», «колеи – земли». Уже слабее рифмы, как: «пустой – землей», «мое – Gillot», но совсем слабыми надо признать рифмы, как: «она – сошла», «плоды – мечты», «пуста – правда», «толпу – арбу». Недостатком рифмы является и рифмовка двойной согласной (в женских окончаниях) с одной: «бездыханна – Диана» и т. п.

С современной точки зрения приходится

осудить еще рифмовку ё с е: «черкеса – утеса», «лес – грез», «железы – слезы», «тяжелой – оробелой» и т. п. Наконец, недочетом рифмы является и рифмовка слов одного корня, что нередко у Пушкина: «скажи – укажи», «отважно – важно», «знать – узнать», «шли – нашли», «снес – донес» и т. д. При этом Пушкин порой довольствуется простым повторением слова вместо рифмы, иногда в новом смысле, иногда в том же: «сапоги – сапоги» (в песне Франца): «мира – мира» («Безверие»), «мира – мира» («Руслан»), «до них – их» («Е. О.») и т. д. Иногда этот прием производится Пушкиным явно намеренно, в произведениях шуточных, в народном складе и т. п., например: «А что же делает супруга – одна в отсутствие супруга» («Граф Нулин»), «гости – в гости» («О царе Салтане»), «слезы точит – нож... точит» («Жених»). Сюда же относятся рифмы составные, буквально повторяющие слово: «по калачу – поколочу», «по лбу – полбу».

При всех этих единичных промахах, рифмовку Пушкина должно признать очень замечательной и придающей стиху особую силу. Сила рифмы Пушкина – в ее естественно-

сти. Пушкин не щеголяет редкостью и изысканностью рифмы; «новых» рифм у него немного. Словарь рифм Пушкина показал бы, как часто у него повторяются одни и те же пары созвучий, особенно мужских. Но Пушкин внимательно заботился о двух вещах: 1) чтобы рифмующееся слово естественно приходилось на конец стиха и 2) чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить особое внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение. Благодаря этому, рифма Пушкина – не случайное украшение, но необходимый элемент стиха, нечто связанное с ним органически, его существенная часть. Рифма Пушкина не только отмечает концы стихов (ее первое назначение в тоническом стихе), но могущественно способствует общему художественному впечатлению, выдвигает образы, подчеркивает мысли, оттеняет музыку ритма. Чтобы вполне показать это, пришлось бы выписать сотни примеров. Ограничимся двумя-тремя.

Возьмем отрывок:

*Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя.*

*«Синьор, послушайте меня:
Пусть пускаются в путь теперь не вре-
мя».*

Это – пример естественности в расположении рифм. Нельзя и в прозе расставить слова в ином порядке. Рифмующиеся слова с необходимостью падают на концы стихов. Это создает впечатление необыкновенной простоты речи: рифма не чувствуется, но свое назначение исполняет.

*Возьмем другой пример:
Но правдой он привлек сердца,
Но нравы укротил наукой,
И был от буйного стрельца
Пред ним отличен Долгорукой.*

Или:

*Но лишь Божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепется,
Как пробудившийся орел.*

Это – примеры того, как Пушкин ставит под рифму слова особенно значительные в стихе, те, на которые должно обратить особое внимание, которые должны запомниться

больше всех других. Благодаря этому те «наглагольные рифмы», которые Пушкин защищал в «Домике в Коломне», кажутся во втором четверостишии нужными и естественными. В этом отношении некоторые стихи Пушкина особенно характерны, например: «Бег санок вдоль Невы широкой»; поэт хотел дать образ именно *широкой* Невы, а не вообще реки. Наоборот, он пишет: «И в них широкими реками вливались улицы»; здесь важнее было сравнение улиц с «реками», а «широкими» является лишь дополнительным эпитетом.

Изобразительное значение рифмы у Пушкина наиболее сказывается в стихотворениях «характерных» (несколько «стилизированных») и шуточных. Таковы, например, рифмы в «Утопленнике», в «Гусаре» (1833 г.), во многих эпиграммах. Звуковое значение пушкинской рифмы полно раскрывается в таких стихотворениях, как «Я помню чудное мгновение», «Что в имени тебе моем», «Сквозь волнистые туманы», «Мчатся тучи, вьются тучи» и др.

Пушкин пользовался почти исключительно

но рифмами женскими и мужскими. При этом женская рифма у него разработана гораздо больше, нежели мужская. Среди мужских рифм Пушкина особенно много обычных пар, повторяющихся по несколько раз. Однако среди тех и других есть отдельные примеры и рифмы «богатой»: «капать – лапоть», «бездной – железной», «времена – Карамзина», «честь – есть» (также те составные рифмы, которые были приведены выше), и примеры рифмы «сочной» (с опорной согласной): «скрежет – режет», «власами – глазами», «раскаты – рогаты», «заглушен – жен», «страсть – обокрасть», и примеры рифмы многосложной: приведенные выше «по калачу – поколочу», «по лбу – полбу» и др. Довольствуясь обычно парой рифм, Пушкин в последние годы полюбил «тройное созвучие»: так написаны, по самой форме строф, его октавы, терцины, затем стихотворения «В последний раз твой образ милый», «Паж» и др. В сонетах имеем образец четырежды повторяющейся рифмы; то же в строфах «Обвала» и «Эха».

Однако Пушкин не был чужд и многослож-

ных рифм. Уже в лицейских стихах встречаются трехсложные окончания (без рифм) и, в гимне «Боже, царя храни» (в котором Пушкин следовал размеру Жуковского), дактилические рифмы: «смирителю – хранителю – утешителю», «безмятежною – надежною – нежною» и т. д. В отрывке «Не розу пафосскую» (1835 г.) опять находим дактилические рифмы: «пафосскую – феосскую», «оживленную – окропленную». Дактилическая рифма встречается и в одной эпиграмме: «плотию – Фотию». Четырехсложные окончания встречаются в эпиграмме на Стурдзу: «библического – монархического» и в отрывке «А в ненастные дни»: «выигрывали – отписывали» (что, впрочем, можно рассматривать, как слабую мужскую рифму). В «Сказке о попе» находим дактилические и четырехсложные рифмы: «нахвалится – печалится», «понатужился – понапружился», «покрякивает – вскакивает» [12]

В сочетаниях рифм Пушкин предпочитал чередование женской и мужской или мужской и женской. Одним выбором начальной рифмы (мужской или женской) он умея видо-

изменять самый характер стихотворения (ср., например, характер стихотворений, начинающихся мужской рифмой: «Не пой, красавица, при мне», «Обвал», «Монастырь на Казбеке»). Но в строфах Пушкин любил ставить рядом две женских или две мужских рифмы; так построена строфа «Евгения Онегина», строфы «Сраженного рыцаря», «Жениха», «Гимна в честь чумы», стихотворений «В последний раз...», «Рифма – звучная подруга», «Паж» и многих других. Сюда же должно отнести все двустипишия, как в александрийском стихе, так и самостоятельно созданные поэтом (например, в «Полтаве» – песня «Кто при звездах и при луне», «Черную шаль», «С португальского» и др.). Такие же сочетания одинаковых рифм, стоящих рядом, обычны у Пушкина в поэмах и длинных, не строфических стихотворениях. Есть у Пушкина и стихотворения, написанные сплошь с одним мужским, или одним женским, или одним дактилическим окончанием. Наконец, есть попытка построить строфу из 3 рифм, причем каждая появляется лишь через три стиха, – набросок:

*Не розу пафосскую,
Росой оживленную,
Я ныне пою;
Не розу феосскую,
Вином окропленную,
Стихами хвалю.*

Независимо от рифм, стих Пушкина исполнен высокой музыкальностью. Это достигается прежде всего крайне осторожным выбором звуков. Как эвритмист, Пушкин не знает себе равных в русской поэзии до наших дней. Можно указать у него лишь самое ограниченное число неудачных сочетаний звуков. Напротив, наблюдая сочетания и столкновения согласных и гласных у Пушкина, мы постоянно видим величайшую заботливость поэта о легком, музыкальном переходе от одного слога, от одного слова, от одного стиха к другому. Для Пушкина характерны такие переходы от слова к слову, как «Отрок милый, отрок нежный», «Трубит ли рог, гремит ли гром», «Бог помочь вам, друзья мои», «Режь меня» и т. п., где столкновения согласных не дают никакого затруднения в чтении, или «Мои утраченные годы», «Гордой юности

моей», «Легко и радостно играет», «Порой опять» и т. д., где столь же легки столкновения гласных. Впрочем, столкновения гласных у Пушкина сравнительно редки: в большинстве случаев слово, кончающееся на гласную, а тем более на две гласных, вызывает у Пушкина следом слово, начинающееся с согласной. Это правило он часто соблюдает даже в тех случаях, когда слово на гласную кончает стих или полустихие. Разумеется, требования звуковой изобразительности заставляют иногда Пушкина нарушать эти правила. Таков, например, стих: «Адмиралтейская игла»; таково намеренное нагромождение сталкивающихся согласных в стихе: «Ты – трус, ты – раб, ты – армянин» и т. п. Но даже в этих стихах эвритмия соблюдена.

Вторым средством музыкальности стиха является аллитерация. Стих только тогда музыкален, когда гласные и согласные слов приведены между собою в известную гармонию. Простейшей формой аллитерации (собственно аллитерацией) служит единоначатие: слова или слоги в словах начинаются с одного и того же звука. Развитием аллитерации слу-

жит вообще согласование всех звуков слов в гармонии. Понимая первенствующее значение аллитерации в музыке стиха, Пушкин, однако, заботился о том, чтобы она назойливо не выступала на первое место. Аллитерации у Пушкина большею частью скрыты, чувствуются в чтении, но почти незаметны без внимательного разбора. Он предпочитал аллитерации внутри слов, а не в начальных звуках, или аллитерации через слово, а не в словах, стоящих рядом.

Есть, конечно, у Пушкина и примеры резких аллитераций. Таковы, например, стихи: «Милой Мери *моей*», «Отуманен лунный лик», «И долго милой Мариулы», «И зеленый влажный волос», «На печальные поляны», «Жук жужжал» (звукоподражание) и т. п. Но гораздо более по-пушкински построены стихи: «Войны кровавые забавы», «И летней теплой ночи *тьма*», «Птичка пискнула во *тьме*», «Лелеет, милая, тебя», «Волны, плескувшей в берег дальный». Еще более тонкую аллитерацию находим в таких, например, стихах: «Душна, как черная *тюрьма*», «Узору надписи надгробной», «Терек играет в свирепом весе-

льи», «Был вечер. Небо меркло» и т. п. Можно сказать, что в пору расцвета техники Пушкина у него нет ни одного стиха, в котором не была бы применена аллитерация. При этом она не ограничивается одним стихом, но часто переходит в следующие, и иногда отзвук ее слышится в стихотворении через несколько строф[13].

С аллитерацией тесно связана звукопись (словесная инструментовка). Аллитерация является, собственно говоря, одним из ее средств: аллитерация сама по себе только придает стиху музыкальность; аллитерация как средство звукописи служит для высшей изобразительности поэзии. Наряду с другими приемами словесной инструментовки (главным образом с выбором соответственно окрашенных гласных и согласных), Пушкин только в ранних стихах применял аллитерацию ради нее самой. Уже со второго периода он начинает пользоваться ею как средством звукописи. В последние годы деятельности искусство изображать звуками достигает у Пушкина полного развития.

Полное изображение пушкинской звуко-

писи опять потребовало бы многих десятков примеров, и опять здесь приходится ограничиться несколькими образцами.

Замечательное изображение морского шума дают заключительные стихи «К морю»:

*Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.*

Здесь особенно замечательны последние слова, дающие звуками всю иллюзию прибрежного шума вод: «говор волн». Не менее замечательно звуковое изображение начинающейся метели в «Бесах»:

Мутно небо, ночь мутна...

В мутной месяца игре...

Визгом жалобным и воем... и т. д.

Или изображение «Зимней дороги»:

*Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печальный свет она...*

В этой строфе и в следующих искусство

пользоваться аллитерациями ради целей звукописи достигает совершенства. Едва ли не каждый звук, не каждая буква принята поэтому во внимание. Иного характера звукопись находим в стихах:

*Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальн
ый,
Как звук ночной в лесу глухом.*

Здесь аллитерации очень тонки: *ш* аллигируется с *ч*, *ой* (под ударением) с *о* и т. п.

Одним из лучших примеров пушкинской звукописи может служить стихотворение «Обвал». Первая строфа своими повторными рифмами на *лы* дает сразу впечатление суровости и мрачности описываемой картины. Стих: «И *ропцет бор*» приближается к звукоподражанию. Одни мужские рифмы стихотворения усиливают общее впечатление. Только 5-ый стих, изображающий «волнистую мглу», своими мягкими аллитерациями на *л* несколько смягчает его: «И блещут средь волнистой мглы». Во второй строфе падение обвала передано накоплением согласных: «И с *тяжким грохотом упал*». Короткие стихи

«Загородил», «Остановил» своими пиррихиями дают впечатление мгновенности явления. Напротив, те же короткие стихи в третьей строфе, разделенные на две самостоятельных стопы, «Прошиб снега», «Свои брега», дают впечатление удали, свирепости Терека, широты разлива. Заключение четвертой строфы рисует звуками ту «пыль вод», которой Терек «орошал ледяный свод»: «И шумной пеной орошал». Наконец, последняя строфа каждым своим стихом рисует разнообразнейшие картины. «И путь *по* нем широкий шел» – аллитерациями на *n* и на *ш* и своими цезурами изображает самый путь. В стихе «И конь скакал и влекся вол» различием аллитераций на *k* и на *в* передана разница между быстрым скаканием коня и медленными движениями вола. Та же медлительность движений верблюда в следующем стихе передана также аллитерацией на *в*: «И своего верблюда вел». Два последних стиха своей связностью, своими цезурами, выбором полногласного слова «Эол» и полурифмами: «небес – жилец» дают впечатление небесного простора:

Где ныне мчится лишь Эол,

Небес жилец!

«Медный Всадник» – одна сплошная звукопись. Следовало бы выписать каждый стих повести, чтобы раскрыть богатство звуковых сочетаний и звуковой изобразительности, скрытой в ней. Не будем уже говорить о поразительном, по звукописи, изображении скачки Медного Всадника по потрясенной мостовой:

*Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...
И озарен луною бледной,
Просторши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...
И во всю ночь, безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...*

Но и помимо этого знаменитого места, каждый образ, каждая мысль, каждая картина повести находит свое полное выражение в самых звуках стиха. Мы встречаем здесь богатые аллитерации: «строгий, стройный

вид», «прозрачный сумрак, блеск безлунный», «и блеск, и шум, и говор балов», «стояли стогны озерами» и т. п.; аллитерации более глубокие: «с разбега стекла бьют кормой», «как ветер, буйно завывая», «дождь капал, ветер выл уныло», «плескал на пристань; ропща пени», «а в сем коне какой огонь», «уздой железной» и т. д. Находим наряду с аллитерациями почти звукоподражания, как, например, «твоей твердыни дым и гром» или эти изумительные строки:

*Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.*

Если сопоставить с этим, что «Медный Всадник» (при всей глубине идеи, положенной в его основание) в то же время является вообще замечательнейшим созданием Пушкина по совершенству стиха, придется признать повесть венцом всех созданий великого поэта. Нигде в другом произведении Пушкина четырехстопный ямб не движется так разнообразно и так свободно, как именно в «Медном Всаднике». Нигде поэт не пользуется с большим искусством цезурами, придавая

ими совершенно неожиданное движение стиху. Нигде у Пушкина рифмы не звучат так естественно и вместе с тем не способствуют в такой мере яркости образов и картин, как в «петербургской повести». Наконец, именно в стихах «Медного Всадника» Пушкин вполне раскрывает свое искусство живописать звуками: словесная инструментовка достигает здесь того идеала, о котором только мечтают поэты наших дней. Можно сказать, что в «Медном Всаднике», как и в других стихотворениях последних лет жизни, Пушкин достиг вершин своей стихотворной техники и дал еще не превзойденные образцы русской стихотворной речи вообще.

1915

Сноски

Предлагаемая статья лишь намечает вопросы изучения стихотворной техники Пушкина. При почти полном отсутствии всяких предварительных исследований и статистических подсчетов, всестороннее рассмотрение стиха Пушкина еще невозможно. Наиболее ценными разысканиями в данной области остаются: статья Ф. Е. Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“» (СПб., 1893) и книга Андрея Белого «Символизм» (М., 1910), к которым мы и отсылаем читателей за некоторыми подробностями. Что касается технических терминов, встречающихся в нашей статье, то, в случае надобности, объяснение их читатели найдут в книге Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (СПб., 1914). Нам остается добавить, что наши примеры взяты преимущественно из лирики Пушкина, в которой наиболее ярко выразились ритмические особенности его стиха.

2

Или, наконец, как выделенную в особый стих часть последней стопы. Ср. у Тютчева:

*В ночи лазурной почивает – Рим.
Взошла луна и овладела – им.*

[^^^]

3

Впрочем, два стиха припева:

*Шумит,
Бежит... –*

можно рассматривать, как части одного двухстопного стиха с внутренней рифмой, лишь для удобства читателей печатаемые как две отдельные строки.

[^^^]

4

Основной размер этого чернового наброска, несомненно, 5-стопный хорей; поэтому текст всех изданий подлежит различным исправлениям (например, ст. 20 должно читать: «С морды каплет кровавая пена...»).

[^^^]

См. «Символизм» А. Белого, стр. 422.

[^^^]

См. «Символизм» А. Белого, стр. 396 и сл.

[^^^]

Другие примеры см. у Ф. Е. Корша, *op. cit.*

[^^^]

Другие примеры см. у Ф. Е. Корша, *op. cit.*

[^^^]

Анакруссу в амфибрахии охотно допускал Лермонтов. См., например, его стихотворение «Русалка плыла по реке голубой...»

[^^^]

См. исследование П. Д. Голохвастова «Законы стиха» СПб., 1883.

[^^^]

Значительный список таких рифм (однако не исчерпывающий) см. у Ф. Е. Корша, *op. cit.*, стр. 18.

[^^^]

Таким образом, четырехсложные рифмы не являются изобретением нового времени. После Пушкина ими пользовался Я. Полонский в стихотворении «Старая няня». Лишь после этого такие рифмы были разработаны Ф. Сологубом, В. Пястом, пишущим эти строки и др.

[^^^]

См., например:

*Но красоты воспоминанье
Нам сердце трогает тайком, –
И строк небрежных начертанье
Вношу смиренно в ваш альбом.
Авось на память поневоле
Придет вам тот, кто вас певал
В те дни, как Пресненское поле
Еще забор не ограждал.*

[^^^]