

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИСКУССТВА
КРИТИКИ
И БИБЛИОГРАФИИ

1924

КНИГА ВТОРАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

1. Н. Л. Мещеряков. Из воспоминаний о Ленине	1
2. Г. Лелевич. Был ли ранний русский социализм социализмом?	15
3. Вяч. Полонский. Бакунины и Достоевский	24
4—5. МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННОСТИ.	
4. Из писем Ф. Энгельса.	51
5. Из переписки Я. М. Свердлова.	60
6. П. Стучка. Марксизм и социология	75
7. Валерий Брюсов. Левизна Пушкина в рифмах	81
8. А. Греч. Японская ксилография	93
9—12. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ.	
9. М. Лиров. Из литературных итогов	118
10. М. Эйхенгольд. Современная немецкая лирика	124
11. Р. Шор. Из новой литературы по Гофману	129
12. А. Федоров. Гаузенштейн	133
13. Р. Увира. Письма из Америки (1. Государство штрейкбрехер. 2. О некоторых газетах и журналах)	140
14. В. Коларов. Врангелиада в Болгарии	151
15. М. Фабрикант. Обзор новейшей литературы по архитектуре	155

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

Б. Горева, Ц. Фридлянда, М. Зеликмана, В. Невского, В. Полянского, М. Брагинского, Е. Преображенского, Ф. Капелюша, Ю. Спасского, М. Эльской, А. Харина, Ю. Вильдо, П. Меслцева, С. Кауфмана, Д. Рейтынборг, Н. Щербакова, Е. Кагарова, А. Слуцкого, А. Дивильковского, П. Лукина-Антонова, В. Виленского-Сибирякова, К. Злинченко, Г. Лелевича, Г. Гордона, С. Ингулова, С. Кривцова, Г. Баммеля, И. Ильинского, М. Рейснера, Г. Бройдо, В. Сарабянова, М. Петерсона, М. Кенигсберга, А. Пешковского, И. Стеллецкого, Э. Шпольского, И. Гремяцкого, М. Завадовского, Н. Кашина, Н. Фатова, Д. Благого, Ю. Соболева, В. Переверзева, К. Локса, Н. Асеева, В. Вешнева, В. Волькенштейна, И. Кубикова, И. Гливенко, И. Аксенова, Д. Горбова, Э. Бика, Як. Бенни, А. Луначарского, А. Федорова, С. Бугославского, А. Греча, Л. Розенталя, А. Сидорова, Г. Жидкова.

Литературная хроника.

До 30 иллюстраций в тексте и на вкладных листах.
Портреты В. И. Ленина и Я. М. Свердлова.
Два письма (факсимиле) В. И. Ленина.

ЛЕВИЗНА ПУШКИНА В РИФМАХ ¹⁾.

Валерий Брюсов.

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, напр., 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. Напр., для Ап. Майкова были вполне точными рифмами: *благость—тягость*, *ворот—год*, и тому под. Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное

¹⁾ 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 не мало 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.

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. Напр., Б. Пастернак рифмует: продолжая—лужаек, померанцем—мараться, кормов—кормой, чердак—чехарда, подле вас—подливал, и тому под.

Теория классической рифмы из числа звуков, стоящих *влево* от ударного, обращала внимание лишь на один, непосредственно предшествующий, «опорный», притом исключительно на звук согласный («опорная согласная», «*consonne d'appui*»). Необходимым согласование опорного согласного признавалось только в мужских открытых рифмах, т.-е. в словах, кончающихся на ударную гласную. Таковы, напр., рифмы А. К. Толстого: в пыли—вознесли, красоты—цветы, и тому под. 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. Напр., 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 *до-ударных* звуков, стоящих *влево* от ударного. Практика показала, что совпадение этих звуков действительно крайне усиливает созвучие слов, делает их созвучными даже при несходстве окончаний. Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы в рифмах, где окончания совпадают (как в классической рифме), тоже искать совпадения до-ударных 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 тому под. Добавим, для характеристики новой рифмы, что она допускает перестановку (метастазу) звуков, предшествующих ударному, напр.: мандарина—гордыней, знакомств—замком, и тому под.; идя далее, новые поэты допускают даже, при согласовании левых, до-ударных звуков, неточное совпадение ударного, напр.: репейник—терпенье, разбою—разбойник, и тому под.

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 следует и русские теоретики. Этими же принципами руководится и автор новейшего обширного труда о рифме В. Жирмунский («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*, до-ударными, 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 тому под.), но только особенности пушкинских рифм, по отношению к согласованию в них до-ударных 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 ¹⁾.

2

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

Встаёт заря во мгле холодной,
На нивах шум работ умолк;
С своей волчиhoю голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит, и путник осторожный
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,
Трепштит лучина перед ней.

В строфе 7 пар рифм. Из них в 4 до-ударные звуки приняты во внимание явно: *голодной—голодной*, *дорожный—осторожный*, *кружок—рожок*, *весь дух—пастух*. В рифме: *работ умолк—дорогу вол*,—опорные и другие согласные различны, но все три предшествующие гласные согласованы: *у*, которое не изменяет 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

¹⁾ М. А. Гершензон выставил положение, что нельзя рассматривать евфонию (звуковое строение) рифм у Пушкина вне общего евфонического (звукового) строения всего стиха или даже ряда стихов. До известной степени это верно, в том смысле, что у Пушкина рифмующееся слово определенно 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 до-ударных 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.

одна рифма: хлева—дева, объясняемая частью полуитонированным звуком русского *e*, 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, []]	К ней обратясь с листком в руке,
Бутылки хлопнули; вино	Запел фальшивя. Плески, клики
Шипит; и вот с осанкой важной	Его приветствуют. Она
Куплетом мучимый давно,	Певцу присесть принуждена;
Трике встает; пред ним собранье	Поэт же скромный, хоть великий,
Хранит глубокое молчанье.	Ее здоровье первый пьет
Татьяна чуть жива; Трике,	И ей бокал передает.

В этой строфе, из 7 пар рифм, явные опорные согласные в 3: вино—давно, Трике—руке, клики—великий. В рифме: влажной—важной—опорная согласная одного слова отделена во втором вставном звуком; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. В рифме: пьет—передает—ударная гласная итонированная, 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 Аиды 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,

Предает 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 Керери дочь уходит

И счастливица за собой

Из Элизия выводит

Потаенную тропой.

И счастливцев отпирает

Осторожною рукой

Дверь, откуда вылетает

Сновидений ложный рой

Из 43 стихов то или иное согласование до-ударных звуков здесь имеется в 27 стихах, что составляет почти 63%. В 16 стихах согласова-

ния до-ударных звуков нет; но в них, почти везде, звуковое строение рифмы определяется звуковым строением стиха: *Равнодушна и ревнива... Прозерпина в упоеньи...* и тому под.

3.

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 ипердактилических 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 *й*, и закрытые, т.-е. кончающиеся на согласную.

В открытых мужских рифмах Пушкин, как постоянное правило, соблюдал совпадение опорного звука, напр.: *пора—вечера, старика—ручейка, зима—ума, небеса—полчаса, равно—темно, мне—старине, Парни—дни, чреду—суду, мечты—полноты* и т. д. Исключения составляют рифмы на иотированные звуки: *ю, я, ё*, т.-е. *ју, ја, је*, где, повидимому, для слуха Пушкина звук *ј* уже являлся опорным. Отсюда возникали рифмы: *лью—свою, друзья—я, и тому под.*, но рядом с ними не редки и рифмы на иотированный звук с добавочным опорным: *края—да я, сердца я—твоя, мою—отдаю, мое—твое*, и т. д. В отдельных случаях, как иотированные, принимались Пушкиным звуки *ц* и *е*, откуда рифмы: *любви—дни, стекле—О да Е, и тому под.* 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. Повидимому, слух его довольствовался совпадением как бы двух звуков в дифтонге. На ряду с рифмами, где опорный звук соблюден точно: *живой—головой, дней—сильней, речей—очей, он ей—дней, молодой—седой, одной—мною*, и т. д., встречается много таких, где взято не точное, а приблизительное согласование звуков (сходство, а не тождество): *тобой—роковой, молодой—суею, грядой—высотой*, и т. д., и, наконец, такие, где опорный звук вовсе 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, напр.: *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, напр.: *сейчас—нас, порок—венюк, устах—очах*,

и т. д., особенно часто это в рифмах с ударением на *ю*, *я* и *ѣ* 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, повидимому, по той же причине, как в смягченных мужских. Этим объясняется и то обстоятельство, что Пушкин не часто ищет совпадения опорных звуков в рифмах на *аний*, *ений*, напр.: Евгений—суждений, желаний—свиданий, и тому под. 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 тому под. Но и здесь можно привести ряд рифм с согласованием, точным или приблизительным: проворно—чудотворной, страстный—прекрасный, смиренный—презренный, печальный—первоначальный, железный—полезный, треснет—воскреснет, бездельник—понедельник, сердечный—скоротечный, Андриюшка—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, угощение—варенье, и т. п. Однако, в отдельных случаях согласование и здесь встречается: поколень—употреблень, возражень—воображень, утешенье—просвещение, и т. д.

Особенно редко встречается согласование в таких рифмах с ударением на дифтонге, как: злодейство—семейство, и тому под.

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 остано-

вимся 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—бестолкова, дела—поблелнела, обедни—бредни, воспета—поэта, порога—чертога, отваги—овраги, терпенье—уверенье, ретивый—прихотливый, рожденный—ободренный, беззаконный—непреклонный, являлся—раздавался, и т. д.; 3) приближительного: скал—похвал, потом—одном, обходит—заводит, блещет—трелещет, догадкой—украдкой, зовут отца—мертвеца, и т. д. ¹⁾

4.

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 до-ударных 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, грехи—женихи, истребя—себя, слова—трава, слова—права, слова—голова, вина—тишина, богов—врагов, власы—часы, осень—меня, враля—поля, давно—равно, перевести—чести, и т. д.; 2) смягченных мужских: роковой—головой, золотой—теплотой, и т. д.; 3) закрытых мужских: показать—сказать, снимаемая—поднимаемая, и т. д.; 4) женских: с поклоном—небосклоном, кипела—свирипела, погруженный—вооруженный, Гименя—пламеня, и т. д.

По аналогии с просто опорными звуками, дополнительно согласованные до-ударные 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, розжок—кружок, сложено—для кого ж оно, и т. д. Возможны и более

¹⁾ 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 *p* (царица) отделена в рифме (Австерлица) звуком *л*, который получает преобладание в следующем стихе. Таких примеров не мало.

сложные приемы такого согласования, с перестановкой звуков и тому под., напр.: *взор—разговор, Жорсар—Сбогар, Гименей—много дней, Грандисон—наводит сон, простите ей—страстей*, и т. д. ¹⁾.

Близко к «глубоким» рифмам стоит особенный 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—забыл, 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. Не мало таких рифм у Пушкина и с несколько не точным согласованием звуков: Вальтер Скотт—расход, возврата—брата, осторожный—дорожный, праздный—однообразный, безобразный—праздничный, 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 самом 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—затих, честь—есть, и т. д.; 2) женские: ада—отрада, ночи—очи, годы—оды, свободы—оды, оба—гроба. Оле—боле, стулья—улья, шумный—умный, охнет—сохнет, и т. д.

¹⁾ М. А. Гершензон указал, что у Пушкина нередко опорные и вообще до-ударные звуки одной рифмы систематически распределяются по нескольким словам в рифмующемся стихе. Примеры:

И жало мудрое змеи
В уста замершие мои.

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

Ты сам, дивись, Назон, дивись судьбе 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, троп—терпит он, 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 под ряд 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, пленять—воспламенять, красой—рой*, и т. д.; 2) женских: *страдаю—стаю, приносят—просят, топит—торопит, прилежней—прежней, нежно—неизбежно, деле—доселе, сегодня—сводня, праздник—проказник, рано—романа, милый—могила, своды—свободы, руку—разлуку, верой—Венерой, пищу—пепелищу, поле—повеволе, 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 принятие 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—мною, томим, моим, приговор—взор, страх—местах, рукой—порой, венец—певец, толпой—пустой, чертей—рифмачей, тронут—потонут, минуты—надуты, страницы—небылицы, мгновенье—владенье, печали—читали*, и т. д. Ряд таких рифм является поглощающими с разделением звуков ¹⁾.

Во-вторых, в ряде рифм, согласованы именно начальные звуки обоих рифмующихся слов. Примеры: 1) мужских рифм: *меня—моя, покой—пустой, вода—вреда, вощаной—водой, лужок—лесок, столба—судьба, головой—горой, 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, небреженьем—нетерпеньем*, 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, приезд—присест, плохи—блехи*, 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—*

¹⁾ Отдельные случаи подходят близко к указанному выше распределению до-ударных звуков рифмы между несколькими словами в рифмующемся стихе, напр.: *доно вод—лед, слезы лил—сил*, и т. д.

день, и т. д., а также еще: мюэта—поэта, необозрима—невозвратима, залетный—заботный, и тому под.

Повидимому, 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 тому под. 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 называют 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 тому под.

5.

Остается сказать о бедных рифмах у Пушкина.

Несомненно, у него есть ряд рифм, где звуки согласованы, только начиная с ударной гласной, при чем иногда самое сходство этих ударных гласных лишь приблизительное. Можно найти у Пушкина и просто сла-

бые рифмы, и не только в лицейских стихах: одни—стороны, ныне—именины, китайца—американца, и т. д., но и в «Онегине»: героиней—Дельфиной, и тому под. Но все это будут единичные исключения.

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

Сказать верхом в степи суровой...
Но конь притупленной подковой.

Несколько аналогичных примеров приведено раньше и дальше ¹⁾. Это обстоятельство весьма затрудняет цифровые подсчеты числа рифм у Пушкина, где до-ударные звуки во внимание приняты. В ряде рифм, где формально нет согласования до-ударных 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 до-ударные 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: вост—ноет, но она объясняется еще звуковым строением стихов:

¹⁾ М. А. Гершензон указал, что евфонией стиха часто объясняется у Пушкина замена точного согласования опорных звуков—приблизительным. Примеры:

Их моют дожди, засыпает их вьюль,
И ветер волнует над ними кобыль.

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

Куда как весело! Вот вечер; вьюга вост.
Свеча темно горит; стесняясь сердце поет.

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

о сахарном заводе.
Хозяйка змурится в подобие погоде.

То же рифма: идет в уединенье—печальное селенье. Наконец, рифма: и песни вечерком—и шопот 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 до-ударные 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 иотированный звук (таких немного).

Составленные по этой программе статистические таблицы дали следующие результаты:

В III главе «Онегина» из 92 пар рифм, с согласованием до-ударных 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 стихотв. «Зима. Что делать нам в деревне...», из 23, с согласованием рифм 15, т.-е. больше 65%.

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

Разумеется, этих подсчетов далеко недостаточно. Но и они уже позволяют утверждать, что у Пушкина в *большинстве* рифм, так или иначе, до-ударные звуки согласованы.

Следовательно, так наз. «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.