

*Леонид Гроссман.*

ОНЕГИНСКАЯ  
СТРОФА



Пушкинская строфика представляет богатую и почти неразработанную область. Обычное высокое мастерство художественных достижений поэта здесь сочетается с обширным разнообразием примененных приемов. Пушкин испробовал ряд строфических форм античной, средневековой и новейшей европейской поэзии, нередко видоизменяя, комбинируя и переправляя в новые сочетания канонические группировки стихопворных периодов.

В общем репертуаре пушкинской строфы мы находим элегические дистихи, перцины дантовского типа, октаву, стансу (в собственном смысле термина), сонеты, александрийские стихи (опнесем их условно к строфике) и разнообразные сочетания двустрочных куплетов, трехстиший, пятистиший и проч. Среди различных строфических разработок здесь имеются вариации на древний иамб, быть может, оспарившие его видоизменения у Андре Шенбе, преобразованные формы некоторых Ронсаровых од, вероятно воспринятые через Сент-Бёва, рецепция характерной строфы Ариостова «Orlando Furioso», воспроизведение сложной формы баллад Барри Корнуоля, имитации испанского романса и португальской песни.

Наконец, ряд оригинальных строф непосредственно выкован самим поэтом для различных его заданий или же является творческой переработкой каких-либо неизвестных образцов. Своеобразное кольцевое строение «Слыхали ль вы», близко напоминающее начальную часть рондо, или же иного типа строфическое кольцо в песне «Пью за здоровье Мэри», оригинальная строфическая система «Бородинской годовщины» или песни председателя в честь чумы, зародыщ 15-стишной строфы в «Полтаве» (по наблюдению

Ф. Е. Корша), сложный прием рифмовки в отрывке «Не розу пафосскую», некоторые законченные формы эпиграмм, наконец, применение шутливого рефрена в «Моей родословной» — все это достаточно показывает, какие разнообразные богатства представляет нам в целом пушкинская строфика.

Но центральное место в ней несомненно занимает строфа, которая была, повидимому, выработана Пушкиным еще в 1822 г. для его «Тавриды» и послужила ему замечательно подходящей формой для «Евгения Онегина», а затем и для первоначальной редакции «Медного Всадника» (для неоконченного «Езерского».)

Освященная знаменитым романом в стихах и как бы навсегда с ним спаянная, онегинская строфа представляет одну из самых устойчивых и благодарных русских строф. Не связанная с какими-либо западными образцами, глубоко оригинальная, она дает замечательную организацию естественному размеру русской поэмы — четырехстопному ямбу, и неудивительно, конечно, что в последующей поэзии ее появление неизменно знаменовало моменты высокого подъема нашей поэтической культуры. От Лермонтова, применившего ее с большим вкусом в «Казначейше», до Вячеслава Иванова, Максимилиана Волошина и Сологуба она доказывает свою жизненность, гибкость, подвижность и поразительную способность выражать легко и непринужденно разнообразные поэтические стили, одинаково выпукло выявляя несхожие творческие индивидуальности и различные художественные жанры (шутливую повесть, лирическое письмо, автобиографическую поэму и проч.)

Онегинская строфа кажется поразительно простой и как бы созданной без всякого затруднения и усилия; она словно сама собой слагается, звучит и льется; на первый взгляд она даже может показаться результатом какого-то творческого самозарождения, случайным отложением счастливой поэтической импровизации, до такой степени естественно, легко и свободно располагаются в нужный строфический рисунок ее летучие и беглые строки. Мы увидим

сейчас, какие разнообразные стилистические возможности учитывались Пушкиным при ее создании и какой сложный ритмико-синтаксический механизм поддерживает эту столь простую и легкую на первый взгляд систему трех куплетов, увенчанных заключительным крылатым двустишием<sup>1</sup>.

### 1. Строфическая композиция

Онегинская строфа принадлежит к типу так называемых «больших строф». Она даже несколько превосходит их норму. Строфические теории склонны считать максимальным размером строфы двенадцать стихов, полагая, что свыше этого количества память перестает удерживать рисунок ритмической группы, а стало быть, и наслаждаться ее периодическим возвращением. Тем не менее Андрэ Шенье, напр., один из любимейших поэтов Пушкина, создал строфу в 19 стихов в своем знаменитом «*Jeu de Raime*», несомненно знакомом и нашему поэту. Правда, сложность строфического рисунка мешает здесь сознанию и слуху улавливать симметрическое возвращение ритма, и цель строфического сочетания остается недостигнутой. Во всяком случае объем онегинской строфы не является в европейской поэзии исключением.

В отличие от сложных, часто несомненно перегруженных строф в 15–20 стихов, строфа пушкинского романа

<sup>1</sup> Пушкин обычно не делал существенного различия между терминами *строфа*, *куплет* и *станса*. Так, основную ритмическую группу в «Евгении Онегине» он чаще всего называет строфой, как в самом романе, так и в примечаниях к нему и в своих письмах: «...строфа, слагаемая мной (II, 40); «... в строфах небрежных (VIII, 49); «...речь веду в своих строфах» (V, 36); «...я строфы первые читал (VIII, 41; см. также IV, 35 и др.). В письме к Дельвигу он пользуется строфическим признаком и для характеристики всего процесса написания романа: Здесь думаю, что я приехал *набирать строфы в Онегина*... (ноябрь 1828 г.). Тот же термин мы неоднократно встречаем и в примечаниях, предисловиях и заметках о романе. Но иногда Пушкин определяет онегинскую строфу термином *куплет*: «...Готов поместить в честь его (драматурга Хмельницкого) целый куплет в 1-ю песнь Онегина (письмо Л. С. Пушкину, 1825 г. нач. апреля). Иногда строфа называется Пушкиным *стансой*: «...Вся станса недостойна вашего пера — пишет он Великопольскому по поводу одной сатирической строфы (апо. 1828 г.). Мы для удобства сохраняем пушкинскую терминологию, не считаясь с легкими оптенками различия в этих трех терминах.

с замечательной легкостью раскрывается сознанию, и без труда производит необходимый эффект периодического возвращения ритма. Это в значительной степени объясняется тем, что — при всей своей видимой простоте — она построена обдуманно, расчетливо и искусно, и целым рядом поставленных и умело преодоленных трудностей создает на редкость гибкую, законченную и цельную ритмическую единицу.

Как же построена онегинская строфа?

В основе ее построения лежит чисто рифменный принцип. Чередование четверостиший с рифмами перекрестными, парными, опоясанными и, наконец, заключительного двусишия создает ее основной рисунок. Пользуясь обычными формулами, онегинскую строфу можно изобразить следующим образом:

Четырехстопный ямб.

слоги	9	8	9	8	9	9	8	8	9	8	8	9	8	8
рифмы	а	в	а	в	с	с	d	d	e	t	t	e	g	g

Таким образом использованы все принципы четверостишия — парность, перекрестность, опоясанность<sup>1</sup>. Это рифменное разнообразие и придает онегинской строфе характер гибкости, текучести и подвижности. Оно намечает богатый и прихотливый рисунок ее внутреннего развития и определяет сложные, часто капризные и неожиданные переломы ее ритмических ходов.

Заключительное двусишие, — кода строфы — вполне заменяя старинный рефрен, так же завершает строфическую композицию и гармонически вполне сливается с основной тканью строфы (*Strophengrundstock*)<sup>2</sup>.

Удобная обозримость и запоминаемость онегинской строфы объясняется и тем, что Пушкин соблюдает

<sup>1</sup> Возможны и некоторые другие комбинации рифмовки с переставкой мужских и женских рифм — но не создание нового принципа.

<sup>2</sup> О перерождении рефрена в обычный и разнообразный конец строфы и общей гармонизации коды и *Strophengrundstock* а см. E. Stenge «Der Strophenausgang in den ältesten französ. Balladen», Ztschr. f. Lit. 1896, XVIII, 85—14. см. также его же «Romanische Verslehre», Gröbers Grundriss, 1893, II, 1-96.

в своей «большой строфе» не только размер, но и количество стоп. Он нигде не допускает отступлений от четырехстопного ямба в сторону его сокращения или удлинения. Разнообразие рифм должно вполне компенсировать однообразие размера. Онегинская строфа — строго *изометрическая*. Это сильно способствует ее законченной цельности и ритмической полноте.

Строфическая система, созданная Пушкиным в «Евгении Онегине» поддается классическому принципу проиступающего членения<sup>1</sup>. Здесь различается «восходящая часть» (Aufgesang), «нисходящая часть» (Abgesang) и самостоятельная кода.

Восходящая часть состоит из двух четверостиший; при различии их рифм и самой системы рифмования, она представляет аналогию с теми «Stollen» или «Pedes», которые в средневековой лирике отмечали два первые метрически-параллельные члены строфы. В нисходящей части можно рассматривать собственно Abgesang и заключение всей строфы — два последних стиха или кода.

Основные части строфы прерываются паузой. Ее место неподвижно и часто она поднимается или опускается на один — два стиха в зависимости от синтаксического строения строфы. Но обычно она отделяет оба pedes восхождения от всего Abgesang'a. Проследим эту систему деления на конкретном примере (гл. I, стр. XXXIV).

Восходящая часть. (Aufgesang).	}	1-е четверо- стишие. (1-a pedes).	Мнѣ памятно другое время: Въ завѣтныхъ иногда мечтахъ Держу я счастливое стремя, И ножку чувствую въ рукахъ; Опять кипитъ воображеніе, Опять ея прикосновеніе
		2-е четверо- стишие. (2-a pedes).	Зажгло въ увяшемъ сердцахъ кровь Опять тоска, опять любовь...

П А У З А

<sup>1</sup> О нем см. В. Жирмунский «Композиция лирических стихотворений», стр. 17.

Нисходящая часть. (Abgesang),	}	3-е четверо- стишие.  Кода.	Но полно прославлять надменныхъ Болпливой лироу своей: Они не стоятъ ни спрастей, Ни пѣсень ими вдохновенныхъ; Слова и взоръ волшебницъ сихъ Обманчивы, какъ ножки ихъ.
-------------------------------------	---	--------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Этот закон внутренней паузы на определенном месте строфы установленный французскими классиками XVII ст., (Malherbe)—часто не соблюдался впоследствии. Не всегда он соблюден и у Пушкина, довольно свободно двигавшего партии своего рассказа внутри строфы. Тем не менее пауза после второго четверостишия может здесь считаться достаточно типичной.

## 2. Стилистическая функция коды

Кода онегинской строфы является не только естественным и каноническим завершением периодических групп, как бы отмечающим наступление интервала между ними, но выполняет при этом и чисто стилистическую функцию:—она заканчивается острым ударным, запоминающимся моментом; предшествующий стихотворный фрагмент как бы оптачивает и заостряет его. В этом смысле онегинская кода в огромном большинстве случаев может считаться заключительной *pointe*, особым видом неожиданной и остроумной концовки. Приемом внезапного и меткого оборота, смелого образа острого изречения или внезапной шутки она отмечает конец данного ритмико-смыслового периода. Иногда таким «заострением» является типичный афоризм, вполне напоминающий искусство Ларошфуко или Лабрюйера. Таковы многочисленные полуфилософские изречения, разбросанные по концам онегинских строф:

Привычка свыше намъ дана <sup>1</sup>,  
Замѣна счастью она (II, 31.)

Простишь горячке юныхъ летъ  
И юный жаръ, и юный бредъ (II, 15)

<sup>1</sup> В ссылках мы обозначаем всюду для упрощения римской цифрой главу, арабской — строфу. Ссылки имеют в виду Якушкинское издание романа: «Евгений Онегин». Роман в стихах А. С. Пушкина. Из-



Благословень и день заботь  
Благословень и тѣмъ приходь. (VI, 21)

Запретный плодь вамъ подавай  
А безъ того вамъ рай не в рай. (VIII, 27)

Пружина чести нашъ кумирь,  
И вотъ на чемъ вертится мирь! (VI, XI)

Но дико свѣтская вражда  
Боицца ложнаго стѣда (VI, 28)

Или же: «К беде неопытность ведет», «Любовью шутит сатана» и проч. Иногда эта стилистическая рои́те принимает вид эпиграмматической характеристики, игривой шутки, забавного заключительного штриха:

И бѣгала за нимъ она,  
Какъ тѣнъ иль вѣрная жена (I, 54)

Какъ ваше имя? Смотрить онъ  
И отвѣчает: Агафонъ (V, 9)

Такой же типичный эпиграмматический жанр разрабатывается и в ряде других случаев:

Какъ Дельвигъ пьяный на пиру (VI, 20)

Тяжелый сплетникъ, старый плутъ  
Обжора, взяточникъ и шутъ (V, 26)

И рогоносецъ величавый  
Всегда довольный самъ собой  
Своимъ обѣдомъ и женой (I, 12)

И дѣдовъ вѣрный капиталъ  
Коварной двойкѣ не ввѣрять.

Чтобъ каждамы утромъ у Веры  
Въ долгъ осушатъ бутылки три (V, 5)

даніе Общества Любителей Россійской словесности при императорскомъ Московскомъ Университетѣ под редакціей В. Якушкина, Москва 1837, стр. 306. В некоторыхъ случаяхъ мы пользовались дополнительно однимъ изъ послѣднихъ изданій романа под ред. М. Л. Гофмана. Гос. Изд. Пб. 1919

Иногда это шутка над самим собой, как двуспишие о «цехе задорном» или же:

Тамъ нѣкогда гулялъ и я,  
Но вреденъ сѣверъ для меня (I, 2.)

Хоть и заглядывалъ я встарь  
Въ академическій словарь. (I, 26.)

И шевелится эпиграмма  
Во глубинѣ моей души,  
А мадригалы имъ пиши ( V, 30.)

Часто она принимает характер просто шутливого возгласа или иронического вопроса, в роде:

Но, господа, позволено-ль  
Съ виномъ разнятъ do-ge-mi-soi ?(Пуш. Онег.)

Или: «Хорош Российский Геликон» «Да здравствует бордо, наш друг» и чисто пародийное:

Я классицизму отдаю честь,  
Хоть поздно, а вступленье есть (VII, 55).

Иногда то же значение имеет законченное, полновесное сравнение, подчас тоже не лишнее налета шутки: «Как Чацкий с корабля на бал»; «Как ты, божественный Омир»; или же:—

Подобный вътреной Венерѣ,  
Когда надѣвъ мужской нарядъ,  
Богиня ѣдетъ въ маскарадъ. (I, 25.)

Наконец, помимо афоризма и эпиграммы, онегинская *pointe* отмечена подчас признаком усиленной картинности, образной или звуковой живописности, зрительного или мелодического эффекта, который удачно срезает строфу. Такие гармонически - организованные строки, как «Языкъ Петрарки и любви» или «Напѣвъ Горкватовыхъ октавъ», «Какъ на лугу вашъ легкій слѣдъ», «Хвалебный гимнъ отцу мировъ»—служат таким же естественным финалом, как и более картинные, часто конкретно-живописные:

Межъ сыркомъ лимбургскимъ живымъ  
И ананасомъ золотымъ (I, 16)

Сюда гусары отпускные  
Спѣшать явиться, прогремѣть,  
Блеснуть, плѣнить и улетѣть (VII, 51)

Или же — образ необыкновенной глубины и пленительности:

И даль свободного романа  
Я сквозь *магический кристалл*  
Еще неясно различаю (VIII, 50)

Таково богатое разнообразие строфических окончаний в «Онегине»; по изречение или опточенная максима, которая как бы создана для цитации, для эпиграфов и готова стать поговоркой, как стих «Горе от ума», столь оцененный в своей афористичности Пушкиным; по легкая словесная карикатура или ироническая арабеска, подчас дружески безобидная, порой дразнящая, а нередко и намеренно язвительная; по поражающая своим эффектом чисто гармоническая или образная картина, разрывающая неожиданным ярким видением разговорную ткань повествования, — таково важное значение онегинской коды, понимаемой в ее стилистической функции, как строфическая *pointe*.

Смысл отдельного фрагмента как бы накапливает к концу строфы всю свою весомость и часто опливается здесь в блестящие словесные драгоценности, афористического или живописного характера.

### 3. Аналогия с сонетом

Количество стихов в онегинской строфе — четырнадцать и возможность ее деления по принципу двух четверостиший и двух трехстиший соблазняет на сближение ее с формой сонета.

В синтаксическом отношении онегинская строфа часто распадается на такие четыре как бы сонетных части:

1-й кастрен:      Онъ знакъ подастъ: и всѣ хлопчуть;  
                         Онъ пвѣтъ: всѣ пвють и всѣ кричатъ;  
                         Онъ засмѣется: всѣ хохочуть;  
                         Нахмурить брови: всѣ молчатъ;

- 2-й катрен: Онъ памъ хозяинъ, эпо ясно.  
И Танѣ ужъ не такъ ужасно,  
И любопытная теперѣ  
Немного растворила дверь...
- 1-й терцет: Вдругъ вѣтер дунуль, загашая  
Огонь свѣтильниковъ ночныхъ.  
Смутилась шайка домовыхъ,
- 2-й терцет: Онѣгиня взорами сверкая,  
Изъ-за стола гремя встаетъ;  
Всѣ встали: онъ къ дверямъ идетъ (V, 18)

Такие же терцеты нисходящей части естественно  
получаются в целом ряде спроф:

Ни Скоптъ, ни Байронъ, ни Сенека,  
Ни даже дамскихъ модъ журналъ  
Такъ никого не занималъ:

То былъ, друзья, Мартынъ Задека,  
Глава халдейскихъ мудрецовъ  
Гадатель, полкователь снова (V, 22)

Четкие разделения нисходящей части на терцеты на-  
ходим и в других спрофах:

Онъ рытсья не имелъ охоты  
Въ хронологической пыли  
Бытописания земли;

Но дней минувшихъ анекдоты  
Отъ Ромула до нашихъ дней  
Хранилъ онъ в памяти своей (I, VI)

Или :

У скучной тетки Таню встрѣтя,  
Къ ней какъ-то Вяземский подсѣлъ  
И душу ей занять успель.

И близъ него ее замѣтя,  
Объ ней, поправя свой парикъ,  
Освѣдомляется старикъ (VII, 49)

Обычное разделение восходящей части на два катрена  
едва ли требуетъ доказательствъ.

Мы видим, что в целом ряде случаев нисходящая часть распадается ритмически и синтаксически на два отчетливых терцета по рифмовке  $abb+acc$ . Поэтому предлагаемое деление строфы по принципу  $4+4+3+3$  также оправдывается в ряде случаев ритмико-синтаксической композицией, как и принимаемое обычно деление  $4+4+4+2$ <sup>1</sup>; оно действительно имеет широкое применение в романе, но далеко не исключительно в нем. Статистический подсчет показывает, что на общее количество строф романа *ц е л а я п р е т в* распадается в своем *Abgesang'e* на терцеты<sup>2</sup>.

Таким образом онегинская строфа зачастую распадается на два четверостишия и два терцета, естественно образующих строфический рисунок сонета.

Но отличительный признак этого «стихотворения с закрепленной формой» (*Poëme à forme fixe*), как известно, — принцип рифмовки, вне которой нет подлинного сонета. Оба четверостишия должны быть написаны во всяком случае на одни и те же две рифмы, каковы бы ни были их сочетания. Та же формула АВ охватывает оба квадранта. Первые восемь строк подчинены двум рифмам.

Как правило, мы эпого, конечно, не находим в онегинской строфе. Но ее тяготение к сонетной форме выражается в том, что в романе попадаются правильные сонеты не только в смысле строфического сечения, но и в чисто рифменном отношении. Некоторые строфы «Онегина» дают нам типичные сонеты, разбитые на два квадранта и два терцета, при чем начальные четверостишия написаны целиком на две одинаковых рифмы:

<sup>1</sup> Такое деление имеет в виду М. Л. Гофман, различая в онегинской строфе три четверостишия и одно заключительное двуступишие. «Евгений Онегин». Гос. Изд., 116. 1919, стр. 11.

<sup>2</sup> Вот результаты статистического подсчета строф для определения общего количества терцетных нисходящих (строфы пропущенные, хотя бы и обозначенные цифрой, и неоконченные в расчет не принимались), Глава —18 строф на 54, гл. II—11, на 40 гл. III—16 на 40, гл. IV—13 на 43, гл. V—21 на 43, гл. VI—11 на 46, гл. VII—20 на 52, гл. VIII—12 на 49. В итоге на общее количество 367 строф 122 строфы имеют в *Abgesang'e* сечение  $3+3$ .

Татъяна, по совѣпу няни  
Сбираясь ночью ворожить,  
Тихонько приказала въ банѣ  
На два прибора столь накрыть;

Но стало страшно вдругъ Татъяне,  
И я—при мысли о Свѣпланѣ  
Мнѣ стало страшно—такъ и быть  
Съ Татъяной намъ не ворожить.

Татъяна поясокъ шелковій  
Сняла, раздѣлась и въ постель  
Легла. Надъ нею вѣтсся Лель.

А подъ подушкой пуховой  
Дѣвичье зеркало лежитъ,  
Упихло все. Татъяна спитъ. (V, 10.)

Помимо естественного спрофического сечения, мы имеем здѣсь обязательную сонетную рифмовку в квартантах: няни—бане—Татъяне — Свеплане; ворожить—накрыть—быть—ворожить, т.-е. по четыре консонирующих в рифмах стиха (вместо обязательныхъ двух) <sup>1</sup>.

Точно так же в другой главѣ:

Не мадригалы Ленскій пишетъ  
В альбомѣ Ольги молодой;  
Его перо любовью дышитъ,  
Не хладно блещетъ остротой;

Что ни замѣтитъ, ни услышитъ,  
Объ Ольгѣ онъ про то и пишетъ:  
И полны истины живой  
Текутъ элегии рѣкой.

Такъ ты, Языковъ вдохновенный,  
Въ порывахъ сердца своего  
Поешь, Богъ вѣдаетъ, кого,

<sup>1</sup> Повторение слова *ворожить* не нарушаетъ принципа сонетной рифмовки; сонетная практика знает не мало случаев такихъ буквальныхъ повторений слова вместо новой четвертой рифмы. (См., напр., сонет Брюсова «Ассаргадон».) Для самого Пушкина это ни в какой мерѣ не было нарушениемъ принципа кватернарной рифмы: «При четверной рифмѣ онъ иногда позволяетъ себе повторять то же слово» — замечаетъ Ф. Е. Корш (Op cit 33). Рифмовка одинаковыми словами вообще не была чужда Пушкину.



Таким образом при сменяющихся темы: осмотр пистолетов—видение Ольги—писание стихов—закрываются кодой, образом пьяного Дельвига на пиру, при чем это сонетное расположение тем придает большую стройность и устойчивость всей строфе.

Такое же тематическое расположение, близкое к сонетному типу, мы находим, напр., в строфе 43-й главы I «И вы, красотки молодые...» Мы имеем опять при темы: красотки молодые—литературные опыты «Онегина»—их бесплодие и, наконец, заключительная шутка о «цехе задорном», которая закрывает пипической pointe всю строфу.

Характерна в этом отношении и строфа 6-я гл. VII, описание памятника Ленского: первая и основная тема—лесной пейзаж («Межь горъ, лежащихъ полукругомъ...»); далее развитие первой темы и новая деталь—гробница («Тамъ соловей, весны любовникъ...»); третья тема—эпитафия («Владимиръ Ленскій здѣсь лежитъ...»). И наконец, кода: краткий заключительный возглас надгробной надписи, завершающий не только строфу, но как бы целую жизнь: «Покойся, юноша-поэты!».

При большой свободе и разнообразии онегинской строфы мы не всегда находим в ней этот принцип тематического построения; мы и здесь можем говорить только о большей и меньшей пипичности данного приема, имея в виду бесконечную подвижность и пестроту строф романа. Совершенно очевидно, что онегинская строфа не выдерживает сравнения с классическим типом строго канонического сонета, напр., Петрарки или Эредиа. Но необходимо иметь в виду, что практика сонетного искусства знает немало других выявлений той же формы. Сонеты разговорные, шуточные, каламбурные, краткостопные (вплоть до единой односложной стопы, как в известном сонете—фокусе: Fort | Belle | Elle | Dort | Sort | Frêle | Quelle | Mort! и т. д.) все это достаточно показывает, насколько сонетная форма не стеснялась признаками тематики или художественного стиля, а широко охватывала самые разнообразные задания и жанры.



При этом сонет далеко не всегда являл тенденции к изолированной замкнутости в своей композиции. Группировка сонетов в циклы, форма венка сонетов, где каждая часть органически спаяна со всеми звеньями цепи, строфическая роль сонета в больших поэмах, как, напр., в «Venezia la Bella» Аполлона Григорьева — все это выдвигает значение сонета как строфы. Это необходимо иметь в виду при сближении онегинской стансы с сонетом.

Вообще речь может идти здесь не об отождествлении этих двух стихотворных типов, а лишь о некоторых общих приемах их построения. Неизменные четырнадцать строк, естественное распадение пьесы на два квартанта и два перцета, кода, соответствующая сонетному замку, распределение тем внутри фрагмента и замыкание его заключительным стихом — все это как в чисто строфическом, так и в тематическом отношении сближает онегинский куплет с каноном классического сонета.

## I

### СТРОФИЧЕСКОЕ ЕНЖАМБЕМЕНТ

В большинстве случаев онегинская строфа представляет собой стансу, т.е. завершенное и законченное целое. Но часто тема строфы в ней не только не исчерпана, но определенно перебрасывается в дальнейшее строфическое построение. Стихотворная фраза, выходя из пределов данной строфы, продолжает развиваться в следующей, иногда даже в двух последующих. Получается строфическое енжамбемент.

Так в главе III имеется перенос строфы 38-й в 39-ю:

И задыхаясь на скамью  
Упала... «Здѣсь онъ! Здѣсь Евгений!»

В главе IV строфы 32-я и 33-я:

Пишите оды, господа,  
Какъ ихъ писали въ мощны годы,  
Какъ было въстарь заведено...

В главе V, стр. 5-я и 6-я:

... Вдругъ, увидя  
Младой двурогій ликъ лунны  
На небѣ съ лѣвой стороны,  
Она дрожала и блѣднѣла.

В главе VI строфа 30-я захватывает и следующую 31-ю.

... пробали  
Часы урочные: поэтъ  
Роняетъ молча пистолетъ,  
На грудь кладетъ пихонько руку  
И падаетъ...

В той же главе последние строфы:

Среди бездушныхъ гордцовъ,  
Среди блистательныхъ глупцовъ,  
Среди лукавыхъ, малодушныхъ,  
Шальныхъ балованныхъ дѣтей...

В главе VIII строфа 15-я оригинальным приемом переносится в следующую:

Того, что модой самовластной  
Въ высокомъ Лондонскомъ кругу  
Зовется vulgar. Не могу...  
Люблю я очень это слово,  
Но не могу перевести.

Или же ниже enjambement строфы 39-й на 40-ю:

Играетъ солнце: грязно таетъ  
На улицахъ разрытый снѣгъ.  
Куда по нимъ свой быстрый бѣгъ  
Стремить Онѣгинь?

Иногда такой строфический перенос простая деталь повествования. Но часто он является результатом тонкого и трудного ритмико-композиционного приема, замечательно усиливающего и углубляющего тон рассказа нарочитым игнорированием междустрофной паузы, которая

тем не менее ощущается и сильно повышает драматический темп последующего рассказа. В этих случаях строфическое enjambement является своеобразным и смелым художественным приемом, который в «Онегине» дает ряд удачнейших композиционных эффектов.

## II

### СИСТЕМА РИФМОВКИ

Мы видели, что основным формирующим принципом онегинской строфы является *рифма*. Расположение рифм по единому общему и неизменному закону определяет композиционный рисунок и тематическое построение строфы и регулирует ее ритмико-синтаксический ход <sup>1</sup>. Вот почему изучение онегинской рифмы представляет первостепенную важность при анализе онегинской строфики.

Рифмовка «Евгения Онегина» представляет ряд своеобразных черт, в значительной части несвойственных поэмам Пушкина и лирике его. Здесь нет единого типа рифмовки, напротив — принципом романтической композиции следует признать возможное разнообразие рифменных пипов и стилей от самых обычных, будничных и доступных до наиболее трудных, избранных и богатых.

Как общий рифменный закон романа выдвигается все же принцип легкой рифмовки, заведомо доступной и незапёйливой, придающей наиболее разговорный характер повествованию. Пушкин словно стремится опровергнуть в «Онегине» все традиционные каноны учения о рифме. Сложные запреты и правила, положённые в основу европейской просодии еще в XVIII веке знаменитыми «поэтами-законодателями» Малвэрбом и Буало, здесь на ка-

<sup>1</sup> Связь строфической структуры с рифмой теоретически обосновал и детально изучил на образцах старо-французской поэзии F. Ogh: «Ueber Reim und Strophenbau in der altfranzösisch. Lyrik»: Cassel 1882. — Вопросом об органической связи рифмы со строфой так же обстоятельно занялся впоследствии N Chafelain: «Recherches sur le vers français au XV siècle. Rimes, mètres, strophes». P. 1908.

ждом шагу нарушены и опрокинуты. «Евгений Онегин» почти на всем своем протяжении как бы служит пропестом против освященного веками учения о рифме.

Здесь прежде всего нарушен запрет рифмовать составное слово с его простым, вообще слово с его частью и даже слов одинаковых корней или родственных грамматических образований. Пушкин смело рифмует *ненавидеть—видеть* (VII,14), *человек—век* (VI, 4, VII, 22, VIII, 10), *кумир—мир* (VI,11) *Невы—вы* (1, 2, VIII, 16, 27), *шум—ум* (II, 7); сюда же относятся *себя—тебя* (I, 1), *того—его* (I,—17), *суждено—но* (IV,16), *никто—то* (IV,17), *приговоров—разговоров* (VI,47). Или же: *занемог—мог* (I,1), *прочла—предпочла* (II,30), *прикажи—откажи* (III, 34), *расскажем—покажем* (VII, 42), *наобум—ум* (VII, 48) <sup>1</sup>.

Обширную категорию таких созвучий составляют глагольные рифмы, уснащающие ткань романа своими обильными «забавлять—поправлять», «хранила—ходила», «бранил—водил», «писал—танцевал», «знала—читала», «найдемте—прочтете» и проч., и проч. Иногда целые фрагменты в 4–6 стихов написаны сплошь на глагольные рифмы:

Минуты двѣ они *молчали*,  
Но къ ней Онѣгинъ *подошелъ*  
И молвилъ: Вы ко мнѣ *писали*,  
Не отпирайтесь. Я *прочелъ* (IV, 12.)

Или же серия рифм: *увядает—молчит—занимает—шевелит* и более пространные отрывки: *крестила—брала—драла—кормила—твердят—летят* (VII, 44).

Словом, правило не гнушаться «рифмой наглагольной», провозглашенное в «Домике в Коломне», получило широкое применение еще в «Евгении Онегине»; и, может быть, именно благодаря этому «роману в стихах», Пушкин мог в 1830 году заявить по поводу глагольных рифм:

По большей части такъ и я пишу.

Наряду с глагольными рифмами в «Онегине» широко представлена и другая категория доступных и нетрудных

<sup>1</sup> Последняя группа рифм приведена у Ф. Е. Корша, «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина», I, 25.

рифм, составленных из оглагольных существительных: *признанья—свиданья* (I, 11), *прикосновение—заочение* (I, 31), *творенье—удиненье* (V, 23), *вниманье—страданье* (VII, 10) и проч. Обилие их в романе очевидно и без доказательств.

Нередко Пушкин допускает вместо рифм ассонансы, придающие рассказу характер большей прозаичности, а стало быть, и разговорности. Таковы частые случаи при- близительной рифмовки: *друзья—меня* (I, 32), *мои—любви* (I, 49), *героиней—Дельфиной* (III, 10), *Кремля—моя* (VII, 37), *колеи—земли* (VII, 34), *любви—дни* (III, 14), *меня—моя* (III, 19)<sup>1</sup>. Сюда же относятся такие спорные созвучия, как *голод — молот* (Пупеш. Онег.), *все—Руссо* (II, 29), *свете—Гете* (II, 9).

Затем следует обширная категория рифм, хотя и не глагольных, но очевидно не менее доступных, как *любовь—вн. вб* (VIII, 21), *любовь—кровь* (II, 9), *искусство—чувство*<sup>2</sup>, *печаль—даль* (II, 10), *бремя—время*, *встѣчи—речи* (III, 14), *скромный—тѣмный* (IV, 34), *мальчик—пальчик* (V, 2), *тень—день* (VIII, 13), *участья—счастья* (VII, 47) и проч. Все это создает общий фон не затрудненной, не звонкой обычной разговорной речи, что, по видимому, и входило в задание автора.

Некоторые рифмы, сознательно введенные с той же целью, в сущности так же недопустимы с точки зрения строгой просодии. Так осуждаются слова слишком схожие в «Онегине»: рифмуются *пальцы* и *пяльцы* [(II, 26), *клавикорды* и *аккорды* (VI, 19), *топать* и *хлопать* (I, 22), *блещут* и *плещут* (I, 20), *холодный* и *голодный* (IV, 41), *Полину—Селину* (II, 33), *Ричардсона—Грандисона* (II, 30), *Львовна—Петровна* (VII, 45), *магнетизма—механизма* (VIII, 38).

<sup>1</sup> По замечанию Ф. Е. Корша (ор. сит. 20) в таких рифмах, как: «я—меня, пою—люблю», происходит «созвучие смягченных согласных со стоящими в начале слога и, я, ю, т.-е. иначе говоря с их j». Валерий Брюсов также отмечает, что это звуки имитированные и j (йот), звучащий перед окончанием (ja, ju), как бы заменяет опорную согласную (Валерий Брюсов, «Опыт», М. 1918, стр. 187).

<sup>2</sup> Эта рифма, осужденная самим Пушкиным («Из-за чувства выглаживает непременно искусство»—«Мысли на дороге», VII), встречается в «Свении Онегине» не менее 6 раз: II, 9, 11; III, 24; IV, 12; VI, 26; в подготавливаемой строфе «сѣшонъ, конечно, важный модникъ...»

В равной мере и слова, прямо противоположные по смыслу и потому представляющие некоторую парность, считаются слабыми рифмами, так как каждое из них по естественной ассоциации влечет за собою другое (напр., по-французски: *bonheur* и *malheur*, *ami* и *ennemi* и т. д.). В «Онегине» встречаем рифмы этой именно категории: *старине—новизне* (I, 44), *родной—чужой* (II, 52), *по-французски—по-русски* (III, 26), *дворянский—мещанский* (подгоп. строфы к VIII гл.), *нас—вас* (письмо Тамбьяны) и т. д.

Мы видим, что гораздо более, чем об октавах «Домика в Коломне», Пушкин мог бы сказать об онегинской строфе:

Мне рифмы нужны; все готов сберечь я...

Но этот намеренно матовый фон рифмовки Пушкин своеобразно оживляет различными приемами. Богатая рифма в самых разнообразных ее видах как бы уравнивает ценными образцами это обилие рифм приближенных, легких, достаточных, обычных и проч. Прежде всего Пушкин вводит в свои рифмы *омонимы*, что считается тонким и благодарным случаем рифмования<sup>1</sup>. В «Онегине» эти омонимические рифмы нередко создают намеренно шумливый эффект:

Защитникъ вольности и *правъ*—  
Въ семь случаевъ совсѣмъ не *правъ*. (I, 24.)

И не заботился о *томъ*,  
Какой у дочки тайный *томъ*  
Дремаль до утра подъ подушкой

И прерывалъ его *межъ тѣмъ*  
Разумный толкъ безъ пошлыхъ *темъ*...

Или в подготовительных строфах:

Подумала, что скажутъ *люди*  
И подписалась: Твердо, *люди*.

Здесь уже создается впечатление некоторой игры рифмы. Богатая рифма имеет свойство вырождаться

<sup>1</sup> См., напр., М. Grammont, «Petit traité de Versification française», 33.—А. Dorchain, «L'art des vers», 12<sup>e</sup> ed., 145.

в особые приемы каламбурной рифмовки<sup>1</sup>, так что в известном контексте слишком звонкая и полнозвучная рифма представляется некоторой шуткой, забавным трюком (отсюда особого типа богатые рифмы в «фельетонных» пьесах Некрасова, в куплетах Минаева). В «Онегине» мы находим такие типичные Reimspielereien. Поэт, по выражению, которое он охотно употреблял в своих дружеских отзывах, как бы «шалит» в своей рифмовке. Это особенно явствует из таких Jeux de rimes, как:

И вотъ уже трещать морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждетъ ужъ рифмы: *розв*;  
На, вотъ возьми ее скорѣй!)

Или же:

Мечты, Мечты! Гдѣ ваша сладость?  
Гдѣ вѣчная къ ней рифма *младость*?

К тому же разряду можно отнести особый прием, созданный Пушкиным и примененный им только в «Онегине». Это — рифмовка букв, инициалов, вензелей:

На опуманенномъ стеклѣ  
Завѣтный вензель О. да Е.

Или же: *Элиза К.—паука; R. С.—все; княжны S. L.—цель* (Альб. Онег.). Все это раскрывает особенный полушутливый прием в рифмовке стихотворного романа.

Другой прием оживления безразличного рифменного грунта — прием неожиданной рифмовки иностранных слов с русскими: *дыша—entrecht* (I, 17), *дѣтьми—endormie* (V, 27), *et cetera—добра* (VII, 31), *tête-à-tête—лет*, *benedetta—пѣта* (VIII, 38), *неутомима—prima*, *позволено лѣ—do-re-mi-sol* (Путеш. Онег.). В подготовительных строфах к роману встречаем: *мечте—руте*, *quinze—elle va—прѣва*, *па—пара*, *vinaigrette—котлет*.

Другую родственную группу рифм представляют иностранные слова, вошедшие в состав русского языка, но

<sup>1</sup> E. Freymond, «Ueber den reichen Reim bei allfranz. Dichtern bis Zum Anfang des XIV jhr.», —zfr. Rom. Phil., VI, 1—36, 177—215.

все же менее привычные в нем, не вполне обрусевшие: *боливар—бульвар* (I, 15), *не раз—васисдас, брежет—обед* (I, 15). Все это создает оригинальную, почти всегда, как бы неизданную рифмовку. Целый ряд эпих терминов вполне соответствует одному из принципов «богатой рифмы» — широкому использованию неологизмов.

Ряд таких же новых, свежих и неиспользованных рифм дают сочетания иностранных имен собственных с русскими словами. Спанные, звучные, малознакомые имена являются также одним из принципов теории «богатых рифм»<sup>1</sup>. В «Онегине» обычны такие рифмы, как *дама—Бентама*.

*Парни—они* (III, 29), *Фрейшиц—учениц* (III, 31), *роман—Шатобриан* (IV, 26), *Грим—перед ним* (I, 24), *картин—Расин* (V, 22), *лицея—Апулея* (VIII), *Мельмотом—патриотом* (VIII, 8), *разб. р.—Ш мфора* (VIII, 35), *Верн—три* (VI, 5), *пола—Элла* (I, 20), *виды—Киприды* (IV, 27), *Гораций—акаций* (VI, 7), *синий—Россини* (Путеш. Онег.), *лимоном—Оттоном* (Путеш. Онег.), *Фаблас—вас*.

Некоторые из рифм этой категории рассчитаны на определенный комический эффект, построенный на контрастном сочетании иностранных имен и русских слов. Таковы, напр., *Мальвиной—полтиний* (V, 23), *Гильо—белбе* (VI, 25), *Walter Scott—расход* (IV, 43). *Трике—колпаке* (VI, 2), *Приамы—дамы* (VII, 4), *Мал.к—Адель—постель* (подгот строфы), *Финмуш—муж* (VII, 45), *Грандисон—сон*. Сюда же можно отнести: *Сенека—Мартын Задека* (V, 22). Все эти рифмы определенно поддерживают тот стиль и игровой и легкой шутки, который окрашивает основную ткань романа.

Нередко, впрочем, Пушкин злоупотребляет этим приемом рифмовки иностранных имен и создает обширную группу рифм однородных (иностранные имена, рифмующие между собой), т.-е. свободных от эффектов неожиданности, контрастности, редких сочетаний. Таковы *Беля—*

<sup>1</sup> Guy Valvog, «La rime; étude critique». «Revue contemporaine», 1855, III, 70—80.



*Фонтенеля* (VIII, 35), *Тиссо—Руссо* (VIII, 35), *Вольмар—де Линар* (III, 9) и проч. Здесь прием не достигает цели в силу отсутствия контрастного столкновения, вызывающего удивление и улыбку.

Помимо приведенных французских и английских фамилий здесь фигурируют в немалом количестве и русские (Княжнин, Шаховской, Каверин и ряд вымышленных—Буянов, Флянов, Пепушков, Харликов, Дурина и друг.). В этом отношении рифмовка романа вполне оправдывает замечание Кюхельбекера: некоторые строфы свидетельствуют о том, «что Александр Сергеевич — родной племянник Василия Львовича Пушкина, великого любителя имен собственных»<sup>1</sup>.

Но это обилие имен античных и в частности мифологических, знаменитых иностранных фамилий или выдуманных *ad hoc* (Гильо, Трике), русских исторических или придуманных имен, наконец, большое обилие географических терминов (города, реки, губернии, области) — все это перегружает подчас рифмовку романа обилием собственных имен, но зато ярко и разнообразно окрашивает основную будничную канву созвучий.

В «Онегине» имеется, впрочем, небольшая категория рифм, богатых или «сочных», основанных на опорной согласной и не претендующих на игру или шутку: каблуков — париков, пером — гром, Терпсихоры — хоры, княгиней — богиней, рада — маскарада, огнем — в нем. Небольшое количество таких рифм свидетельствуют, что поэт, во всяком случае, за ними не гнался и вводил их в свои строфы по мере их естественного появления. К этой же категории можно отнести и некоторые редкие рифмы, впервые вводимые в оборот, вроде: *кровью — Прасковью, доволен — колоколен, коварство — лекарство*.

Наконец, мы имеем в «Онегине» и несколько образцов особенно редких, трудных и полнорифмных рифм («богачейших» по терминологии французских парнасцев). Таковы

<sup>1</sup> Кюхельбекер «Дневник», Р. Ст., 1875, т. XIII, стр. 505.

*Чилд — Гарольдом — со льдом, капать — лапотъ.* Но здесь трудность и изысканность созвучия обращает нас опять к рифменному каламбуру.

Так, нередко, в «Онегине», как в раннюю пору, Пушкина прельщала

Странность рифмы новой,  
Неслыханной дотоль.

Таков в общем обширный репертуар рифм в онегинских строфах; он исключительно разнообразен, многокрасочен, намеренно разноспилен и, повидимому, отвечает определенному заданию: на общем фоне текучей, естественной, почти прозаической по своей беглости и легкости речи создать ряд ярких вспышек, неожиданных блесков, бросить несколько словесных драгоценностей и стихотворных парадоксов и этим выработать нужный тон легко струящейся беседы, заостренной с различных концов шутками, цитатами, остротами, неожиданными сопоставлениями образов, перминов и имен, прихотливой игрой слов, звуков и рифм<sup>1</sup>.

### III

#### МЕЛОДИКА

##### I. Мелодика в Пушкинскую эпоху

Определение строфического построения предполагает и анализ мелодического строя строфы. Наряду с элементами рифмы, паузы, синтаксиса, тематического сечения и общей строфической композиции здесь необходимо проследить и законы внутреннего движения строфы, принципы ее выразительности, те начала интонирования данного стихотворного фрагмента, которые возникают при его произнесении и придают ему совершенно определенный тон и мелодический рисунок.

В последнее время вопросы «мелодики стиха» выдвину-

<sup>1</sup> Настоящая статья была сдана в печать летом 1922 г. и была набрана, когда вышла книга В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (П., 1923), которую мы уже не могли использовать.

ты у нас интересной работой Б. М. Эйхенбаума<sup>1</sup>, давшего ряд ценных наблюдений над интонационной системой в стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Жуковского и Фета.

Но не следует думать, что проблемы «мелодической речи» и сложные вопросы о связи музыки со стихом возникли в научной литературе лишь в последние годы. В Пушкинское время эти вопросы были определенно поставлены (главным образом в европейской литературе) и оживленно дебатировались в статьях и монографиях тогдашних ритмоведов, вызывая некоторые отклики и у нас. Так уже в 1811 г. аббат Скоппа в своей большой прехтомной работе, которая считается первым научным исследованием о французском стихе<sup>2</sup>, ставит вопрос о сравнительной близости романского стиха к музыкальной композиции. Через несколько лет, в 1819 г., Кастильблаз в ряде работ заново ставит вопросы о связи стихотворной рецитации с музыкой и пением в связи с переводом моцартовского текста «Свадьбы Фигаро»<sup>3</sup>. Тогда же Джузеппи Баини устанавливает тождественность музыкального и стихотворного ритма, считая, что в пении, например, музыкальный ритм получает такое же воздействие от стихотворного, какое танец получает от музыки<sup>4</sup>. Тех же вопросов касается Луи Бонапарт в своей классической работе 1819 г. «Mémoires sur la versification française»<sup>5</sup>; и, наконец, уже специально к вопросам стихотворной рецитации обращается Дубоса в нескольких до сих пор не утративших своего значения трудах<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> «Мелодика русского лирического стиха», «Опояз», Пб. 1922.

<sup>2</sup> L'abbé Scoppa, «Vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française», 1811 (3 vol: 564 + 68).

<sup>3</sup> F. H. Castil-Blaze, «Noces de Figaro, traduction de Mozart. Introduction sur les vers lyriques», 1819.—Е о же. «De l'opéra en France». Avec «Essai sur le drame lyrique et sur les vers rythmiques», 2 vol; 1820.

<sup>4</sup> Giuseppe Baini, «Saggio sopra l'identità de ritmi poetico e musicale», Firenze 1820.

<sup>5</sup> Louis Bonaparte, «Mémoires sur la versification française et essais divers», Florence 1819.

<sup>6</sup> L. Dubosa, «Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français suivi de la prosodie de la langue française, exposée d'après une nouvelle méthode» еис., 1824 (смп. 375).—Его же: «L'art de lire à haute voix, suivi d'un traité de la prosodie de la langue française», 1825.

Это новое направление в изучении стиха сказалось в 20—30-х годах и у нас. Мы имеем в виду замечательную и вполне забытую работу Алексея Кубарева «Теория русского стихосложения», первоначально напечатанную в «Атенее» 1828 г. и в «Московском Вестнике» 1829 г., а затем вышедшую в 1837 г. отдельным изданием<sup>1</sup>.

Книга Кубарева—первая попытка у нас связать версификацию с музыкой и построить русское стихосложение на принципе музыкального такта. В этом смысле Кубарев является несомненным предшественником у нас теории Вестфала и Гинзбурга, отчасти и С. Боброва. Он выдвигает впервые положение, что Ломоносов и Тредьяковский положили в основу русской версификации совершенно чуждую ей греко-латинскую теорию (по примеру немцев); и если мы все же имеем при ложной теории прекрасные стихи, то произошло это только потому, что «стихотворцы наши писали стихи, совсем не думая о теории, которую спокойно оставляли в книгах и слушали одного естественном внутреннем такта, ни мало не заботясь о том, чисты ли их ямбы и хорей». Основываясь на исследовании Воссия «De roëmatum cantu et viribus rythmi», в котором стихосложение древних рассматривается со стороны музыкальной, ссылаясь на «Dictionnaire de Musique» Руссо, особенно под словом Rythme, Кубарев выдвигает тезис о тесном соединении музыки с версификацией, не только в античном искусстве, но и в новейшем. Язык как предмет метрики тесно связан с музыкой данного народа: поэтому необходимо в музыкальном ритме искать правил для версификации и признать основой метрики понятие такта, как оно принято в музыке. Русская поэзия в этом отношении представляет большое разнообразие, и часто в стихах, которые, по общему мнению, принадлежат к одному размеру, мы встречаем сочетание различных тактов.

<sup>1</sup> «Теория русского стихосложения» сочинения Алексея Кубарева, Москва 1837. Первоначально в «Атенее», 1828, IX и в «Московском Вестнике» 1829, ч. IV.

Кубарев приходит к заключению, что «язык русский имеет свойство в высокой степени музыкальное и представляет совершеннейший образец понической версификации».

Все эти сложные и разнообразные вопросы — о принципах речитации стиха, о связи живой стихотворной речи с музыкой и пением, о родственности музыкального и стихотворного ритма, о значении пауз и музыкальных тактов в деле определения принципов версификации — все эти проблемы, дружно поднятые в начале XIX века целой плеядой европейских ученых и нашедшие отзвуки у нас, ставили изучение стиха на совершенно новую базу и выдвигали на первый план значение мелодического строя стихотворной речи. Мелодика как одна из важнейших проблем стихотворения уже существовала в эпоху написания «Евгения Онегина».

Попробуем определить некоторые мелодические особенности онегинской строфы.

Прежде всего необходимо отметить тот разговорный стиль, который чрезвычайно характерен для романа и в большом количестве строф является безусловно господствующим. Задание легкой беседы, порхающей болтовни, шутливой и интимной *causerie* определенно чувствуется в больших фрагментах романа (напр., почти вся I глава). Поэт не упускает ничего, что по его собственному определению, —

придаешь

Большую прелесть разговору...

На всем протяжении романа, чередуя описательно-повествовательные части с чисто лирическими, автор поддерживает этот увлекательный разговорный стиль приемами непосредственных обращений, вопросов, как бы заигрываний с чипателем, всевозможных отступлений, различных *à parte*, внезапных признаний, воспоминаний, посвящений и проч. Поэт беседует, «забалтывается», шутит, расспрашивает, и потому вся ткань повествования взрезана беспрепятственными обращениями к невидимым собеседникам автора.

Это прежде всего читатели романа: «Друзья Людмилы и Руслана», «достопочтенный мой читатель», «и вы, читатель благосклонный», «поклонник мирных Аонид», «кто бы ни был ты, о мой читатель», «друзья мои, вам жалъ поэта»... и проч. Вообще «мой читатель» и «друзья» постоянно служат поэту объектами обращения для придания более близкого и непосредственного тона всей беседе.

Друзья-поэты составляют особую группу: «Так ты, Языков вдохновенный» или же дважды в различных главах обращение к Боратынскому: «Певец пиров и грусти помной» (III) и «Певец финляндки молодой» (V).

Многочисленны обращения к различным женским образам, нередко придающие строфе характер анонимного посвящения, но чаще принимающие общий тон разговорной шутки: «мой друг Элвина», «Зизи, кристала души моей» или в общей формуле: «мои богини!». «Причудницы большого света» и пр. Нередки также непосредственные обращения к своим же героям: «Татьяна, милая Татьяна!» или:

Прости жъ и ты, мой спутникъ странный,  
И ты, мой вѣрный идеаль...

Наконец, целый ряд явно шутливых, иронических и насмешливых обращений: «Но вы, блаженные мужья»... «Вы также, маменьки»... «О вы, почтенные супруги». Иногда целые фрагменты составлены из таких обращений:

..... добрые лѣнницы,  
Эпикурейцы—мудрецы,  
Вы, равнодушные счастливыцы,  
Вы, школы Левшина птенцы,  
Вы, деревенскіе Пріамы,  
И вы, чувствительныя дамы...

Это обилие обращений, создающее прихотливые перебои и общую иллюзию произносимой речи, как бы отводят подчас онегинский стих от того лирически-напевного стиля, в котором мелодический акцент особенно ощущается. По отношению к большинству приведенных строк приходится отмечать особую интонацию слегка насмешливого разговора, дразнящего, инпригующего, или же подчеркнуто

патетического. Здесь, пользуясь терминологией Сиверса, уместно говорить о голосе разговорном (Sprechstimme) в отличие от напевного голоса (Singsstimme).

Но и песенный тон имеется в «Онегине», и, конечно, строфы лирически-напевного характера представляют богатейший материал для мелодических интонаций там, где беглый и веселый разговор переходит в жалобу, в грустное признание, в задумчивый вопрос, в прогательное воспоминание, стих освобождается от намеренных прозаизмов, оставляет нарочито-будничныи тон веселой беседы, словно возносится над всеми шутками, насмешками и вставками повседневной речи, начинает настраиваться на совершенно иной тон и, наконец, выпевается в чисто элегическую мелодию.

Лирические партии «Онегина» изобилуют вопросительными и восклицательными интонациями. В напевной созерцательной лирике, особенно в поэзии начала столетия, вопрошания служили особыми приемами мелодизации, и ранний Пушкин—как теперь установлено—вполне усвоил мелодическую манеру Жуковского «строить стихотворение на основе вопросительной интонации»<sup>1</sup>.

Эту манеру он сохранил и в позднейшем периоде, о чем широко свидетельствуют элегические строфы романа. Иногда целая строфа здесь представляет сплошной вопрос, построенный ритмически-разнообразно, с замечательным обилием образов и драматических арабесок. Таковы строфы «Мои богини! Что вы? Где вы?» или «За что ж виновнее Татьяна?» Аналогичные построения находим и в других строфах: «Когда ж и где, в какой пустыне | Безумец их забудешь ты?—«Придет ли час моей свободы? | Пора, пора! взываю к ней»....

Нередки, как и в некоторых приведенных строфах, сочетания вопросительных и восклицательных интонаций: «Враги! давно ли друг от друга | Их жажда крови отвела?» Или: «Как грустно мне твое явление, | Весна, весна, пора

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум, *op. cit.*, 72.

любви!..». В последней главе: «О кто б немых ее спраданій— В сей бѣспрѣй миг не прочитал!..».

Переплетение этих двух основных лирических интонаций часто не прерывается на протяжении целой строфы (Друзья мои, вам жаль поэта!.. Или в последней главе: «Как изменилася Татьяна!» и проч.). В последнем случае чередование вопросов и восклицаний усилено анафорами.

Это характерное сочетание вопросительных и восклицательных интонаций находим в типичной романтической элегии Ленского

Куда, куда вы удалились  
Весны моей златые дни?  
Сердечный другъ, желанный другъ <sup>1</sup>  
Приди, приди: я твой супругъ!..

Немало в «Онегине» и чисто восклицательных интонаций, нередко, превращающих строфу в сплошное восклицание («Я помню море пред грозой»... «Как часто лепнею порою»). Известный лирический взлет, сильный подъем тона так же передается этими восклицательными строфами, как задумчивый темп элегических фрагментов вызывает сменой чередующихся вопросов.

## II

Остановимся для мелодического анализа на строфе 46-й главы VIII.

Она открывается некоторым переломом предшествующему тону изложения. В предыдущей строфе речь Татьяны достигает апогея своей гневности; она корит, осуждает и клеймит Онегина за его «обидную страсть» и не останавливается перед суровым приговором. Восклицания и вопросы, прерывающие серию осуждений, кажутся здесь репликами прокурора: «А нынче!— Что к моим ногам— Вас привело? Какая малость!». Наконец, эта строгость и сдержанное

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум видит в этих строфах «характерную стилизацию напевного стиля» (op. cit, 74).



возмущение бурно прорываются в гневном и оскорбительном заключении: Татьяна называет Онегина «рабом мелкого чувства».

Следующая 46-я строфа как бы служит контрастом этой гневной вспышке. Прерывистая и спросительная речь сменяется с первой же строки замедленным лирическим темпом («А мне, Онегин, пышность эта...»), — темпом, который, правда, сейчас же ускоряется, чтобы во 2-й полустрофе стать господствующим... Строфа естественно распадается на два одинаковых периода по 7 строк; первый, проведенный (за исключением начальной строки) в торопливом тоне, передает своими быстрыми перечислениями темп светской жизни Татьяны. «Вихрь света», пестрое мелькание маскарада, «весь этот блеск, и шум, и чад» — вся эта смена коротких и мелькающих однородных определений передает однообразную, суебливую и непрерывную сутолоку этой мишурной жизни. Почти сплошное перечисление резко прерывается посередине коротким вопросом: «Что в них»? Открывается как бы мгновенная брешь в заколованном и неразрывном кругу этой «постылой жизни», и высота тона достигает силы почти прагматического вопроса, одинаково выражающего томительную драму освобождения и сознание своей безвыходности. Характерно, что с чисто метрической стороны мы имеем здесь случай спондея, отмечающего тяжелую ударность этого внезапного вопроса. Сама вопросительная форма несколько не понижает, напротив, в общей системе окружающих перечислений выделяет и повышает патетический характер этого мелькнувшего вопроса. Первая полустрофа проведена в высоком тоне драматического протеста, хотя и затуманенного некоторым оптенком усталости и глухого подавленного отчаяния.

Совершенно иначе интонирована вторая полустрофа, передающая в более пространных фразах заветную мечту Татьяны. Тон утрачивает напряженную высоту и от-

носительную поропливостъ предшественныхъ строкъ, становится замедленнее, спокойнее, плавнее, принимает опте-нок задумчивой созерцательности, достигает глубокой сосредоточенности в словах: «За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас» и завершается кодой с короткими словами, простым синтаксисом и легкими рифмами, в которой картина сельского кладбища (типическая тема созерцательныхъ элегий Жуковского), образ смиренного креста, осененного сквозной тенью ветвей, замечательно гармонирует с ниспадающим и облегченным, как пихий вздох, интонированием последней жалобы Тамьяны.

Приемы замедления здесь определенно ощущаются. Эта единственная строфа, в которой Тамьяна дважды называет Онегина, оба раза вставляя его имя в середину фразы и этим задерживая ее ход («А мне, Онегин, пышность эта...». «За те места, где в первый раз, Онегин, видела я вас»...) Другой прием—завершение длинной многочисленной фразы неожиданным и неподготовленным вопросом—вызывает глубокую и длительную паузу.

Таким образом интонационный рисунок идет от лирически-замедленного обращения, отмечающего перелом в целом монологе, через ускоренный темп отрывка о светском маскараде к глубоким, замедленным, сдержанно-взволнованным тонам дальнейшего признания, завершаясь молитвенно-примиренным видением дорогой и далекой могилы. Кода этой строфы звучит как последние, разрешающие скорбь и возносящие вверх, аккорды зауспокойных месс—De Profundis или Requiem aeternam.

Это равновесие высоких и низких тонов, искрящиеся и пестрые перемены первой полустрофы, глубокие и плавные ноты второй, ведущие к воздушно-легкому, хотя и грустному разрешению всего ритмического периода, создают в связи с лирическим ходом фрагмента прекраснейшую строфу—элегию. Господствующий в романе разговорный тон здесь сочетается с подлинным напевным стилем, возводящим последний монолог Тамьяны в высокий образец мелодического начала в русском стихе.

Стоит вспомнить такие строфы, как «Адриатические волны | О Брента! не увижу вас»... <sup>1</sup>, чтобы понять, насколько онегинская строфа склонна в известных тематических условиях подниматься до подлинно-музыкального тона и давать в своем развитии широкую и разнообразно звучащую кантилену.

Эта текучесть, изменчивость, гибкость и звуковая впечатлительность онегинской строфы словно созданы для передачи особых ритмических движений — для изображения танца. Волнообразный и прихотливый ритмический ход классического балета или вальса находят замечательное выражение в этой стройной, порхающей и разнообразной строфе, замечательно выдерживающей в своем разнообразии какой-то *totum continuit*, несмотря на все обилие пауз и всю изменчивость интонаций.

Такова строфа об Испоминой (...«Блистательна, полувоздушна»... 1, 20). Здесь все — переломы в системе рифмовки, гибкость четырехстопного ямба, изменчивость повествовательного темпа, приемы внезапных ускорений, повышенная подвижность стихотворного ритма, при самых разнообразных звуковых фигурах, — все служит почти пластическому изображению воздушного и строгого танца.

Те же особенности онегинской строфы сказываются и при изображении других плясовых моментов:

Онообразный и безумный,  
Какъ *вихорь* жизни молодой,  
Кружится вальса *вихорь* шумный;  
*Чета* мелькаетъ за *четой*...

Это повторение слов: *вихорь*, *чета* — передают однообразие движения, которому начальные пэоны сообщают здесь монотонную плавность, а ускорение размеров в по-

<sup>1</sup> Здесь мы имеем довольно обычный в «Онегине» случай «звукового повтора» (на *нет*: «О Брента! неч»... при чем созвучные слова стоят рядом и сливаются в одно созвучное целое. Другие довольно многочисленные случаи такой группировки согласных в «Евгении Онегине» приведены в статье О. М. Брика, «Звуковые повторы», *Поэтика*: 58—98.

следующих строках придает подлинный характер какого-то «безумного кружения».

Также живописно в чисто звуковом отношении изображение мазурки, инструментарное алиперирование *p*, *z* и *k*, что замечательно передает звон шпор и топот каблуков:

Мазурка раздалась. Бывало,  
Когда гремѣлъ мазурки громъ,  
Въ огромной залѣ все дрожало,  
Паркетъ трещалъ подъ каблукомъ,  
Тряслися, дребезжали рамы...

Как и в первой главе, где имеется беглое упоминание мазурки («Брѣнчапі кавалергарда шпоры; Лепают ножки милых дам...»), или в подготовительных строках:

Какъ гонить бичъ въ песку манежномъ  
На кордѣ гордыхъ кобылицъ,—  
Мужчины въ округѣ мятежномъ  
Погнали, дернули дѣвиць <sup>1</sup>—

— так и здесь определенно ощущается в описании мазурки особенная ритменная фигура устремленности, порыва, радостно и бодро уносящейся звуковой волны. Кажется, можно без натяжек и преувеличений утверждать, что некоторые строфы в «Онегине» выдержаны в *tempo di valso*, другие в *tempo di mazurca*.

Наконец, также искусна инструментовка народного танца на *n*, *r* и *k*:

Да пьяный шопоть пренака  
Передъ порогомъ кабака,

где скопление губных и горланных согласных создает слуховую иллюзию тяжелого, грузного, пьяного пляса уже не на лаковых досках паркета, а по утоптанной пыли — перед порогом кабака.

<sup>1</sup> М. А. Гофман дает по автографу разночтение второй строки «По корде *разных* кобылиц» (пропущенн. строфы «Евг. Онег.», 146 — 147).

IV

РИТМ И СИНТАКСИС

I. Анафора и параллелизм

При изучении строфической композиции нам приходилось касаться и некоторых вопросов ритмико-синтаксического порядка (напр., вопроса о строфическом enjambement). Обратимся к более детальному рассмотрению вопросов этого порядка.

В построении ритмических периодов, как и в сочетании их, Пушкин широко пользуется приемом анафоры, часто усиливающей лирический или драматический характер отрывка: «*всегда* скромна, *всегда* послушна, — *всегда*, как утро, весела»... (II, 23). Или:

*Когда бь онъ зналъ, какая рана  
Моей Татьяны сердце жгла!  
Когда бы вѣдала Татьяна,  
Когда бы зналъ она могла,  
Что завтра Ленский и Евгений...*

(IV, 18.)

Прием анафоры удачно применяется в строфах, где говорится о музе, что придает рассказу некоторый оттенок торжественности:

*Какъ часто ласковая муза  
Мне услаждала путь нѣмой  
Волшебствомъ тайнаго разсказа!  
Какъ часто по скаламъ Кавказа  
Она Ленорой, при лунѣ,  
Со мной скакала на конѣ.  
Какъ часто по брегамъ Тавриды  
Она меня во мглѣ ночной  
Водила слушать шумъ морской...*

(VIII, 4.)

Или же в знаменитом начале восьмой главы: «*В те дни*, когда в садах Лицея»... «*В те дни* в таинственных долинах» (VIII, 1).

Иногда анафорой подчеркивается драматизм рассказа: такова строфа об угрызениях совести Онегина:

*То видитъ онъ: На паломъ снѣгѣ,  
Какъ будто спящій на ночлегѣ,  
Недвижимъ юноша лежитъ,  
И слышитъ голосъ: что жъ? убить!  
То видитъ онъ враговъ забвенныхъ,  
Клеветниковъ и прусовъ злыхъ...*  
(VIII, 27.)

В романе имеются случаи строфических анафор:

*Мой бѣдный Ленскій! Изнывая  
Недолго плакала она ...*  
*Мой бѣдный Ленскій! За могилой  
Въ пределахъ вѣчности глухой ...*  
(VII [8. 9. 10], 11.)

Или же проекратное строфическое единоначатие в описании великосветского круга:

*Тутъ былъ, однако, цвѣтъ столицы ...*  
*Тутъ былъ на эпиграммы падкій ...*  
*Тутъ былъ Сабуровъ...*  
(VIII, 24, 25, 26.)

Если же следить за этой анафорой внутри строф по отдельным фразам, мы насчитаем семь случаев начального повторения. Такие многократные анафоры нередки в романе. Ими особенно богата первая глава. В одной строфе имеется пять анафорических еще («Еще амурь, черти, змеи» и проч. 1, 22), в другой шесть там, усиленных под конец повторением анафорического слова («Там, там, под сению кулис»... 1, 18). В группе строф повторяется восемь раз единоначатие как («Как рано мог он лицемерить»... 1, 10, 11, 12).

В некоторых, преимущественно в лирических, местах романа мы встречаем анафорическое и в ряде строф:

*И скоро звонкій голосъ Оли  
Въ семействѣ Лариныхъ умолкъ*  
*И долго, будто сквозь тумана,  
Она глядѣла имъ вослѣдъ ...*

*И* въ одиночествѣ жестокомъ  
Сильнѣе страсть ея горитъ  
(VII, 12, 13, 14.)

Или же в рассказе о музе (VIII, 2, 3, 5, 6).

Встречается в «Онегине» и более редкое анафорическое *или*, свойственное поэзии XVIII века.

*Или* мнѣ чуждо наслажденіе,  
*Или*, не радуясь возврату  
Погибшихъ осенью листовъ,  
*Или* природой оживленной ...  
(VII, 2, 3.)

Нередко Пушкин применяет в онегинской строфе прием параллелизма, во многом близкий анафоре. Таковы:

Блаженъ, кто смолоду былъ молодъ,  
Блаженъ, кто во время созрѣлъ

Съ печальной думою въ очахъ,  
Съ французской книжкою въ рукахъ

Съ огнемъ въ популеннѣхъ очахъ  
Съ улыбкой легкой на устахъ.

Иногда параллелизм разворачивается в целую картину, группируя свои сопоставления в законченный изящный фрагмент. Здесь в основе не звуковое и не ритмическое начало, а образное и смысловое, то — что А. Н. Веселовский называет «психологическим параллелизмом»<sup>1</sup>.

У ночи много звѣздъ прелестныхъ,  
Красавиць много на Москвѣ.  
Но ярче всѣхъ подругъ небесныхъ  
Луна въ воздушной синевѣ.  
Но та, которую не смѣю  
Тревожить лирою моею,  
Какъ величавая жена,  
Средь жень и дѣвъ блеститъ она

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский, «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля», Собр. соч., I.

## II. Особые приемы (перечисления, диалоги и монологи, цитация, внестрофические части).

Для онегинской строфы синтаксически характерен прием перечисления, переходящий иногда даже за пределы одной строфы: | «Среди бездушных гордецов, | Среди блистательных глупцов, | Среди лукавых малодушных, | Шальных, балованных дешей»... и п. д. на протяжении целой строфы. Или в совершенно ином роде — жанр *nature morte*: «кастрюльки, спульбя, сундуки | Варенбе в банках, тюфяки | Периньы, клетки с пепухами | Горшки, пазы еf сеfега»... Иногда это вызывается быстро сменяющимися зрительными впечатлениями: «Мелькают мимо будки, бабы, | Мальчишки, лавки, фонари, | Дворцы, сады, монастыри, | Бухарцы, сани, огороды»...

Это прием чрезвычайно характерный для повествовательной системы романа, определяющий не только синтаксис, но типические законы его стилистики.

При анализе синтаксического строения онегинской строфы необходимо учитывать, что в романе большое место занимают *диалоги*, поддерживающие непосредственным сплечением реплик общий разговорный стиль романа. Они образуют особую своеобразную архитектонику отдельных строф и группируют в известном порядке целые отрывки глав (разговоры Онегина с Ленским, Татьяны с няней, Онегина с князем, старухи Лариной с деревенскими соседями, а затем с московскими кузинами и проч.).

На-ряду с этим имеем несколько *монологических строф*: две обширных серии, образующих два знаменитых монолога IV и V глав («Вы ко мне писали» и «Довольно встаньте»); любопытно отметить, что монологической строфой открывается весь роман.

Все эти разговорные строфы отличаются особым богатством интонаций, их изменчивостью и разнообразием, обилием восклицательных и вопросительных фраз, переборами, отступлениями, перерывами, вставками и срезанными предложениями, типичными для всякой разговорной речи.



Отсюда местами в «Онегине» разработка пипичного речитативного стиля — коротких стихотворных фраз, передающих беглые отрывки разговоров, вроде

«Представь меня». — Ты шутишь? — «Нету». —  
Я радъ. «Когда же?» — Хоть сейчасъ.  
(III, 2.)

Оригинальный и очень распространенный прием в Онегине *цитация*. Здесь мы встречаем исключительное разнообразие материалов: латинские стихи («Amorem sanat aetas prima», «sed alia tempora»...), французские («Reveillez-vous, belle endormie»<sup>1</sup>. Qu'écirez-vous sur ces tablettes?»), английские («Poor Yorick»), итальянские (Idol mio!), стих из божественной комедии («Оставь надежду навсегда»), из Саади («Иных уж нет, а те далече»), из Горацианской оды Дельвига («Темира, Дафна и Лилетта, | Как сон забыты мной давно»)², из старинной оперы («Приди в чертог ко мне златой»), из народных песен («Там мужики-то все богатые»...), из лекции Гэлича («Попреплет лавры старика»³, наконец, из девичьего альбома («Кто любит более тебя»)...

Иногда этот прием мнимый, симулирующий свое задание; так некоторые латинские quasi-цитаты в «Онегине» сочинены самим Пушкиным. Но это, конечно, только подчеркивает необходимость и органичность самого приема, оживляющего рассказ песнями арабесками своих сентенций или метких словечек.

Так стихотворная ткань онегинской строфы богато и разнообразно расцвечена обильными реминисценциями различных текстов от Корана, персидских поэтов, Данте и Шекспира до старинных арий, альбомных куплетов, лицейских лекций и «детских песен альманаха». Это сообщает своеобразную узорность общей романической канве.

<sup>1</sup> Стих из популярной песенки французского драматурга и поэта Dufresny (1648 — 1724). См. Б. В. Томашевский, «Заметки о Пушкине», III. О куплете Трике. «Пушкин и его совр.», XXVIII, 67 — 70.

<sup>2</sup> Барон А. А. Дельвиг. Три стихотворения. С объяснениями М. П. Гофмана, «Радуга», альманах Пушкинского Дома, Пб. 1922, стр. 44 — 49.

<sup>3</sup> А. И. Малеин, «Н. Ф. Кошанский», сборник «Памяти Л. Н. Майкова», 201.

При гибкости и емкости онегинской строфы любое задание, любая тема, казалось бы, могли найти в ней свое выражение: так Пушкин, видимо, колебался, подойдет ли капризно-изменчивый стиль строфы к заурядной романтической элегии.

Первоначально образцы стихов Ленского были написаны классическими александрийскими стихами (в сущности тоже мало идущими к стилю романтической элегии), но во всяком случае гораздо более однообразными и протяжными:

Придетъ ужасный мигъ... Твои небесны очи  
Покроются, мой другъ, туманомъ вѣчной ночи... <sup>1</sup>

Но, затем Пушкин, как известно, не включил их в роман, влив предсмертные стихи своего поэта в обычные строфы.

Тем не менее в целях ли разнообразия стихотворной ткани, считаясь ли с тем, что некоторые темы не соответствуют выработанному строфическому стилю, Пушкин исключил из системы своей строфики различные повествовательные партии. Прежде всего — и что совершенно понятно — вне общего строфического построения остаются народные песни («Девушки-красавицы» и подготовительная «Вышла Дуня на дорогу, | Не молившись Богу»...). Выпадают из строфического строения письма Евгения и Татьяны и, наконец, альбом Онегина. Здесь труднее угадать мотивацию такого исключения: ведь высокий лирический тон любовных писем нашел прекрасное выражение и в строфах (последний монолог Татьяны), а афористический характер онегинского альбома несколько не противоречит общему строфическому стилю. Думается, что здесь имел место обычный у Пушкина прием придания большего разнообразия обширной стихотворной ткани. Так в нестрофические поэмы вкрапливаются отдельные фрагменты в строфах (в «Кавказский пленник» — черкесская песня, в «Бахчисарайский фонтан» — татарская песня, в «Цыганы» — песня Зем-

<sup>1</sup> Пушкинские рукописи не дают прямых указаний на то, что эти наброски «образцы стихов Ленского» (М. Л. Гофман, пропущ. строфы «Евг. Онег.» 44). Но, по видимому, старинная комментаторская традиция, определившая их в указанном смысле, не должна вызывать возражений.

фирмы и «Птичка Божия», в «Полтаву» — отрывок «Кто при звездах и при луне»...). В «Онегине» тот же прием применен а контраго, и почти в сплошную спрофическую ткань романа введены разнообразящие ее свободные фрагменты.

V

Т Е М Ы И С Т И Л Ь

I

Общий стиль «свободного романа» выразился в его говорной форме. «Евгений Онегин» в отличие от «Полтавы» или «Медного Всадника» выдержан в тоне непринужденной, прихотливо изменчивой, легко порхающей беседы автора с читателем. Подобно своему герою, поэт стремится «коснуться до всего слегка». Отсюда определенное художественное задание — придать пестроту и разнообразие темам и разрабатывать их без принуждения в определенном, намеренно небрежном стиле. Вот почему лучшая критическая формула дана «Евгению Онегину» самим Пушкиным. Это —

Собрание пестрых глав  
Полусмешных, полупечальных.

Написав половину своего романа, поэт в посвящении IV главы дает меткую характеристику этой основной сущности, произведения — пестроту разнообразию его состава. Он также верно определяет его общий тон и манеру: Это «небрежный плод моих забав, Бессонниц, легких вдохновений»... В заключении романа, словно подводя итоги пройденному пути, поэт снова говорит о «строфах небрежных». Этим подчеркивается характер непринужденно занимательного разговора, приданного всему рассказу.

Чем выразился этот стиль беседы, в чем сказалась эта особая и сложная проблема «разговорности», окрашившая в разнообразных оттенках всю повествовательную ткань романа?

Прежде всего—в огромном количестве и разнообразии запрунутых тем. Богатство романа здесь почти не знает границ. Основной прием аккомпанирования главного сюжета в его различных ответвлениях бесчисленными побочными темами, попутными образами, воспоминаниями или признаниями, почти безгранично расширяет пределы романтической тематики. Система непрерывных отступлений и вводных очерков дает возможность ввести в роман отзвуки разнообразнейших исторических, литературных и личных реминисценций. Обширная категория стихов здесь затрагивает темы вневременного характера—чистую лирику, пейзажи, размышления, отголоски минувшего. Если выделить эту группу, стоящую под знаком вечного, весь прочий материал замыслов и образов, группирующийся вокруг основного сюжетного стержня, регулируется принципом *современности* практикуемых тем. В этой части тематика романа определяется характером близости к передовым и утонченным печениям и вкусам эпохи. Недаром, один из самых характерных эпитетов в «Онегине» — *модный*, принимающий здесь часто оттенок позднейшего европейского термина modern, «модернизма», в смысле заостренной и сгущенной современности. Поэт может подчас относиться иронически к тем или иным прихотливым изломам умственного или бытового «сегодня». Но они всегда живо интересуют его. Каков бы ни был субъективный подчас несомненно отрицательный оттенок в определениях «модного пирана», в таких стихах, как «красавиц модных модный враг» или «слов модных полный лексикон», в них всегда впечатлительно улавливаются и остро фиксируются те именно разнообразные явления,

Въ которыхъ отразился вѣкъ,  
И *современный человекъ*  
Изображень довольно вѣрно.

Вот почему литературные и театральные знаменитости эпохи, новые книги, различные неологизмы светской речи, даже особенности новейшего костюма, наконец, в подготовительных главах и политическая злободневность

(декабризм)—все находит себе место в романе и сугубо служит выявлению его основного разговорного стиля. Что может лучше очертить и заострить этот тонкий художественный прием, чем беглые отражения еще несущейся современности, искрящейся всеми лучами и красками стремительного жизненного потока?

Другой способ выявления той же говорности относится к области стиха. Роман написан самым разговорным размером — четырехстопным ямбом. Это свойство ямба засвидетельствовано в различные времена разными авторитетами. Еще Аристокель, определял ямб, как «самый разговорный из всех метров». Гораций отмечал особенную быстроту этого размера, у нас Языков обронил характерные и меткие строки:

Мой быстрый ямбъ четырехстопный,  
Мой говорливый скороходъ.

Это, конечно, вполне осознавалось Пушкиным. В книге Вико, «Principes de la philosophie de l'histoire» поэт подчеркнул и отметил закладкой следующее изречение: «Le vers iambique est celui qui se rapproche le plus de la prose et l'iambe est un mètre rapide comme le dit Horace»<sup>1</sup>. В отличие от того же размера в других поэмах, онегинский ямб получил особую ритмовую и мелодическую организацию, способствующую выявлению быстрой и изменчивой разговорности романа.

Итак—пестрое, обширное, почти безграничное разнообразие тем и одинаковый живой и стремительный размер на протяжении восьми глав—воп, что несомненно способствовало выявлению основного романтического стиля. Невольно возникает вопрос: как не распался, как не рассыпался и не расплылся огромный роман на основные частицы своих бесчисленных тем и строчек, что сохранило ему его органическую стройность, что держит, наконец, эти шесть тысяч ямбических стихов, словно грозящих одним своим количеством превратиться в сплошную, громоздкую и необозримую словесную массу?

<sup>1</sup> Б. Л. Модзалевский, Библиотека А. С. Пушкина, 358.

Что держит, скрепляет и оформляет роман? Единство художественного замысла и замечательная организация ямбического *дистиха*—онегинская строфа.

Цельность замысла и принцип единства в исполнении нисколько не нарушается медленным нарастанием интриги, фабулистической постепенностью в развитии романа. Многие в его композиции определялись в процессе его роста, и автор первой главы «в смутном сне» еще не ответил на все запросы своей сюжетной схемы. Глубокие перспективы поэмы—«даль свободного романа»—в ее предметных соотношениях различались неясно, Магический кристалл неразработанного замысла заставлял очерпание фигур и делал гадательными их будущие сочетания.

Но общий стиль намеченного огромного художественного труда совершенно отчетливо предстоял взору и воле поэта, и формула его, установленная для первой главы, определяла развитие и тон всего дальнейшего повествования. Если в те дни, когда поэт «в дружной встрече» «строфы первые читал», он еще не мог определить многих важных композиционных моментов своего сюжета (вроде того, когда герой влюбляется в героиню—в начале или в конце романа),—уже тогда общий тон и характер последующих глав вплоть до VIII-ой с ее сапирическими картинами, интимными признаниями и высокими лирическими взлетами был намечен, определен и отчетливо очерчен.

При всех неровностях композиционного темпа, перерывах, провалах, иногда недоговоренностях и неясностях, «Евгений Онегин» представляет со стороны артистического стиля единое монолитное и завершенное целое. Это органическое единство просачивается в каждый фрагмент романа и на всем его пространном протяжении мы не найдем в пестром многообразии его элементов ни одного осколка, нарушающего основной закон этого единого стиля.

Другое организационное начало в чисто стихотворном отношении—строфа. Своим сложным организмом она заме-

чашельно соответствует общему повествовательному заданию и полностью отражает его во всех его изломах и изгибах. Разнообразная система рифмовки, бесчисленные возможности в сечении онегинской спансы на малые строфы разнородных пипов и объемов, обилие ритмических фигур, неисчерпаемые мелодические и синтаксические вариации, в силу общей подвижности стиха и необходимости строфической композиции, замечательно отвечают принципу разговорного стиха, осуществленного в многообразии тем и в текучей легкости размера.

Строфа романа глубоко органична. То, что сам поэт определяет здесь, как «длинной сказки вздор живой», п.-е. смену увлекательных вымыслов, облеченных в форму блестящей causegic, поразительно опливается в куплетную систему «Онегина».

Основному художественному заданию — выявлению единства в многообразии здесь служат все: и бегло проносящийся стих, и прихотливая стилистика «пестрых глав», и богатая тематика романа и, наконец, основная композиционная единица этого огромного, сложного и живого целого — онегинская строфа.

ПУШКИНСКАЯ КОМИССИЯ  
Общества Любителей Российской Словесности

---

# ПУШКИН

СБОРНИК ПЕРВЫЙ

редакция Н. К. ПИКСАНОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА — 1924