

С.А. Фомичев

## Стих «Горя от ума»

Отражая свои первые впечатления от работы над «Евгением Онегиным», Пушкин замечал в письме к Вяземскому: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!». В каком-то отношении это справедливо и для «комедии в стихах», хотя стихотворная форма для «высокой комедии» считалась во времена Грибоедова обязательной. Тем не менее «дьявольская разница» между традиционной комедией и пьесой Грибоедова тоже существует — разница эта в грибоедовских вольных стихах. В противовес принятому в драматургии того времени александрийскому стиху, состоявшему из однообразных шестистопных ямбических рифмующихся попарно строк (лишь вслед за «Борисом Годуновым» Пушкина (1825) в русской стихотворной трагедии окончательно утверждается белый (нерифмованный) пятистопный ямб, хотя попытки в этом направлении предпринимались до Пушкина, особенно настойчиво — писателями грибоедовского круга: Катениным, Кюхельбекером, Жандром).

Грибоедов же обращается к стихии вольного ямба, весьма распространенного в русской поэзии конца XVIII — начала XIX века стихотворного размера, имеющего богатую, разработанную традицию. Однако вольный ямб использовался, как правило, лишь в малых формах поэзии: в посланиях, в элегиях, в баснях, в отдельных случаях — в поэмах с «несерьезным содержанием» (например, «Душенька» И. Богдановича). Грибоедов овладевает традицией и элегических вольных ямбов Батюшкова, чутко улавливающих тончайшие оттенки сердечных волнений, и басенных вольных ямбов Крылова, отражающих непринужденную выразительность народной речи. В каком-то отношении Грибоедов (как и Крылов, конечно) исходит и от «говорного стиха» народной драматургии (балагана, раешника), что подчеркивается ранним стихотворением Грибоедова «Лубочный театр» (1817), написанным вольными ямбами. Однако, используя уроки предшественников (в жанровском переводе «Семелы» Шиллера в драматургии опыт Грибоедова был предварен одноактной комедией А. Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай»), драматург создает неповторимо своеобразный, живой и динамичный, «свой» вольный ямб — вольный ямб комедии, который в полной мере соответствует то ораторской, то элегической, то сатирической интонации монологов, как и непринужденной живости разговорных реплик.

Своеобразие вольного ямба в «Горе от ума» детально проанализировано Б. Томашевским:

«...Вольный стих занимает промежуточное положение между стихом в узком смысле и прозой. Он пользуется художественными средствами стиха (внутренней метрической упорядоченностью, рифмой) и в то же время обладает свободой прозы в произвольном соединении интонационных отрезков разной длины <...>. Во всех <...> случаях обращение к вольному ямбу диктовалось потребностью поэтов обогатить монотонность правильного стиха элементами живой разговорной речи, произносительной интонацией, для которой характерна смена интонационных отрезков разной длины. Однако произносительная интонация, в зависимости от определяющих ее эмоций, чрезвычайно разнообразна по своему характеру, а потому перечисленные формы стиха резко различны по своему строю, а главное — по тому способу их произнесения, который определяется самим стилем произведений, относящихся к этим трем классам <...>. Остановимся на основных признаках вольного ямба. Он характеризуется произвольным чередованием стихов разной длины, то есть с разным числом стоп.

Чередование это диктуется разговорно-экспрессивными заданиями, то есть не метрическими, а интонационно-синтаксическими причинами. Отсюда, как следствие, мы должны ожидать большего совпадения стиха с фразой, чем это наблюдается в стихах равной длины. У автора,

пишущего вольным ямбом, нет повода переносить фразу из стиха в стих, так как он всегда имеет возможность удлинить или укоротить свой стих в зависимости от амплитуды фразы.

Отсюда, как следствие, — отсутствие переносов (enjambements). И в самом деле, как мы убедимся в дальнейшем, переносы в вольном ямбе имеют всегда строго мотивированный характер, обладая особым эффектом.

При неравенстве стихов требуется особый сигнал, отмечающий конец стиха. Таким сигналом является рифма. В вольных стихах рифма — не простое “украшение”, которым замыкается заранее отмеренный стих. Это — основное средство отделить стих от стиха. Поэтому рифма в вольных стихах звучит иначе, чем в стихах равного размера. Она должна быть особенно заметной, особенно звонкой, так как помимо чисто эвфонической функции она несет еще дополнительную функцию — конструктивную. Это — средство расчленения речи на стиховые отрезки. Естественно, что к ней в вольном ямбе предъявляются особо строгие требования <...>.

Живая драматическая речь рождается от столкновения двух рядов движения речи: 1) по законам стиха, 2) по законам логического и синтаксического развития. Сочетание этих двух форм движения и создает особый эффект. Речь прозаическая не имеет поддержки в метрической форме. Ее экспрессивность поддерживается только теми средствами привычных интонаций, которые фиксируются письменным литературным языком. В сравнении со звучащей разговорной речью литературная проза значительно скуднее по своей интонации. Знаков препинания недостаточно, чтобы воспроизвести все разнообразие в возможных положениях логических ударений, произвольных рассечений фразы, которыми мы пользуемся в обиходной жизни. Отсюда стремление письменной прозаической речи к некоторой средней нормальной синтаксической форме, привычной и узаконенной. Пользование разговорными интонациями с произвольным порядком слов, рассчитанным на то, что читатель подыщет естественный способ произнесения и, следовательно, понимания фразы, часто приводит к недоразумениям, так как живой голос позволяет применять такие индивидуальные обороты, которые не являются общеобязательными.

Стих, так сказать, обогащает речь новыми знаками препинания, так как членит речь ритмически, и это дает возможность оживлять те формы интонаций, которые мало доступны прозе.

Первые же строки, открывающие «Горе от ума», задавая ее непринужденный и стремительный «тон», обнаруживают ритмическое богатство вольного ямба, его речевую выразительность.

По форме это монолог Лизы, хотя и очень краткий. Но монотонности в нем нет, хотя по своей сценической функции это и предваряющий действие рассказ о предшествующих событиях, и характеристика персонажей, которые вот-вот появятся на сцене. Рассказ этот оформляется в виде своеобразной «беседы»: в первой половине монолога — воспоминание о приказе госпожи («Ждем друга») и его комментариев, во второй половине — ряд безответных реплик-обращений.

Рассмотрим, как осмысляется живыми интонационными импульсами первый монолог Лизы.

Метрическая схема монолога такова: 5-4-4-6-4-4-4-4-5-3-4-5. Таким образом, определенным ритмическим «грунтом» всего этого стихотворного отрезка является четырехстопный ямб, который, в силу разнообразных пропусков в стихах отдельных метрических ударений, всегда обладает особой экспрессивностью, хорошо передающей разговорную речь. В данном случае эта выразительность усиливается и подчеркивается соседством строк иной длины. Монолог начат не четырех-, а пятистопной строкой, создавшей тем самым эталон дальнейшего звучания стиха. Поэтому следующие — более краткие строки — создают впечатление убыстренности речи, что особенно заметно после контрастной 4-й (шестистопной) строки. Интонация эта находится в точном соответствии со смыслом сказанного Лизой: она торопится предупредить господ об опасности — и тщетно: 10-я (пятистопная) строка как бы исчерпывает ее первоначальный запал. Вдруг под влиянием внезапно возникшей идеи она пугается: «Ну! гость неприглашенный...» (короткая, трехстопная строка подчеркивает перемену настроения), и, наконец, заканчивается весь стихотворный период своеобразной ритмической и смысловой кодой: сентен-

цией, которая, как правило, выражается в «длинной», обычно шестистопной (а в данном случае пятистопной) строке. Такова логика этого интонационного отрезка.

В качестве стихотворного произведения вся пьеса делится не только на явления, сцены (это драматургические единицы), но и на ритмические периоды, границы которых могут с границами явлений и не совпадать (ср. следующую ритмическую кодую: «Ну что бы ставни им отнять?»), что, в свою очередь, поддерживает стремительность развития действия, не допуская — в случае несовпадения указанных границ — ритмических перебоев, пауз.

Интонационная же целостность отдельных стихотворных периодов поддерживается разными формами сочетания рифм. В данном случае схема рифмовок такова: АббААввДдеЖеЖ, то есть уже первый стихотворный период дает все обычные в русском стихе системы рифм: опоясывающие, парные, перекрестные. Каждое отступление от обычных рифмовок, усложнение рифмы, в стихе Грибоедова всегда мотивировано и смыслом, и интонацией. Строка, замыкающая первое четверостишие, — удлиненная, шестистопная, — создает тенденцию к ритмической остановке (что обусловлено и всем смыслом этого четверостишия, исчерпывающего рассказ о том, что было «вчера»), но единая ритмическая волна подхватывается следующей строкой, дающей сверхсхемную рифму, дополнительную к опоясывающей схеме рифмовки.

Рифма в вольных стихах, не имеющих постоянного ритмического эталона строк, требует особого звукового качества. О настойчивой работе над стихом Грибоедов упоминал в письме к Бегичеву в июле 1824 года: «Представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм, переменял, теперь гладко, как стекло». И действительно, в окончательной редакции «Горя от ума» автор пользуется только точными рифмами: отдельные отступления от этого правила всегда в пьесе выполняют особую стилистическую функцию, обусловленную контекстом, содержанием. Рифма вольного стиха, как правило, не только наиболее звучащее, но и наиболее значимое слово.

Из двух рядом стоящих нерифмуемых строк в «Горе от ума» одна всегда с мужским окончанием, другая — с женским. Это так называемое правило альтернанса неуклонно соблюдалось в русской поэзии начала XIX века в стихах со свободным порядком рифмовок. Благодаря ему поддерживалось плавное течение стиха, исключая ритмические перебои, неизбежно возникающие при соседстве нерифмуемых строк с одинаковым окончанием (мужским или женским).

Интонационная раскованность грибоедовского стиха обуславливалась не только вольными ямбами, но и их соотносительностью с живым произношением, с разговорным синтаксисом. Иррациональные, непроизносимые слоги в метрической схеме грибоедовского стиха никогда не учитываются (поэтому «Степаноч», но не Степанович). Излюбленные синтаксические конструкции в комедии неличные (в монологе Лизы — почти два десятка предложений, из них меньше половины — личные, двусоставные), что предопределяет постоянную в комедии тенденцию к афористической обобщенности суждений.

Стих Грибоедова поддерживал и оттенял языковую (фонетическую, лексическую и синтаксическую) свободу и естественность грибоедовского стиля.

Постоянное внимание к характерным для грибоедовского стиха особенностям помогает уловить живую интонацию речей персонажей. Так, для длинных стихотворных строк в комедии обязательна цезура: в пятистопной строке — после четвертого слога, а в шестистопной — после шестого. Следовательно, необходимо произносить: «Светает... Ах! / как скоро ночь минула!» — многоточие после первого слова обозначает паузу, но пауза обязательна и после междометия «Ах!», которое вырывается у Лизы невольно, так как только сейчас она испуганно вспомнила о том, что находится «в карауле». Интересна и акцентировка шестистопной строки: «Не спи, покудова / не скатишься со стула»; смысловую обусловленность именно такой интонации можно объяснить следующим образом: в первой половине строки Лиза пользуется не собственно прямой речью, «переживая»

вновь приказание Софьи, полученное вечером; вторая же половина фразы — это собственная оценка Лизы, пришедшая ей неожиданно на ум, нечто вроде каламбура.

Поэтическое мастерство Грибоедова, высокое лирическое качество его «Горе от ума» иногда ставились под сомнение. В. Ходасевич писал:

«Россия останется вечно признательной Грибоедову, мы вечно будем перечитывать “Горе от ума” — этот истинный “подвиг честного человека”, гражданский подвиг, мужественный и своевременный. Мы всегда станем искать в комедии Грибоедова живых и правдивых свидетельств о временах минувших. Мы отдадим справедливость яркости и правдивости изображения. Но в глубокие минуты, когда мы, наедине с собой, ищем в поэзии откровений более необходимых, насущных для самой души нашей, — станем ли, сможем ли мы читать “Горе от ума”? Без откровения, без прорицания нет поэзии. Вот почему сам Грибоедов не продолжил его традиции, не захотел использовать опыт, добытый в создании этой вещи. Он знал, что такое поэзия, к ней стремился мучительно — но этот путь был для него закрыт».

Думается все же, что более проницателен в данном отношении оказался А. Кушнер, который писал:

«Разумеется, “Горе от ума” — замечательная пьеса, с характерами, интригой, “зеркальными отражениями” и так далее, но перечитайте монологи Чацкого: это законченные стихотворения, годные к печати отдельно, как самостоятельные стихи. “А судьи кто?” — образец гражданской лирики. А это лирика иного рода: “Ну вот и день прошел, и с ним” <...> Что это, как не одно из лучших стихотворений в русской лирике? Такими же, только не развитыми, едва намеченными стихами остались “Душа здесь у меня каким-то горем сжата, / И в многолюдстве я потерян, сам не свой...”, напоминающие лермонтовское “Как часто, пестрою толпою окружен...”, или: “Чтоб сердца каждое биенье / Любовью ускорялось к вам? / Чтоб мыслям были всем, и всем его делам / Душою — вы, вам угожденье?..” — это ли не письмо Онегина к Татьяне, интонационно, во всяком случае! Таких “онегинских” подступов в “Горе от ума” много <...>. Так под горячим утюгом, говорят, проступают строки, написанные невидимыми чернилами. Необычайно важно, что несколько раз на протяжении пьесы Чацкий упоминает о своих поездках, о снежном пути в Москву, о дороге <...>. Эти строки можно было бы назвать “дорожными жалобами”, если бы не ощущение, что они предшествуют не только пушкинской, но и лермонтовской дороге в знаменитой “Родине”. Лет за пятнадцать до Лермонтова Грибоедов любил отчизну “странною любовью”. “И вот та родина... Нет, в нынешний приезд, / Я вижу, что она мне скоро надоест”. Все эти незаконченные, оборванные стихи производят такое впечатление, как будто Грибоедов спохватывался и наступал “на горло собственной песне”. А тема этой “песни” — Россия <...> огромная страна, бесконечные снежные пространства, окружающие Москву. Фамусовская Москва у Грибоедова дана на этом поразительном фоне, и, может быть, противопоставление душевной и замкнутой Москвы холодным и разомкнутым пространствам за нею — один из самых важных мотивов всего произведения. “От сумасшествия могу я остеречься, / Пушусь подальше простыть, охолодеть...” — обжигает в этих стихах та “бездна смысла”, которая встает за словами “простыть, охолодеть”. Вообще понятие “холода” приобретает в “Горе от ума” особое значение. Возникает такое ощущение, будто с улицы в духоту московского барского дома все время поддувает сквознячок, залетает, пользуясь любой возможностью, снежок <...>. “Наш Север” — так называет Чацкий родину <...>. В литературном сознании того времени еще господствовало представление об особой ценности и ведущей роли больших форм: трагедий, поэм. Даже Пушкин смотрел на поэму как на основной жанр в своем творчестве. Лирике, отдельным стихотворениям, “пьесам”, как тогда говорили, не придавалось сегодняшнего значения. Этим отчасти объясняется то, что некоторые замечательные стихотворения Пушкина при жизни не печатались. Понадобились великие достижения не только Пушкина, но и Баратынского, Лермонтова, Тютчева, чтобы лирическое стихотворение, книга стихов выдвинулась на первый план. “Горе от ума” — одно из первых произведений русской поэзии, где, еще в драматическом платье, выступила поэтическая лирика, освободившаяся от жанровых ограничений оды, послания, элегии. Трагедии Грибоедов так и не написал. Не написал потому, что классическая стиховая трагедия уже принадлежала прошлому. Не написал Грибоедов и книги стихов. И все-таки ему принадлежат две гениальные книги: комедия “Горе от ума” и конспект книги лирики в том же “Горя от ума”».