

© 1992 г. ШАПОР М.И.

"ГОРЕ ОТ УМА": СЕМАНТИКА ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

(ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ СТИХА)*

В области изучения стиховой семантики открываются новые возможности. Рядом с обобщенной постановкой проблемы (есть ли связь между стихом и содержанием?) встал ряд конкретных вопросов: во-первых, какой аспект содержания имеется в виду (значение или смысл?), во-вторых, какая сторона стиха с ним связана (метр или ритм?) и, в-третьих, каков именно характер этой связи (исторический или органический?). Ответ на эти вопросы, подготовленный многими стиховедческими исследованиями, еще только ищет своего выражения *explicité*. В самом общем виде его можно было бы сформулировать так: метр — устойчивое, нормативное, повторяющееся начало стиха, он связан более со значением, и связь эта имеет исторически сложившийся, конвенциональный характер; ритм — изменчивое, свободное, неповторимое начало — связан преимущественно со смыслом, и притом неконвенционально, органически. Тем самым фиксируются два качественно противоположных канала реализации содержания: семиотический (метр) и семантический (ритм) (подробнее см. [1]).

Хотя повтор — это "общий фонетический принцип всякой поэтической техники" [2, 3], он по-разному осуществляется в формах метра и ритма. Будучи повторимым в отдельных своих моментах, ритм, в отличие от метра, неповторим в целом. Все дело — в разной природе метрических и ритмических повторов: первые запрограммированы, вторые — нет. Любой ритмический повтор — если это действительно он — всегда необязателен и потому неожидан (мы не можем знать заранее, в каком месте стиха вновь встретится — и встретится ли вообще — данный рисунок распределения ударений, словоразделов, клаузул, анакруз, переносов etc.). Метрический повтор, напротив, легко прогнозируем, а нарушение прогноза — это уступка ритму. Чем чаще повторяется элемент ритма, тем вероятнее, что ритмическая инерция вот-вот будет преодолена; напротив, инерция метра все время только возрастает (ср. [4]). Вместе с тем бывает целесообразно вовсе не разделять элементы метра и ритма, а рассматривать одни и те же явления поэтической формы как арену динамического единства и борьбы ритмического и метрического содержания.

1. Единство всеобщего и единичного — метрических значений и ритмических смыслов — осуществляется каждый раз особенным образом, проявляясь, в том числе, в стиховой характеристике драматических персонажей. Вопрос о ритмической дифференциации действующих лиц впервые был корректно поставлен М.Г. Тарлинской: оказалось, что две разновидности английского 5-стопного ямба "используются Шекспиром как один из способов характеристики персонажей его драм" [5—7] (ср. [8]) и, таким образом, метризируются, обретая конвенциональные семиотические значения. Типологически сопоставимые результаты были получены нами на материале комедии Грибоедова (см. ранние подступы к теме [9, с. 146—147; 10, с. 136—140, 144—150]).

* Статистическое обследование материала для этой работы выполнено совместно с И.Б. Качинской.

Таблица 1

Соотношение стихов разной длины в вольном ямбе "Горя от ума"

Действие	Стопность												Всего	
	1		2		3		4		5		6			
	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%
I	2	0,4	3	0,6	15	3,1	165	34,0	119	24,5	182	37,4	486	100,0
II	—	0,0	4	0,7	16	2,8	212	37,4	106	18,7	229	40,4	567	100,0
III	5	0,8	8	1,3	28	4,4	202	31,7	82	12,9	313	49,0	638	100,0
IV	3	0,6	5	0,9	14	2,6	179	33,8	68	12,8	261	49,2	530	100,0
Всего	10	0,5	20	0,9	73	3,3	758	34,1	375	16,9	985	44,3	2221	100,0

Ритмическая характеристика персонажей в "Горе от ума" (по монологам)

Действие, стих	Стопность												Всего	
	1		2		3		4		5		6			
	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%	кол-во	%
Чацкий														
III, 574—638	1	1,5	—	0,0	1	1,5	20	30,8	9	13,8	34	52,3	65	100,0
IV, 463—522	—	0,0	—	0,0	2	3,3	19	31,7	4	6,7	35	58,3	60	100,0
II, 339—395	—	0,0	—	0,0	1	1,8	15	26,3	5	8,8	36	63,2	57	100,0
III, 32—72	1	2,4	—	0,0	—	0,0	10	24,4	6	14,6	24	58,5	41	100,0
I, 358—386	—	0,0	—	0,0	1,5	5,3	9	31,6	3	10,5	15	52,6	28,5	100,0
IV, 275—300	—	0,0	—	0,0	1	3,8	9	34,6	2	7,7	14	53,8	26	100,0
II, 96—120	—	0,0	—	0,0	—	0,0	12	48,0	2	8,0	11	44,0	25	100,0
III, 139—159	—	0,0	—	0,0	1	4,8	6	28,6	2	9,5	12	57,1	21	100,0
Всего	2	0,6	—	0,0	7,5	2,3	100	30,9	33	10,2	181	56,0	323,5	100,0
Фамусов														
II, 262—318	—	0,0	1	1,8	—	0,0	12	21,1	18	31,6	26	45,6	57	100,0
II, 62—95	—	0,0	—	0,0	2	5,9	10	29,4	8	23,5	14	41,2	34	100,0
II, 1—33	—	0,0	—	0,0	—	0,0	18	55,6	7,4	22,8	7	21,6	32,4	100,0
IV, 433—462	—	0,0	—	0,0	1	3,3	10	33,3	4	13,3	15	50,0	30	100,0
II, 158—179	—	0,0	—	0,0	—	0,0	7	31,8	5	22,7	10	45,5	22	100,0
Всего	—	0,0	1	0,6	3	1,7	57	32,5	42,4	24,2	72	41,0	175,4	100,0
Репетилов														
IV, 120—173	—	0,0	1	1,9	1	1,9	19	35,6	6,4	12,0	26	48,7	53,4	100,0
IV, 196—222	1	3,7	1	3,7	1	3,7	11	40,7	2	7,4	11	40,7	27	100,0
IV, 40—60	—	0,0	—	0,0	—	0,0	13	61,9	2	9,5	6	28,6	21	100,0
Всего	1	1,0	2	2,0	2	2,0	43	42,4	10,4	10,3	43	42,4	101,4	100,0

Как известно, одной из важнейших характеристик вольного ямба — размера, которым написано "Горю от ума", — является частота употребления строк разной длины, выражающаяся в процентной доле каждого вида от общего количества стихов [11, 12]. Данные по всей пьесе (см. табл. 1; ср. отличные от наших результаты М.П. Штокмара [12, с. 139], С.В. Шувалова [10, с. 126 примеч. 1] и Б.В. Томашевского [13, с. 150, 152, 155, 158, 159, 162, 165]) сопоставлялись с аналогичными показателями, полученными при дифференцированном обследовании реплик различных персонажей (см. табл. 2). Так как при быстрой смене говорящих индивидуальные ритмические тенденции почти неуловимы, нами были рассмотрены только длинные реплики, насчитывающие не менее 20 полных стихов. Их произносят три персонажа: Чацкий (8 реплик), Фамусов (5) и Репетилов (3) — всего 16 реплик, но они составляют более четверти объема комедии (27,0%; 600,3 стиха).

Из табл. 2 видно, что стихотворная речь Чацкого окрашена абсолютным и относительным преобладанием 6-стопников (их у него в среднем — 56,0%, максимум в реплике — 63,2%) — это больше средней цифры не только по пьесе в целом (44,3%; см. табл. 1), но и по длинным репликам (49,3%). Речь Фамусова, напротив, характеризуется уменьшением удельного веса 6-стопных стихов (41,0%, минимум — 21,6 %), которое компенсируется большей (по сравнению с Чацким и Репетиловым) встречаемостью 5-стопников (24,2%, максимум — 31,6%; в среднем по пьесе — 16,9%, по длинным репликам — 14,3%). Особый ритмический рисунок имеет стих Репетилова: его отличает относительное преобладание 4-стопного ямба (42,4%, максимум — 61,9%; в среднем по пьесе — 33,9%, по длинным репликам — 33,3%), а также не свойственное "Горю от ума" равенство удельного веса 4- и 6-стопных строк (по 42,4%). Конечно, этот паритет может показаться случайным; видимо, так оно и есть, но характерно все же, что равное количество 4- и 6-иктных строк отмечено не только по монологам Репетилова в целом, но и в одной из его центральных реплик (действие IV, стихи 196—222) — по 40,7% стихов каждого вида.

Семантическая дифференциация ритмических форм налицо. Стилистический контраст 6-стопной окраски реплик Чацкого и 5-стопной окраски реплик Фамусова — это проявление общего композиционного противопоставления главного героя и его основного ("идеологического") противника. В содержательном плане этот контраст тем важнее, что формально "пятистопный ямб в некоторых отношениях близок к шестистопному; это тоже длинный стих" [13, с. 153] (ср. [14]) — следовательно, различие между репликами обоих персонажей продиктовано требованиями не техники, а семантики. "Стих Чацкого" и "стих Фамусова" находятся как бы "в дополнительной дистрибуции", не меняя при этом конструкцию в целом: "в то время как число шестистопных ямбов возрастает на протяжении комедии, число пятистопных ямбов в той же мере падает", "хотя в общей сумме длинные стихи" "встают на одном уровне — около 60% общего количества" [13, с. 152—153]. По мере превращения комедии в трагедию "стиховая тема" Фамусова резко ослабевает (почти вдвое: с 24,4% в I акте до 12,8% в IV), а "стиховая тема" Чацкого все усиливается (с 37,4% до 49,2% соответственно; см. табл. 1).

Композиционное значение ритмических окрасок ярко проявилось в 5-м явлении II действия, где идут подряд большие монологи Чацкого и Фамусова. Как писал Г.О. Винокур, "нельзя не видеть прямого композиционного задания в том, что центральное пространство второго акта занято двукратной полемикой Фамусова и Чацкого", причем "вторые монологи в точности совпадают по протяженности, занимая по 57 стихов" [15, с. 199]. Но на деле видимая симметрия оказывается скрытой асимметрией: реплики протагониста и антагониста имеют разную ритмическую структуру. Монолог Чацкого занимает первое место в пьесе по процентному содержанию 6-стопных стихов (63,2%), а 5-стопных стихов в нем сравнительно мало (всего лишь 8,8%). В реплике Фамусова, напротив, относитель-

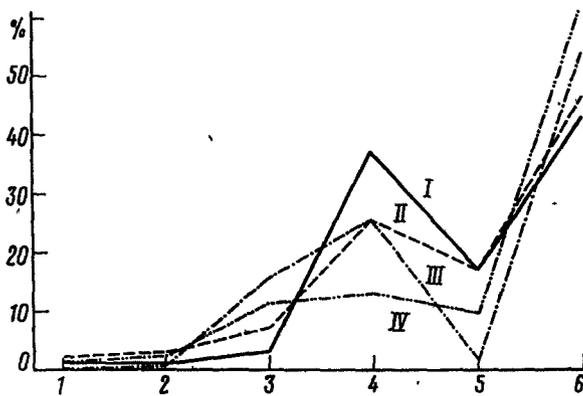


Рис. 1. Ритмическая структура вольного ямба у Грибоедова и его современников.

I — Грибоедов ("Горе от ума"); II — Крылов ("Басни", книги 1, 6, 7, 8, 9); III — Батюшков (лирика); IV — Шаховской ("Не любо — не слушай").

ный максимум 5-стопников (31,6%), а процент александрийских стихов сравнительно невелик (45,6%). 4-стопных ямбов у обоих меньше среднего (26,3% и 21,1%), однако у Чацкого их при этом втрое больше, чем 5-стопных, а у Фамусова — в полтора раза меньше. Кратких и сверхкратких стихов почти нет, но кое-какое различие можно заметить и здесь: у Чацкого находим один 3-стопный стих, у Фамусова — один 2-стопный.

Статистический анализ показывает, что речь каждого из трех персонажей имеет своеобразную ритмическую окраску, подчеркивающую его индивидуальность (ср. рис. 1). Хотя метрическая формула вольного ямба (6—4—5) остается неизменной у всех персонажей комедии (у Репетилова она обретает характерную двузначность: не то 6—4—5, не то 4—6—5; см. табл. 2), внутри общей схемы сталкиваются альтернативные ритмические варианты, непосредственно связанные со смысловым содержанием драматических образов¹. Наибольшее число экстремумов (три) выделяет главного героя — у него максимум 6-стопных стихов и минимум 5- и 4-стопных; у Фамусова — два экстремума (максимум 5-стопных ямбов и минимум 6-стопных); у Репетилова — один (максимум 4-стопных ямбов). В целом стиховую структуру "Горя от ума" определяют две оппозиции (см. табл. 3): во-первых, легкость репетиловской болтовни "о матерях важных" (максимум 4-стопников) карикатурно противопоставлена тяжеловесности серьезных монологов Чацкого (минимум 4-стопников); во-вторых, идеологический спор Фамусова и Чацкого ведется средствами длинных стихов различной протяженности (минимум 5-стопных и максимум 6-стопных ямбов у Чацкого, максимум 5-стопных и минимум 6-стопных у Фамусова). Эти ритмические оппозиции, возможно, незаметные "на глаз" и даже не вполне осознанные самим автором, тем не менее играют важную роль в характеристике действующих лиц. Здесь

¹ Под непосредственной (неконвенциональной) связью стиха и смысла имеется в виду индивидуальное, органическое, единственное в своем роде соответствие конкретного ритмического рисунка конкретной поэтической семантике [1, с. 74 и далее].

Трудно все же не заметить, что именно скопление 4-стопников в речи Репетилова создает стихию неудержимого словесного потока, столь же стремительного, сколь и невесомого: Репетилов. <...> Сейчас... растолковать прошу, // Как будто знал, сюда спешу, // Хвать, об порог задел ногою, // И растянулся во весь рост. // Пожалуй смейся надо мною, // Что Репетилов врет, что Репетилов прост, // А у меня к тебе влеченье, род недуга, // Любовь какая-то и страсть, // Готов я душу прозаклясть, // Что в мире не найдешь себе такого друга, // Такого верного, ей-ей; // Пускай лишусь жены, детей // Оставлен буду целым светом, // Пускай умру на месте этом, // И разразит меня Господь... // Чацкий. Да полно вздор молоть (IV, 46—61).

Ритмико-характерологические оппозиции в стихе "Горя от ума" (по монологам)

Стопность	Фамусов	Чацкий	Репетилов
6	min	max	
5	max	min	
4		min	max

работает один из двух основных законов развития стиха — закон ритмизации (= семантизации) метра.

2. Однако ритмическая семантика оказывается, в свою очередь, во многом зависимой от семантики метра: индивидуализируя стих разных персонажей, Грибоедов, несомненно, учитывал нормативные значения, присущие "чистым" размерам в современной стиховой культуре³. Так, своеобразие репетиловского стиха было, как нам кажется, мотивировано употреблением "чистого" 4-стопного ямба, который в 1810-е годы осознавался уже не как размер торжественной "ораторской" оды, а как размер культивировавшейся карамзинистами "легкой поэзии", *poésie fugitive* [17, с. 57—58, 107] (ср.: "Четверостопные ямбические суть любимѣйшіе стихи нашихъ лириковъ, хотя, можетъ быть, и не самые для нихъ приличные" [18, с. 239]). В этой склонности персонажа к 4-иктным строкам легко просматривается параллель с пристрастием его к "легким" речевым и литературным жанрам [19, с. 36 и др.]⁴. Особенности "вольного размера" у "арханста" Чацкого были во многом подсказаны исторической смежностью александрійского стиха с высокими жанрами классической поэзии [17, с. 58—59] (ср.: "<...> сочинения мѣлкія, неважнаго содержанія, можно писать съ большею приятностію стихами вольными; но длинныя, возвышеннаго рода сочинения требуютъ почти всегда равностопныхъ, и именно стиховъ въ шесть стопъ" [18, с. 235]). И наконец, индивидуальные вариации метра у Фамусова были отчасти предопределены узусом 5-стопного ямба, в ту пору вообще не связанного с какой бы то ни было определенной традицией употребления [17, с. 115—116]: согласно М.Л. Гаспарову, в XVIII в. 5-стопники занимали 0,2% от общего количества ямбов (всего несколько случаев), в первое десятилетие XIX в. они практически не встречались и только с 1810-х годов постепенно входили в моду "стараниями Жуковского", "Вяземского, Пушкина и их современников", составляя приблизительно 4,0% всех ямбов [22, 23] (ср.: "Одними пятистопными ямбами у насъ почти никогда не пишутъ, а перемѣшиваютъ ихъ обыкновенно съ другими"; "Если бы мы допустили и здѣсь болѣе пресѣченій, то обогатили бы свое

³ Здесь и далее речь идет об эстетической норме, которая, "хотя и обладает тенденцией к неограниченной силе действия, одновременно сама себя этой тенденцией ограничивает. Она не только может быть нарушена, но даже нетрудно представить — и на практике это весьма часто имеет место — параллельное существование двух или нескольких, конкурирующих между собой норм" [16].

⁴ Может возникнуть вопрос, причем тут "говорной" стих "легкой поэзии", если 4-стопники "Горя от ума" имеют ритмический профиль, более свойственный "арханскому" XVIII в., нежели 20-м годам XIX: и в дирике Грибоедова, и в его комедии на первую стопу 4-стопного ямба ударения падают чаще, чем на вторую [20]. Но, во-первых, до середины 1810-х годов первый икт был сильнее второго не только в 4-стопном ямбе старших арханстов, но и в лирике Жуковского, Батюшкова, Вяземского, Дельвига и др. [21, табл. II], а во-вторых, ритм 4-стопных строк в монологах Репетилова существенно иной по сравнению с "Горем от ума": в целом: у Репетилова 4-й слог оказывается ударным чаще 2-го. Ритмический профиль свойственных этому персонажу 4-стопников качественно отличается от средних показателей по пьесе и имеет чрезвычайное сходство с профилем "Графа Нулина". Ударность первых трех иктов в "Горе от ума": 89,6% — 79,3% — 60,3%, в монологах Репетилова: 83,7% — 88,4% — 51,2%, в "Графе Нулине": 84,0% — 88,6% — 51,1%; по "Горю от ума" — данные М.П. Штокмара [12, с. 156] (ср. [10, с. 135]) с поправками В.С. Баяевского [20, с. 239], по поэме Пушкина — данные К.Ф. Гарановского [21, табл. III], по монологам Репетилова — наши собственные.

стихосложение пятистопными ямбами, которые нынѣ, по причинѣ своего уродливаго единообразія, употребляются, какъ мы сказали, только въ смѣшеніи съ другими" [18, с. 238, 239]). "Низкій" герой (*низкопаклонник и делец*) оказался отмечен стихом, не имеющим столько-нибудь выраженной функционально-семантической (= жанровой) окраски. Это вполне согласуется с тем высоким аксиологическим статусом, который получила у архаистов идея традиции, наследования, идеологической и языковой преемственности.

Даже сама метрическая форма "Горя от ума" — и та мотивирована извне (так сказать, "стилем эпохи" [24]). Вопреки тому, что утверждает С.А. Матяш (ср. [25, с. 124]), в четырех первых комедиях Шаховского, написанных вольными стихами, этот размер всякий раз выступал в разных своих вариантах: 6—4—3 ("Не любю — не слушай, а лгать не мешай", 1818), 6—5 ("Тетушка, или Она не так глупа", 1821), 6—5—3 ("Урок женатым", 1823), 6—5—4 ("Любопытная, или Догадки невпопад", 1823) (удельный вес стихов разной длины — от 1-стопных до 7-стопных — в первой пьесе: 0,5% — 1,7% — 11,5% — 13,8% — 10,5% — 61,9% — 0,0%; во второй: 0,3% — 1,1% — 8,0% — 8,7% — 17,3% — 64,3% — 0,3%; в третьей: 0,0% — 0,8% — 10,9% — 10,1% — 15,8% — 62,5% — 0,0%; в четвертой: 0,1% — 1,8% — 8,5% — 16,6% — 16,3% — 56,1% — 0,5%⁵). Но несмотря на всю оригинальность Грибоедова, впервые (!) употребившего вольный ямб с формулой 6—4—5 не только в комедии, но и в драматургии вообще, появление у него этого размера было в "духе времени" и объясняется отчасти влиянием крыловской басни: на смену стиху с формулой 6—4—3 (конец XVIII — начало XIX в.) шел стих с формулой 6—4—5 — у Крылова, у Вяземского (эпиграммы), у Пушкина (элегии) и т.д. [11, с. 109—110; 12, с. 159; 17, с. 62—63, 108—109; 26; 27, с. 73]. Именно этот размер искал в своих пьесах Шаховской, но нашел его только Грибоедов. По своим ритмическим характеристикам вольный ямб "Горя от ума" наиболее близок как раз к басенному стиху Крылова, а по ряду важнейших параметров подходит к нему вплотную (ср. [28]).

Итак, ритмические модификации вольного ямба выразились в "Горе от ума" в метрически обусловленных отклонениях стиха каждого из трех ведущих персонажей в сторону какой-либо одной (предпочтительной) размерности: 6-, 5- или 4-стопной. При этом выяснилось, что стихи разной длины (и даже, в известном смысле, 5-стопники) "помнят" о своем родстве с соответствующими монометрическими структурами. Эта "память" сказалась и на ритмической форме стихов, и на их семантике, превратив вольный ямб грибоедовской комедии в своеобразную "микро-" или даже "сверхмикрполиметрическую" композицию (ср. [17, с. 216 и др.]). А поскольку "метр живет в сознании и подсознании поэта не только в виде закона", но и в форме определенной системы предпочтений и тенденций" [29], это значит, что на материале "Горя от ума" наряду с ритмизацией метра мы сталкиваемся и с обратным, едва ли не более мощным и глобальным процессом метризации (= семиотизации) ритма.

Здесь мы вплотную приближаемся к пониманию диалектики стиха. Метр, а точнее размер (вольный ямб), а еще точнее — разновидность размера (вольный ямб с формулой 6—4—5), последовательно ритмизуется, в том числе порождая и такие модификации, которые ставят под сомнение его субстанциальность: так, в монологах Репетилова устанавливается динамическое равновесие между 6-стопным и 4-стопными стихами. Но само обилие 4-стопников, придающее ритмическое своеобразие стиху этого персонажа, есть результат метрического влияния "со стороны": ритм метризуется, поскольку и его форма, и его семантика мотивированы размером *poésie fugitive*. Однако метризованный ритм, в свою очередь, вновь ритмизуется: у Репетилова 4-стопные ямбы имеют ритмичес-

⁵ Результаты по "Любопытной" следует расценивать как приблизительные: пьеса не опубликована, а подсчеты произведены по неисправному списку, хранящемуся в Государственной театральной библиотеке (С.-Петербург).

Стих и реплика в "Горе от ума"

Стопность	Реплики						По пьесе в целом
	не менее 60 стихов	не менее 50 стихов	не менее 40 стихов	не менее 30 стихов	не менее 20 стихов	не менее 10 стихов	
6	55,2	53,7	54,3	50,5	49,3	45,7	44,3
5	10,4	14,5	14,5	15,8	14,3	16,2	16,9
4	31,2	29,1	28,5	30,9	33,3	34,9	34,1
3	2,4	1,7	1,5	1,9	2,1	2,2	3,3
1+2	0,8	1,0	1,2	1,0	1,0	1,0	1,4

кий профиль, несвойственный пьесе в целом. Однако и он, опять-таки, обусловлен не чем другим, как метризацией двух основных разновидностей "чистого" 4-стопника: в отличие от "архаического" 4-иктного ямба, у которого первая стопа сильнее второй ($IV > I > II > III$), у Репетилова вторая стопа сильнее первой ($IV > II > I > III$) — так же, как у модных поэтов 1810—1820-х годов. В этой цепочке ритмизаций и метризаций нет ни первого, ни последнего звена: рано или поздно ритмы становятся метрами, стимулирующими поиск все новых и новых ритмов.

3. Метризации стиховых форм в большой мере способствует то, что можно было бы назвать исторической системностью их значений: формы с близкой или тождественной семантикой комбинируются между собой, тяготея друг к другу и образуя устойчивые (= нормативные) сочетания. В частности, в "Горе от ума" обнаруживается тяготение длинных стихов к длинным репликам, за которым нельзя не увидеть конвенциональную связь классического монолога с классическим александрийцем: обе формы имели высокую, в первую очередь трагическую, семантику. Как показали исследования Б.И. Ярхо, средняя длина реплики в трагедиях Корнеля была почти вдвое больше, чем в его комедиях (см. об этом [30, с. 510]). В отечественной драматургии XVIII — первой четверти XIX в. это различие между жанрами оказалось еще значительнее, нежели у французов: в трагедиях того времени реплики в среднем в 3,4 раза длиннее по сравнению с комедиями⁶. С другой стороны, длинный (6-стопный) ямб также был связан именно с трагедией: "Среди драматических жанров классицизма в русской литературе наименьшим распространением пользовался тот, который у французов считался вторым после трагедии по степени важности — большая комедия в стихах" [34]. Так, все 9 трагедий основоположника русского классицизма были написаны александрийским ямбом и все 12 его комедий — прозой [35, с. 33]. В целом же стихотворные пьесы составляли приблизительно всего одну десятую продукции русской Талии [36].

Чтобы установить корреляцию между близкими по значению формами, реплики "Горя от ума" были сгруппированы в зависимости от их длины: 1) не менее 60 стихов (2 реплики), 2) не менее 50 (2+3 реплики), 3) не менее 40 (2+3+1), 4) не менее 30 (2+3+1+3), 5) не менее 20 (2+3+1+3+7), 6) не менее 10 (2+3+1+3+7+30) и 7) по пьесе в целом (2+3+1+3+7+30+540=586 реплик; ср. данные В.А. Филиппова [9, с. 163 примеч. 23, с. 164 примеч. 28] и Г.О. Винокура [15, с. 197 примеч. 2*]). Для каждой группы было определено процентное содержание стихов разной протяженности; сведениями о 7-й группе мы располагали ранее (см. табл. 1), они и послужили исходным материалом для сравнения (см. табл. 4).

⁶ Эти данные, опубликованные лишь частично (ср. [31, с. 351, примеч. 3]), получены нами в ходе обследования 18 стихотворных драматических произведений Сумарокова, Ломоносова, В. Майкова, Я. Княжнина, Хераскова, Капниста, Озерова, Шаховского; рассматривались только 5-актные пьесы (ср. также наблюдения Л.И. Тимофеева над протяженностью реплик в классической и романтической трагедии [32, 33]).

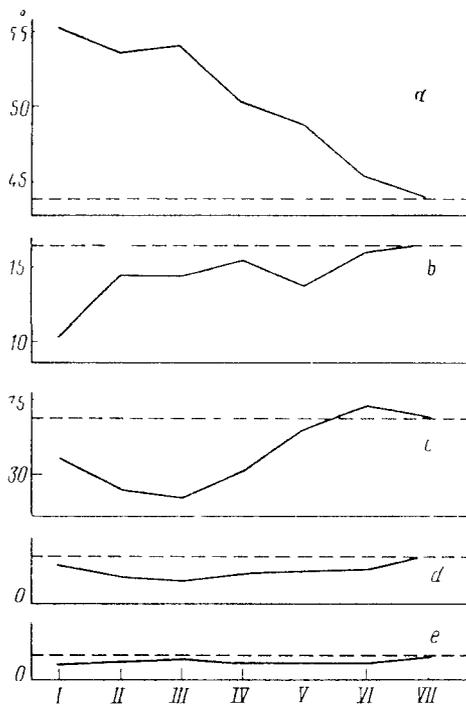


Рис. 2. Доля стихов: а—6-стопных, б—5-стопных, с—4-стопных, d—3-стопных, е—(1+2)-стопных — в репликах протяженностью: не менее 60 полных стихов (I), не менее 50 (II), не менее 40 (III), не менее 30 (IV), не менее 20 (V), не менее 10 (VI), любой длины (VII).

Для большей наглядности результаты представлены в виде графика (см. рис. 2). Он показывает, что расширение выборки за счет все более коротких реплик сопровождается неуклонным сокращением доли александрийских стихов в общем объеме, в то время как удельный вес других размеров растет. Показатели по 6-стопникам в длинных репликах оказываются неизменно выше среднего, а по другим стихам — ниже (исключение составляют 4-стопные строки, которые при включении в выборку реплик длиной от 10 до 19 стихов перекрывают среднюю цифру).

Очевидно, что связь монологических высказываний с александрийскими ямбами, тяготение их друг к другу в комедии Грибоедова имеет конвенциональную природу; характер этой связи не семантический (смысловой), а семиотический (знаковый) — она складывалась постепенно, в рамках определенной историко-литературной традиции. Таким образом, нормализующее воздействие поэтики классицизма на художественную систему "Горя от ума" отразилось даже на таких аспектах поэтической формы, кодовый характер которых нелегко предсказать заранее и выявить без помощи статистики.

4. Ни органическое единство поэтической семантики, ни ее историческую системность не следует абсолютизировать. "Единство литературного произведения — вероятно, миф" [37]. "Ни в одном произведении нет связи между всеми частями" [38] (ср. [39]). Сплошь и рядом семиотические потенции остаются неосуществленными; устойчивые корреляции между формами с близкой семантикой рвутся, открывая путь индивидуальному соотношению содержания и выражения.

Нарушение органического единства поэтических форм проявляется в их относительной независимости друг от друга. Хотя версификационные средства

Стих, слово и предложение в "Горе от ума" (по монологам)

	ср. длина стиха (в стопах)	ср. длина предложения (в стихах)	ср. длина предложения (в стопах)	ср. длина слова (в слогах)
Чацкий	5,18	2,61	13,51	1,87
Фамусов	5,03	2,09	10,51	1,83
Репетилов	4,86	2,82	13,69	1,86

и входят в систему изобразительных приемов "Горя от ума" (см. табл. 2), они обладают при этом известной автономностью по отношению к другим уровням поэтического языка, например к синтаксису. Так, было бы неправильно думать, что тяготение Чацкого к длинному стиху производно от длины (или сложности) его синтаксических конструкций. А priori можно предположить, что "книжные" предложения одного героя требуют для себя более длинных строчек, чем "разговорные" предложения другого, однако in actu такой зависимости нет. Несоответствие длины стиха и длины предложения, на первый взгляд, кажущееся случайным, неожиданно подтверждает фундаментальный принцип двойной сегментации текста [40] (ср. [31, с. 341—342]), в соответствии с которым основное формальное отличие поэзии от прозы заключается в постоянной возможности несовпадения ритмических и грамматических членений. (Как тут не вспомнить освященные авторитетом Гончарова досужие разговоры о якобы особой "прозаичности" драматического разноstopника; ср., впрочем, [41].)

Мы проверили, нет ли зависимости между длиной стиха и длиной предложения (см. табл. 5)⁷. Результат получился обратный: укорочение строки компенсируется удлинением предложения. Выяснилось, что, если взять за единицу измерения стих, у Чацкого фразы окажутся в среднем несколько короче, чем у его пародийного двойника. В частности, в первом монологе Репетилова всего два предложения (причем второе оборвано!), но они занимают целых 18 стихов, на две трети состоящих из 4-стопных ямбов (о многоречивости и самоповторениях этого героя см. [19]). Если измерять длину фразы не в стихах, а в стопах, различие между покаателями становится совсем незначительным, хотя и тут Чацкий немного уступает Репетилову. Но, сближаясь друг с другом, они оба отчетливо противопоставляются Фамусову — его предложения приблизительно в 1,3 раза короче, чем у двух других персонажей. Следовательно, протяженность синтаксической единицы действительно служила Грибоедову для индивидуальной характеристики действующих лиц, но только взятая непосредственно, а не в совокупности со средствами стихосложения.

Величина стиха не зависит также и от величины лексемы: у Чацкого, Фамусова и Репетилова слова имеют почти одинаковую длину, отличаясь в среднем лишь на сотые доли слога (см. табл. 5). "Литературная" лексика Чацкого (и Репетилова) в такой же степени ритмически иррелевантна, в какой и "бытовая" лексика Фамусова (ср., однако, поразительные по своей краткости реплики князя Тугоуховского, состоящие из одних междометий и не превышающие двух слогов [15, с. 199])⁸. По-видимому, здесь мы уже "переступаем границы

⁷ Предложением считался отрезок текста между двумя точками. Многоточие, вопросительный и восклицательный знаки рассматривались как конец предложения, лишь когда за ними следовала прописная буква. В сомнительных случаях (там, где пунктуационный знак приходится на границу стиха) решение принималось по аналогии.

⁸ О речевой индивидуализации грибоедовских персонажей писали В.Н. Куницкий, Н.К. Пиксанов, П.В. Шаблиовский, В.В. Литвинов, Г.О. Винокур, В.А. Филиппов, А.С. Орлов, В.Н. Орлов, М.Е. Шнейерсон, В.Д. Кучинский, О.Е. Шелепина, Л.И. Еремина, И.Б. Качинская (литературу вопроса см. [31, с. 356 примеч. 63, ср. с. 357 примеч. 67]).

замысла": в "Горе от ума" протяженность слова, будучи в эстетическом отношении категорией почти случайной, "выходит за рамки преднамеренности" — как семиотической, так и семантической, как сознательной, так и бессознательной [42]⁹.

5. Наряду с нарушением единства поэтических форм мы отмечаем и нарушение их системности. Это бывает, когда близкие по значению формы оказываются безразличными по отношению друг к другу. Так, в комедии Грибоедова употребление парной — стилистически "высокой" — рифмовки, связанной исторически с традицией александрийского ямба и классического монолога (ср. [44]), не зависит ни от длинных ("высоких") стихов, ни от длинных ("высоких") реплик; не тяготеет оно и к высказываниям "высокого" героя — Чацкого. Из 465 двустиший "Горя от ума" (ср. [9, с. 155; 13, с. 180]) на идущие один за другим 6-стопники приходится 22,6% (105 пар). А по подсчетам С.А. Матяш [27, с. 76] (которым, правда, нельзя доверять вполне [31, с. 355 примеч. 51]), сочетания двух александрийских стихов подряд составляют 22,7% всех случаев. Иными словами, на 22,7% текста приходится такая же доля парных рифм — 22,6%. Комбинацию форм, между которыми нет ни тяготения, ни отталкивания, нужно признать семиотически иррелевантной, и это вопреки тому, что в XVIII в. "стих парной рифмовки на 87%" состоял «из шестистопного ямба, вобрав в себя больше половины (63%) всего "наличного состава"» 6-стопников [45, с. 145].

По отношению к пространным репликам (не менее 20 полных стихов) и к монологам главного героя двустишия обнаруживают скорее даже не безразличие, а отталкивание: в длинных высказываниях парные рифмы занимают 33,4%, тогда как во всей пьесе — 41,9%. При этом между персонажами они распределяются неравномерно: у Чацкого их меньше среднего (24,8%), у Фамусова — больше среднего (44,6%), у Репетилова — столько же, сколько в среднем (41,6%) (ср. [9, с. 161])¹⁰. Эти цифры можно интерпретировать двояким образом: либо как индивидуальную (неметрическую) характеристику персонажей, действующую *hic et nunc* вопреки традиционному значению формы (ср. [9, с. 158—162]), либо как реализацию иных метрических потенций, заключенных в генетической связи двустиший с раешником интермедий и интерлюдий начала XVIII в. [47, с. 187 примеч. 24]. Конечно, комическая окраска парной рифмовки действительно могла бы объяснить, почему в монологах Фамусова и Репетилова эта форма встречается много чаще, чем у Чацкого. Но в таком случае в контексте "Горя от ума" одна и та же стиховая форма оказалась бы двузначной, актуально связанной и с трагическим жанром элитарной литературы, и с комическими жанрами народной словесности [48, с. 16—17] (по данным Б.И. Ярхо, в интермедиях — 98% двустиший, в интерлюдиях — 100% [49])¹¹.

За отсутствием прогнозируемой (нормативной) корреляции между традиционными формами скрываются три различных возможности: знаковая (связь

⁹ Теоретически невозможной считал такую ситуацию М.М. Бахтин: "<...> в искусстве значение совершенно неотделимо от всех деталей воплощающего его материального тела". "Художественное произведение значимо все сплошь" [43].

¹⁰ Показательно, что из шести случайно подобранных примеров, призванных иллюстрировать афористическую емкость грибоедовских двустиший, три (!) принадлежат Фамусову и только по одному — Молчалину, Лизе и Чацкому (см. [46]).

¹¹ Интересно, что изобразительную роль двустиший в свое время почувствовал М.С. Щепкин — и использовал их как средство индивидуальной характеристики своего персонажа (Фамусова). Подчеркивая *enjambement*'ами все парные рифмы, в прочих местах актер жертвовал ритмическими паузами в пользу синтаксических. По воспоминаниям Л.И. Поливанова, "там, гдѣ риторическій періодъ расходитсѣ съ просодическимъ", "Щепкинъ отдавалсѣ потоку періода риторическаго, едва отмѣчая грани просодическаго. Гдѣ же самъ авторъ, подобно французамъ-классикамъ, видимо рассчитывалъ на эффектъ дистиха — и Щепкинъ выдвигалъ этотъ эффектъ", выделяя двустишия "съ обѣихъ сторонъ значительными паузами" [50, с. CLV, ср. с. CLI—CLII; 51].

формы с другой традицией), смысловая (нетрадиционная связь формы и содержания) и асемантическая (содержательная иррелевантность формы). "Нельзя обращать внимание только на тенденцию к объединению отдельных элементов произведения в общем значении; нужно видеть и противоположную тенденцию, ведущую к нарушению смыслового единства произведения" [42, с. 192].

6. Если не любой элемент поэтической формы значим, то любой может таковым стать (ср. [52, 53]). Если некоторое значение формы не проявилось в одном контексте, оно может дать себя знать в другом. В самом деле, в комбинации с александрийскими стихами, длинными репликами и монологами главного героя парная рифмовка либо иррелевантна, либо реализует свое комическое значение. И совсем по-другому она проявляет себя, когда выступает в качестве критерия жанровой дифференциации: доля двустуший растет пропорционально "возвышенности" драматического жанра.

В русской литературе XVIII в. парная рифма была обязательным атрибутом трагедии (почти 100% случаев). Исключения составляли некоторые пьесы несумароковской школы: так, "Тамира и Селим" М.В. Ломоносова (1750) имела парную рифмовку, а его "Демофонт" (1751) — перекрестную: вольному стиху "Титова милосердия" (Я. Княжнин, 1778) соответствовал вольный характер рифмовки; белым стихом была написана преромантическая трагедия Нарезного "Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова" (1799) (ср. [54]). На другие драматические жанры это пристрастие к двустушиям не распространялось: стихотворные комедии, мелодрамы, куплеты комических опер — наряду с прочими строфическими формами — могли иметь вольную рифмовку. Такое соотношение сохранялось и в начале XIX в.: строгие двустушия трагического стиха часто контрастировали со строфическим разнообразием стиха комического.

Условно принимая показатель парных рифм в классицистической трагедии за приближающийся к 100%, мы сравнили долю двустуший в других жанрах — комедии, мелодраме, музыкальной трагедии, опере, духовной драме (см. табл. 6) — с данными по "Горю от ума" (см. табл. 7)¹². Для обследования были выбраны следующие произведения: у Сумарокова — "Цефал и Прокрис" (1755), "Альпеста" (1757), "Пустынник" (1757), "Новые лавры" (1759), у Я. Княжнина — "Орфей" (1769), "Титово милосердие" (1778), "Чудаки" (1790), у А. Княжнина — "Андромеда и Персей" (1802), у Державина — "Добрыня" (1804) и "Грозный, или Покорение Казани" (1814), у Шаховского — "Урок кокеткам, или Липецкие воды" (1815), "Пустодомы" (1818), "Не любо — не слушай, а лгать не мешай" (1818), "Какаду, или Следствие Урока кокеткам" (1819). "Тетушка, или Она не так глупа" (1821), "Урок женатым" (1823), "Любопытная, или Догадки невпопад" (1823), у Хмельницкого — "Арзамасские гуси" (1825?), у Катенина — "Вражда и любовь" (1827). Лишь малая часть этих произведений написана александрийским ямбом ("Чудаки" Княжнина и некоторые комедии Шаховского): в драматических жанрах вольная рифмовка, как правило, сопутствует вольному стиху¹³. В операх Сумарокова и Державина наряду с разностопным ямбом встречаются инометрические вставки (в ариях): это вольный, 3-стопный и 4-стопный хорей, хорей с чередованием 3- и 4-стопных строк, 3- и 4-стопный ямб, 3-стопный дактиль, 2-стопный амфибрахий и т.д. У Сумарокова в опере "Цефал и Прокрис" есть даже белый силлабический 12-сложник с разноударными клаузулами и цезурой после 6-го слога.

Результаты исследования позволили объединить произведения в несколько групп. Наименьшее число двустуший (от 18,9% до 32,7%) оказалось в комедиях: 18,9% ("Вражда и любовь"), 20,4% ("Любопытная"), 25,1% ("Тетушка"), 25,3%

¹² Комедии, написанные александрийским стихом со сплошными парными рифмами, разумеется, не рассматривались.

¹³ "В стихе вольной рифмовки львиную долю — 80% — занимает вольный ямб" [45, с. 146].

Соотношение строфойдов в русской драматургии второй половины XVIII — первой трети XIX в.

	аа	АА	аВаВ	AbAb	аВВа	AbbA	прочие	кол-во стихов
"Цефал и Прокрис", 1755	26,4	26,0	2,7	10,7	10,0	13,4	10,9	599
"Альцеста", 1757	25,1	29,1	3,9	14,1	8,6	5,5	13,6	509
"Пустынный", 1757	45,0	44,1	1,0	—	1,9	—	8,0	413
"Новые лавры", 1759	23,2	26,8	9,8	12,2	12,2	9,8	6,1	164
"Орфей", 1769	17,3	20,4	4,1	12,2	12,2	10,2	23,5	196
"Титово милосердие", 1778	22,0	21,5	9,7	12,1	9,4	12,9	12,3	1524
"Чудаки", 1790	17,6	15,1	11,6	13,5	8,9	12,6	20,6	2341
"Андромеда и Персей", 1802	11,4	14,1	8,1	28,2	16,1	12,1	10,1	298
"Добрыня", 1804	15,9	17,7	6,7	28,6	5,4	3,6	22,1	1550
"Грозный", 1814	24,0	22,0	7,1	24,6	4,5	4,8	13,0	1073
"Липецкие воды", 1815	14,7	12,8	18,5	19,3	14,1	18,7	1,7	2008
"Пустодомы", 1818	17,2	13,2	17,4	18,8	12,8	19,3	1,3	1723
"Не люблю — не слушай" 1818	15,4	10,9	15,8	18,2	14,2	23,5	2,0	988
"Какаду", 1818	15,7	14,9	16,9	15,7	15,7	18,5	2,5	712
"Тетушка", 1821	13,1	12,0	18,4	16,3	14,6	17,1	8,4	933
"Урок женатым", 1823	13,6	11,7	16,3	29,6	10,9	15,6	2,3	514
"Любопытная", 1823	13,7	6,7	16,1	16,9	9,6	26,1	11,0	921
"Арзамасские гуси", 1825	15,3	16,2	21,6	7,2	7,2	7,2	25,2	222
"Вражда и любовь", 1827	9,8	9,0	8,2	11,5	13,1	13,1	35,2	244

Таблица 7

Соотношение строфойдов в "Горе от ума"

	Действие				Всего	
	I	II	III	IV	кол-во	%
аа	69	60	73	50	252	22,7
АА	59	56	60	38	213	19,2
аВаВ	21	35	34	28	118	21,3
AbAb	14	24	22	19	79	14,2
аВВа	6	6	8	12	32	5,8
AbbA	14	13	24	24	75	13,5
ааа	—	—	1	—	1	} 3,4
ааВВа	—	1	—	—	1	
аВааВ	—	—	1	1	2	
аВаВа	—	1	1	—	2	
AbAbA	1	—	—	—	1	
AbAbb	—	—	—	1	1	
AbbAA	1	—	—	1	2	
аВаВаВ	—	1	—	—	1	
аВаВссВ	—	—	1	—	1	
аВВаСаС	—	1	—	1	2	

("Урок женатым"), 26,3% ("Не люблю — не слушай"), 27,6% ("Липецкие воды"), 30,4% ("Пустодомы"), 30,6% ("Какаду"), 31,5% ("Арзамасские гуси"), 32,7% ("Чудаки"). Следующую группу образовали музыкальные драмы, в которых содержание парных рифм колеблется в пределах от 25,5% до 37,8%: "Андромеда и Персей" ("мело-драмма") — 25,5%, "Добрыня" ("театральное представление с музыкою") — 33,5% и "Орфей" ("мело-драмма") — 37,8%. Особняком стоит музыкальная трагедия "Титово милосердие" — 43,6%. Еще больше доля двустипий в вольной рифмовке опер: "Грозный" — 46,0%, "Цефал и Прокрис" — 52,5%, "Альцеста" — 54,2% (ср. [48, с. 9]). Сюда же — 50,0% двустипий — попадает и "драмма" "Новые лавры" (это Пролог к балету, представленный "при торжественном Тезоименитства Ея Императорскаго Величества по преславной побѣдѣ одержанной

Россійскимъ войскомъ 1759 года Августа въ 1 день при Франкфуртъ”). И уже совсем близко к максимуму — 89,1% — подходит духовная “драмма” “Пустынник”, “сюжетно представляющая разработку первой части легенды об Алексее человеке божием” [35, с. 98]¹⁴. В этот ряд замечательным образом вписывается “Горе от ума”, соединяющее в себе традиционные черты комических и трагических пьес: здесь 41,9% двустушии — меньше, чем в музыкальной трагедии, в операх и духовной драме, но больше, чем в комедиях и мелодрамах.

Действие этого закона (как и любого другого, установленного эмпирическим путем) ограничено — в нашем случае, он приблизительно верен с 1750-х по 1820-е годы. Его результаты корректируются со стороны более широкого процесса сокращения доли двустушии в драматическом стихе: например, показатели по опере падают с 54,2% у Сумарокова (1757) до 46,0% у Державина (1814), по комедии — с 32,7% у Княжнина (1790) до 18,9% у Катенина (1827). За пределами указанного хронологического промежутка (его можно называть “классическим”) находятся произведения, в которых доля дистихов в жанровом отношении иррелевантна. С этой точки зрения почти сплошные двустушия досумароковской драматургии мало чем отличаются от относительно редких двустушии романтической драмы: так, в лермонтовском “Маскараде” (1835) парная рифмовка занимает только 17,4% (ср. отличные от наших цифры С.А. Матяш [47, с. 186]).

Полученные результаты еще раз подтверждают значение методов “точного литературоведения” (Б.И. Ярхо) в определении жанровой специфики — в особенности это касается произведений, сочетающих в себе разнородные признаки (см. [30, с. 511]). Удельный вес парной рифмовки оказался в прямой зависимости от “высоты” драматического жанра: по числу двустушии трагикомедия Грибоедова уступает трагедии, но превосходит комедию. Это прекрасно согласуется с историко-литературными выводами о жанровой синтетичности “Горя от ума”, в котором “комичность является средством трагического, а комедия — видом трагедии” [55]. С другой стороны, жанровая двузначность служит своего рода оправданием двузначности стиховой формы: парная рифмовка соединяет в себе оба нормативных (традиционных) значения — трагическое и комическое — внутри одного трагикомического произведения. “Горе от ума” учитывает и использует самые разные, порой противоположные коннотации поэтической формы и является их диалектическим отрицанием. Оно снимает противоречия между “тезисом” и “антитезисом”, реализуя и до предела исчерпывая их семантические потенции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шат.р М.И. *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // Даугава. 1990. № 10.
2. Печизанов Е.Д. Общй фонетический принцип всякой поэтической техники // ВЯ. 1963. № 1. С. 99.
3. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. М., 1975. С. 204—225.
4. Тарановский К. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // *Poetics. Poetyka. Poэтика*. V. II. Warszawa, 1966. P. 185—186 n. 10.
5. Гарлинская М. Ритмическая дифференциация персонажей драм Шекспира // Шекспировские чтения 1978 М., 1981. С. 300 и др.

¹⁴ Нельзя не отметить, что господство двустушии в рифмической организации “Пустынника” (89,1%) согласуется с местом 6-стопников в его ритмической структуре — 81,0%; ср. соответствующие цифры по сумароковским операм и прологу (сначала указывается доля парных рифм, затем — доля 6-стопников): “Цефал и Прокрис” — 52,5% и 46,9%, “Альцеста” — 54,2% и 55,6%, “Новые лавры” — 50,0% и 44,8% (сведения о ритмике взяты из работ С.А. Матяш [27, с. 73; 25 с. 122]).

6. *Tarlinkaja M.* Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris, 1987. P. 25—28, 135, 152—176.
7. *Гаспаров М.Л.* // ИАН СЛЯ. 1990. № 1. С. 82. Рец. на кн.: Tarlinkaja M. Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris, 1987.
8. *Руднев П.А.* О стихе драмы А. Блока "Роза и крест" // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1970. Вып. 251.
9. *Филиппов В.* Проблемы стиха в "Горе от ума": Материал для сценических характеристик // Искусство. 1925. № 2.
10. *Шувалов С.* О стихе комедии "Горе от ума": (К социологии ритмики комедии) // А.С. Грибоедов. М., 1929.
11. *Тимофеев Л.И.* Вольный стих XVIII века // Ars poetica. Вып. II: Стих и проза. М., 1928.
12. *Штокмар М.П.* Вольный стих XIX века // Ars poetica. Вып. II: Стих и проза. М., 1928.
13. *Томашевский Б.В.* Стих "Горя от ума" // Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959.
14. *Винокур Г.* Критика поэтического текста. М., 1927. С. 73.
15. *Винокур Г.О.* "Горе от ума" как памятник русской художественной речи // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
16. *Мукаряжовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1975. Вып. 365. С. 257.
17. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984.
18. *Самсонов Д.* Краткое рассуждение о Русском стихосложении // Вестн. Европы. 1817. Ч. XCIV. № 15/16.
19. *Качинская И.Б.* Язык и образ: о речевой маске Репетилова // Quinquagenario Alexandri Pušini oblata. М., 1990.
20. *Биевский В.С.* Стих "Горя от ума" в сравнении со стихом "Евгения Онегина" // А.С. Грибоедов: Материалы к биографии. Л., 1989.
21. *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. [Къ.] I/II.
22. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 54, 56—57.
23. *Томашевский Б.* Пятистопный ямб Пушкина // Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 149—152.
24. *Илюшин А.А.* О метрике силлаботонического стиха // Советское славяноведение. 1986. № 5. С. 54.
25. *Матяш С.А.* Русский драматический вольный стих XVIII—XIX вв. в сравнении с французским и немецким и проблема типологии драматического вольного стиха // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1985. Вып. 709.
26. *Матяш С.А.* Русский и немецкий вольный ямб XVIII — начала XIX века и вольные ямбы Жуковского // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 92, 102—103.
27. *Матяш С.А.* О сочетаниях смежных стихов в вольных ямбах // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
28. *Маймин Е.А.* Русский вольный ямб и стих "Горя от ума" // А.С. Грибоедов: Творчество; Биография; Традиции. Л., 1977.
29. *Колмогоров А.Н.* Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха. Л., 1968. С. 151.
30. *Гаспаров М.Л.* Работы Б.И. Ярхо по теории литературы // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1969. Вып. 236.
31. *Шапир М.И.* Комментарии // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
32. *Тимофеев Л.* Теория стиха. М., 1939. С. 197—201.
33. *Тимофеев Л.И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 356—358.
34. *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 369.
35. *Берков П.Н.* Александр Петрович Сумароков. 1717—1777. Л.; М., 1949.
36. *Борисов Ю.Н.* "Горе от ума" и русская стихотворная комедия: (У истоков жанра). Саратов, 1978. С. 15.
37. *Шкловский В.* Орнаментальная проза: Андрей Белый // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 215.
38. *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: набросок плана // ЦГАЛИ. Ф. 2186 (Б.И. и Г.И. Ярхо). Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 257.
39. *Ярхо Б.И.* Простейшие основания формального анализа // Ars poetica. Вып. I. М., 1927. С. 26—27.
40. *Бухштаб Б.Я.* Об основах и типах русского стиха // Intern. j. Slav. ling. and poetics. 1973. V. XVI. P. 110—111.
41. *Матяш С.А.* Метр, синтаксис и рифма в композиции вольного стиха // Вестн. Ленингр. ун-та. История; Язык; Литература. 1984. № 8. Вып. 2. С. 50 и др.
42. *Мукаряжовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: "за" и "против". М., 1975.
43. *Медведев П.Н.*, [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 22.
44. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Александринский ямб в России и на Западе // Голенищев-Кутузов И.Н. Славянские литературы. М., 1973. С. 375.

45. Вишневский К.Д. Русская метрика XVIII века // Уч. зап. Пенз. пед. ин-та. Сер. филол. 1972. Т. 123.
46. Орлов В. Грибоедов: Очерк жизни и творчества. М., 1954. С. 193.
47. Матяш С.А. Басенный и драматический вольный ямб: (К проблеме генезиса стиха комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума") // Русск. лит.-ра. 1984. № 1.
48. Матяш С.А. Вольное рифмование русского вольного стиха // Исследования по истории и семантике стиха. Караганда, 1989.
49. Ярхо Б.И. Рифмованная проза русских интермедий и ингерлюдий // Теория стиха. Л., 1968. С. 244, 265.
50. Поливанов Л. Русский александрийский стих // Расин Ж. Гофолия. М., 1892.
51. Филиппов В. Пять Фамусовых // Сто лет Малому театру. 1824—1924. М., [1924]. С. 68—69.
52. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 469.
53. Шапир М.И. Язык быта / языки духовной культуры // Rling. 1990. V. 14. № 2. P. 138—139.
54. Вишневский К.Д. К вопросу об использовании количественных методов в стиховедении // Контекст 1976: Лит.-теорет. исследования. М., 1977. С. 147.
55. Тынянов Ю.Н. Сюжет "Горя от ума" // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 367.