СЛОВАРЬ ЯЗЫКА М. В. ЛОМОНОСОВА

ВЫПУСК 1

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ ПО СТИХОСЛОЖЕНИЮ М. В. ЛОМОНОСОВА

СЛОВАРЬ ЯЗЫКА М. В. ЛОМОНОСОВА • МАТЕРИАЛЫ • ВЫПУСК 1

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
Научный совет РАН по классической филологии,
сравнительному изучению языков и литератур

СЛОВАРЬ ЯЗЫКА М. В. ЛОМОНОСОВА

Главный редактор
академик Н. Н. Казанский



Нестор-История
Санкт-Петербург
2010

СЛОВАРЬ ЯЗЫКА М. В. ЛОМОНОСОВА

Редакционный совет

Президент Российской академии наук
академик Ю. С. Осипов (председатель)

академик Ю. Д. Апресян

вице-президент РАН, академик А. И. Григорьев

заместитель академика-секретаря ОИФН
академик А. Б. Куделин

вице-президент РАН, академик Н. П. Лаверов

заместитель Председателя СПб НЦ РАН
член-корреспондент РАН В. В. Окрепилов

академик РАН Г. Ф. Терещенко

член-корреспондент РАН Б. Н. Флоря

Редакционная коллегия

кандидат филологических наук Н. Ю. Алексеева
член-корреспондент РАН А. В. Бондарко
доктор филологических наук П. Е. Бухаркин
кандидат филологических наук С. С. Волков
доктор филологических наук В. М. Живов
академик Н. Н. Казанский (главный редактор)
доктор геолого-минералогических наук В. Г. Кривовичев
член-корреспондент РАН А. М. Молдован
член-корреспондент РАН С. И. Николаев
доктор геолого-минералогических наук М. И. Новгородова
доктор филологических наук А. И. Солопов
доктор физико-математических наук Э. А. Тропп
доктор исторических наук И. В. Тункина
доктор филологических наук К. А. Филиппов
член-корреспондент РАН А. М. Финкельштейн
доктор филологических наук Е. В. Хворостьянова

МАТЕРИАЛЫ
К СЛОВАРЮ ЯЗЫКА
М. В. ЛОМОНОСОВА

ВЫПУСК 1

Исследования и материалы по стихосложению М. В. Ломоносова

УДК 82.091
ББК 94:85(2=Р)4
С 48

Утверждено к печати
Институтом лингвистических исследований РАН

Рецензенты:
д.ф.н., проф. *П. Е. Бухаркин*
(Санкт-Петербургский государственный университет);
член-корреспондент РАН *С. И. Николаев*
(Институт русской литературы РАН)

С 48 **Словарь языка М.В. Ломоносова** / Гл. ред. акад. Н. Н. Казанский. Материалы к словарю. Вып. 1. Исследования и материалы по стихосложению М. В. Ломоносова / Составление, предисловие и примечания д.ф.н. Е. В. Хворостьяновой. СПб. : Нестор-История, 2010. — 396 с.

ISBN 978-5-98187-570-0

Сборник включает наиболее авторитетные исследования российских и зарубежных ученых, посвященные описанию различных аспектов стихотворной системы Ломоносова Отбор и расположение материала продиктованы, с одной стороны стремлением представить максимально полно современные данные по ритмике, рифме и интонационно синтаксической структуре стиха М. В. Ломоносова, с другой — выявить основной круг историко-литературных, теоретико-литературных и лингвистических проблем, связанных с изучением поэтического идиостиля в широком историко-литературном контексте Хрестоматия подготовлена в рамках утвержденного Президиумом РАН проекта «Словарь языка М. В. Ломоносова». Издание адресовано студентам-филологам, аспирантам, преподавателям высших и средних учебных заведений, а также всем интересующимся историей и теорией русского стиха.

Издание подготовлено при финансовой поддержке
Грантов РГНФ № 06-04-00586а и № 10-04-00308а
«Словарь языка М. В. Ломоносова»,
программы фундаментальных исследований Президиума РАН (2009-2011)
«Историко-культурное наследие и духовные ценности России»
и проекта «Историко-типологическое исследование
метрико-строфического репертуара русской поэзии
(синхронический и диахронический аспекты)»

ISBN 978-5-98187-570-0
9 785981 875700

© Коллектив авторов, 2010
© ИЛИ РАН, 2010
© Издательство «Нестор-История», 201

Предисловие

Стихотворное наследие М. В. Ломоносова стало предметом пристального внимания и изучения уже во второй половине XVIII века. Сложившаяся еще при жизни поэта репутация главного реформатора литературного стиха, неослабевающий более двух с половиной веков интерес лучших русских поэтов и теоретиков стиха, проявившийся в самых разнообразных формах рефлексии о поэтических текстах Ломоносова – от подражаний и стилизаций до сложных интертекстуальных перекличек, от прямых откровенно восторженных или негативных высказываний о той роли, которую сыграл Ломоносов в становлении русской силлаботоники, до объективных научных исследований его стихотворной системы – все это, казалось, должно было бы предопределить создание едва ли не исчерпывающего описания его поэтического идиостиля. Однако, подводя итог двухсотлетнему изучению стихотворной системы Ломоносова, К. Ф. Тарановский справедливо отмечал, что целые «поколения русских поэтов и XVIII, и XIX вв. учились у Ломоносова стихотворной технике. А между тем роль его в развитии русского стиха еще не вполне раскрыта»*. Убедительным подтверждением тому стала острая научная полемика второй половины XX – начала XXI вв., вызванная одновременно стремлением уяснить суть поэтического новаторства Ломоносова и его места в истории русского стиха, а также насущной потребнстью выработать более тонкие и корректные методики анализа отдельных уровней стихотворной структуры текста и характера их корреляций.

Настоящий сборник включает наиболее авторитетные и одновременно проблемные исследования, опубликованные с 1948 по 1999 г. в советских, российских и зарубежных изданиях. Значительная их часть в настоящее время стала труднодоступной: отдельные статьи печатались в научных журналах и сборниках, изданных предельно ограниченным тиражом, и позднее не переиздавались, другие в разное время и по разным причинам не поступали даже в ведущие библиотеки России. Собранные под одной обложкой, эти работы позволяют впервые представить в наиболее полном объеме данные по стиху Ломоносова в контексте русского стиха XVIII в., а потому настоящее издание также может быть использовано в качестве справочника преимущественно по ритмике, отчасти – по рифме и поэтическому синтаксису стиха одного автора. Кроме того, в каждый из разделов сборника включены статьи, полемическая составляющая которых позволяет выявить наиболее существенные теоретические и историко-литературные проблемы, связанные с описанием и интерпретацией стихотворных систем в синхроническом и диахроническом аспектах. Поскольку данные, опубликованные в более ранних исследованиях (конца XIX – первой половины XX вв.) и предложенные в них интерпретации поэтической системы Ломоносова широко известны, в большинстве своем доступны, вполне репрезентативно представлены в академических историях русской

---

* *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb / CCdEEd в поэзии Ломоносова // Роль и значение литератур XVIII века в истории русской литературы. М.; Л., 1966. С. 115.

литературы, а также стали одним из основных импульсов дискуссий, представленных на страницах настоящего сборника, их воспроизведение мы сочли излишним, ограничившись в необходимых случаях отсылками к соответствующим источникам.

Метрике и строфике поэта до настоящего времени не было посвящено сколько-нибудь детальных исследований; как правило, авторы лишь указывали на то, что именно Ломоносову принадлежит заслуга введения в русский стих 4-стопного и 6-стопного ямба, ставшими основными размерами стихотворной лирики, эпоса и драмы XVIII в., и утверждения одического 10-стишия Малерба как наиболее приемлемой строфы в жанре торжественной оды. Более подробно и дифференцированно система метрико-строфических моделей, использованных Ломоносовым, описана в отдельном издании*. Девятнадцать статей, включенных в сборник, составили четыре основных раздела: «Реформа русского стиха», «Ритмика», «Рифма», «Ритмическая, интонационная и синтаксическая структура одической строфы».

Реформа русского литературного стиха, получившая название «реформы Тредиаковского-Ломоносова» – тема, предельно подробно представленная фактически во всех авторитетных историях русской литературы XVIII в., историях русского стиха, учебных пособиях по теории и истории русской литературы. Именно поэтому мы отдали предпочтение лишь трем статьям, написанным в предельно лаконичной тезисной форме, которые однако отличаются концептуальным характером и ставят своей задачей выявить различие стратегий авторов реформы, то есть посвящены наиболее сложной и спорной проблеме перехода русской поэзии от силлабики к силлаботонике. В отличие от подавляющего большинства историко-литературных описаний реформы, отличающихся ретроспективной установкой в оценке и интерпретации версификационных теорий Тредиаковского и Ломоносова, статьи В. С. Баевского и М. Л. Гаспарова ставят своей целью рассмотреть стратегии реформаторов в широком контексте смен исторических типов художественного сознания и связанных с ними перспектив развития русского стиха.

Раздел «Ритмика» не только самый объемный по количеству включенных работ, но и наиболее представителен по составу авторов. Отчасти это обусловлено тем обстоятельством, что в стиховедении XX в. изучению стихотворного ритма в узком смысле слова уделялось много больше внимания, нежели проблемам метрики, строфики, рифмы, стихотворного синтаксиса. Кроме того, новое обращение к проблемам методики описания ритмической структуры русского стиха в 1960-е гг., в значительной степени инициированное работами исследовательской группы А. Н. Колмогорова, предельно обострило целый ряд наиболее существенных вопросов изучения русской поэзии. Среди них вопрос о «естественности» ведущих русских размеров, характере реализации языково-

* *Лалетина О. С., Хворостьянова Е. В.* Метрика и строфика М. В. Ломоносова // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике Петербургских поэтов. СПб., 2008. Расширенный вариант метрико-строфического справочника по произведениям М. В. Ломоносова публикуется в качестве II тома настоящей серии книг.

го потенциала в стихе; тесно с ним связанный вопрос о причинах и логике ритмической эволюции стихотворных форм, тех иностранных влияниях, которые испытывал русских стих на разных этапах своей истории; наконец, один из наиболее сложных и пока далеких от разрешения вопрос о семантике ритма, который в конечном счете определяет интерпретацию как отдельного поэтического текста, так и целых художественных систем.

Статьи В. М. Жирмунского, К. Ф. Тарановского, В. Н. Викери, М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, М. И. Шапира, включающие статистические данные по ритмике двух ведущих размеров русской поэзии – 4-стопному и 6-стопному ямбу – от самого Ломоносова и его современников, до поэтов пушкинской поры, позволяют представить в наиболее полном объеме имеющуюся в распоряжении современного стиховедения информацию, тем самым открывая возможности новых интерпретаций этих данных и корректировки методики описания первичных и вторичных ритмообразующих факторов русского стиха.

Раздел открывает статья В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха», в которой на основе анализа раннего 4-стопного ямба Ломоносова, опиравшегося, как принято считать, на теорию и поэтическую практику немецкого стиха, впервые формулируются задачи современной сравнительной метрики, состоящие в сопоставлении «сходств и различий национальных форм стиха в их диалектической связи с особенностями национального языкового материала» (С. 31). Выявляя различия в реализации принципа бинарной альтернации немецкого и русского ямба, Жирмунский подтверждает основное направление эволюции «ритмического стиля» Ломоносова, ранее отмеченное К. Ф. Тарановским* и впервые пытается применить анализ ритмической структуры для датировки текстов поэта**.

Своего рода проверкой выводов Жирмунского стала статья К. Ф. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы», где автор кардинально пересматривает высказанное им ранее мнение о том, что ритмическая структура русских ямбических размеров сложилась под влиянием немецкого стиха***. Несмотря на то, что ямбы Ломоносова и Сумарокова 1742 – 1743 гг., действительно, схожи с ритмической структурой стиха Гюнтера, теоретический и случайный ямб русской прозы позволяют сделать вывод о том, что «подобная структура должна была естественно возникнуть в русском стихе» (С. 53). С другой стороны, в первые пореформенные годы русский 4-стопный ямб характеризуется тенденцией к «пульсирующему ритму», поддержанному значительной долей полноударных стихов, а свой «специфический национальный характер», отличный от немецких образцов, обретает лишь во второй половине 1740-х гг.

Ритмике главного «высокого» размера стихотворного эпоса и драмы XVIII в., введенного в поэтическую практику Ломоносовым, посвящена статья

---

* См. *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 70 – 73.

** Ранее подобные опыты предпринимались лишь на материале пушкинского стиха (см., напр.: *Томашевский Б. В.* Пятистопный ямб Пушкина // *Он же.* О стихе. Л., 1929; *Винокур Г. О.* Комментарий // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т VII м., [1935] и др.).

*** *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. С. 68.

В. Викери, в которой прослеживается активно нарастающее во второй половине века влияние французского александрийского стиха на русский шестистопный ямб, заимствованный через немецкое посредничество. Анализ ритма и синтаксиса русских трагедий от Тредиаковского и Ломоносова до Княжнина и Озерова позволил не только выявить тенденцию сближения русского стиха с французским, выразившуюся в первую очередь в синтаксическом обособлении полустиший, но и решительно опровергнуть высказанную К. Ф. Тарановским гипотезу о том, что в русском стихе увеличение доли дактилической цезуры приводит к большей синтаксической связности полустиший.

Статья К. Ф. Тарановского и А. В. Прохорова продолжает дифференцированное описание русского стиха XVIII в., начатое первым из названных авторов на материале ранних ямбов Ломоносова и Сумарокова. Впрочем, обращение к сравнительному многопараметрическому анализу (учитывающему нарастание и убывание силы каждого икта, а не только конфигурацию профиля ударности) 4-стопного ямба трех реформаторов русского стиха – Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова – было вызвано также стремлением проверить с помощью математической статистики высказанное В. А. Западовым мнение о том, что уже в русской поэзии XVIII в. отчетливо формируются связь ритма в узком смысле с жанром и темой*.

Если подсчеты Тарановского и Прохорова убедительно доказали, что преобладание силы второго или третьего икта в отдельных текстах Тредиаковского и Сумарокова является результатом случайных отклонений и не связано с формированием альтернирующего ритма, подтверждая общий для XVIII в. ритмический закон стабилизации первого икта, то сам вопрос об эволюции русского 4-стопного ямба, стадиях перехода от рамочного к альтернирующему ритму, оставался детально не разработан. Данные Тарановского, учитывающие средние показатели по основным периодам развития русского стиха**, складывались из показателей по группам произведений и жанров отдельных поэтов, различия между которыми выглядели гораздо более существенными, нежели различия между поэтическими эпохами. Попытку дать более отчетливую и дифференцированную картину эволюции ритма предпринимает М. Л. Гаспаров в статье «Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века», где впервые предложена более дробная, нежели у Тарановского, периодизация (по 5-ти, 10-ти и 15-летиям), а также в пределах каждого из периодов выделены группы поэтов-«архаистов» и поэтов-«новаторов»; в стихе последних повышенная по отношению к средним показателям ударность второй стопы свидетельствует о намечающейся тенденции формирования альтернирующего ритма.

Ритмической эволюции 6-стопного ямба Ломоносова посвящена статья К. Ф. Тарановского, построенная, как и его исследование ритмики 4-стопного ямба, на всех (в том числе и коротких, включая двустишия из «Риторики») текстах поэта. Отмечая преобладание симметричного и умеренно-симметрич-

---

* См.: *Западов В. А.* Русский стих XVIII – начала XIX века (Ритмика). Л., 1974.

** См.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Табл. II.

ного типа ритма в разных жанрах на протяжении всего творческого пути и близость даже ранних 6-стопников Ломоносова к «естественному ямбу», Тарановский усматривает в героической поэме «Петр Великий» новый этап развития размера, поскольку в песнях, разбитых для удобства анализа на короткие выборки, обнаруживается как симметричный, так и несимметричный ямб. Появление несимметричного 6-стопного ямба автор связывает с общей во всех ямбических размерах Ломоносова тенденцией к снижению ударности иктов. Эта статья, впервые вводящая в научный оборот исчерпывающие данные по ведущему длинному размеру поэта, заставила вновь вернуться к проблеме корректной интерпретации самих статистических данных. Так, А. В. Прохоров, обращаясь к подсчетам Тарановского, отмечает, что, во-первых, далеко не всегда среднее снижение ударности иктов неизбежно приводит к изменению профиля ударности в 6-стопном ямбе и, во вторых, для сравнения реальных профилей ударности с теоретической моделью необходим «пересчет теоретической модели на среднюю ударность того или иного стихотворного произведения» (С. 183).

Завершается раздел остроумной статьей М. И. Шапира, в которой ритмическая перестройка Ломоносовского 4-стопного ямба рассматривается не как своего рода уступка акцентному строю русского языка, но как следствие сознательного пересмотра своего прежнего отношения к полноударному стиху после дворцового переворота 1741 г., который возвел на престол Елизавету. Необходимость постоянного упоминания в торжественной оде имени, исключающего возможность использования полноударных стихов, привело, по мнению Шапира, одновременно к изменению и ритмических приоритетов, и в целом словаря ломоносовской оды.

Статьи следующего раздела «Рифма» полемически заостряют две основные проблемы: рифменного репертуара русской поэзии, исторической эволюции рифмы и причин этой эволюции, а также проблему типологии рифмы, неразработанность которой сопоставима лишь с современной типологией литературных жанров. Тот факт, что рифме в стиховедении уделялось сравнительно мало внимания по сравнению с ритмом в узком смысле, а построение научно корректной типологии индуктивным путем требует репрезентативного материала, мы позволили себе включить в настоящий раздел исследования, которые охватывают несколько крупных периодов развития русского стиха, не ограничиваясь (как в случае с ритмом и синтаксисом) описанием стиха Ломоносова и принципов рифмовки, сложившихся в поэзии XVIII в.

Проблему классификации рифмы с точки зрения звукового строения как болевую точку описания исторической эволюции рифмы специально выделяет в своей статье «К истории русской рифмы» Б. В. Томашевский. Сопоставляя две наиболее распространенные точки зрения на причины исторической трансформации характера рифменных созвучий – изменение фонетических норм языка (Р. Кошутич) и изменение его орфографических норм (В. М. Жирмунский) – он указывает на недооценку еще одного существенного фактора: изменения «условий созвучий», норм рифмовки. Последние в значительной степени обусловлены эволюцией поэтической интонации, особых норм произноше-

ния стихов, которые на каждом этапе развития русской рифмы оказывались «в разном отношении к бытовым стилям речи» (С. 262).

В центре статьи В. М. Жирмунского «О русской рифме XVIII в.» казалось бы частный, хотя и неоднократно обсуждавшийся в исследованиях первой половины XX в. вопрос о рифмовке *а – о* в заударном положении; однако универсальных характер запрета на ее использование в самых разных жанрах и стилях у поэтов XVIII в. позволяет иначе, нежели это было сделано в ранней монографии Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (Пг., 1923), взглянуть на причины ориентации русских классицистов преимущественно на графический облик слова. Отмечая, что «орфографическая рифма» «особенно часто встречается в языках, в которых консервативное правописание сильно расходится с произношением» (С. 273), он связывает значимость написания слова со строгостью требований классицистской эстетики и поэтики, в утверждении которых, возможно, не последнюю роль сыграло «французское понимание» такой рифмы.

Другой проблематичной рифмовке русского XVIII в. – рифмовке *е – ё* – посвящена статья В. Е. Холшевникова «Еще раз об истории русской рифмы от Ломоносова до Лермонтова». Здесь идея Б. В. Томашевского о разных стилях произношения стихов и прозы получила новое подтверждение; одновременно впервые были отчетливо разведены вопрос о мелодике стиха, который целиком относится к области стихосложения, и вопрос о декламации. Такой угол зрения на проблему эволюции звукового строения русской рифмы в значительной степени был предопределен устойчивым интересом исследователя к разработке проблемы интонации русского литературного стиха*.

Наконец, статья М. Л. Гаспарова «Эволюция русской рифмы» представляет собой первый опыт распространения на область анализа рифмы статистических методов обследования материала, в основу которого положены единые принципы описания степени звуковой точности рифмы, т. е. с учетом не качества совпадающих или не совпадающих в рифмопаре звуков, а самого наличия/отсутствия возможных соответствий («пополнение», «усечение», «замещение» звука и т. п.). В приложении к статье приводятся обширные статистические данные по основным типам рифм русского стиха от досиллабического этапа русской поэзии и виршей первого крупного русского силлабика Симеона Полоцкого, до поэтов XX в., включая наших современников. Разумеется, для апробации такого подхода Гаспаров делал выборки по каждому из авторов, между тем приведенные в таблицах данные по стиху Ломоносова до настоящего времени являются единственным примером статистического обследования рифмы поэта.

Завершает сборник раздел «Ритмическая, интонационная и синтаксическая структура одической строфы», посвященный выявлению сложных корреляций различных уровней композиционной единицы, являющейся одновременно

* См.: *Холшевников В. Е.* Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. М., 1964; *Он же.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. 4-е. СПб., 2002 и др.

ритмическим, синтаксическим и смысловым целым торжественной оды, что делает ее, подобно онегинской строфе, «стихотворением в стихотворении».

В центре статьи К. Ф. Тарановского «Из истории русского стиха XVIII в. Одическая строфа AbAb||CCdEEd в поэзии Ломоносова» – взаимосвязь и взаимозависимость схемы рифмовки и «вертикального ритма» строфы. Статистика использованных поэтом ритмических форм демонстрирует, что мужские стихи, отмечающие границы интонационных переломов, обнаруживают иной профиль ударности, нежели женские; если в первых ощутимо повышена ударность предпоследнего, третьего икта, то вторые, напротив, стремятся к акцентному выделению первых двух иктов, и пропускам ударения на третьем, формируя эффект «открытых» конструкций.

Как известно, Ломоносов опробовал 9 схем рифмовки и 10 моделей 10-стишной строфы* и далеко не сразу отдал предпочтение строфе Малерба. Статья Ю. В. Стенника «Одическая строфа Ломоносова» прослеживает постепенный путь освоения поэтом «трехфазового» членения строфы, заданного чередованием мужских окончаний, формирующих интонацию завершения, с женскими, отмечающими ее незавершенность, и демонстрирует как одическое 10-стишие постепенно приобретает композиционную строгость, не присущую ему в немецких образцах, на которые первоначально ориентировался Ломоносов.

В. В. Иванов в статье «Из наблюдений над одой XVIII в.» выявляет связь между логикой развертывания зрительных и умозрительных ассоциаций, лежащих в основе полисемантизма образа у Ломоносова, и ритмико-синтаксических структурами, нередко поддержанными рифмами, позволяющими выстраивать сложную цепь смысловых соответствий в сложной композиции жанра торжественной оды.

Наконец, еще более дифференцированный подход к анализу строфы Ломоносова предложен в статье М. И. Шапира «Ритм и синтаксис Ломоносовской оды (К исторической грамматике русского стиха)». По мнению автора, ритмическая перестройка 4-стопного ямба затронула не только фонику и лексику, «но и грамматику русского стиха: в первую очередь синтаксис и, в меньшей степени морфологию» (С. 369). Наряду с ритмическим профилем, значение которого для одического 10-стишия было отмечено Тарановским, Шапир обращается к анализу «синтаксического профиля» строфы, прослеживая его динамику с 1741 по 1763 г. Проблематичность корректного выделения тесноты междустрочных связей, заставляет автора отказаться от упрощенных схем, предложенных его предшественниками, и выдвинуть свою, предельно дифференцированную классификацию, позволяющую, как и при анализе ритма в узком смысле, использовать точные методы исследования. В результате устанавливается отчетливая корреляция между ударностью стиха и теснотой его грамматических связей: понижение ударности влечет за собой укрепление междустрочных связей.

---

* *См.: Лалетина О. С., Хворостьянова Е. В.* Метрикострофический справочник к произведениям М.В. Ломоносова. СПб., 2010. (Строфический указатель)

Настоящий сборник не ставил своей задачей исчерпывающее представить достижения отечественного и зарубежного стиховедения в изучении стихосложения Ломоносова в широком контексте русского литературного стиха XVIII в.; однако думается, что представленные в нем статьи и статистические материалы позволяют получить достаточно полное представление как о позитивном знании, которым обладает современная наука, так и о наиболее существенных методологических проблемах, от решения которых в значительной степени будет зависеть создание академической истории русского стиха.

При публикации статей в ряде случаев вносились небольшие купюры, они единообразно отмечены в тексте знаками [...]. Авторские сноски приводятся постранично и обозначены звездочками (*). Примечания расположены в конце каждой статьи, отсылки к ним обозначены арабскими цифрами. Если библиографические ссылки в основном тексте являются неточными или неполными, они уточняются в примечаниях. Исправлению подлежали лишь очевидные опечатки и другие ошибки чисто технического характера (специально они не оговариваются). Переводы иноязычных текстов в тех случаях, когда это представлялось возможным, даются в эквиритмических вариантах, при их отсутствии – в иных (поэтических или прозаических).

Самая искренняя и глубокая признательность за помощь в поисках источников и переводов стихотворных цитат Элле Васильевне Осиповой, Наталье Владимировне Каревой, Кристине Валерьевне Манеровой и Ольге Сергеевне Лалетиной, оказавшей также неоценимую поддержку в процессе технической подготовки сборника.

Е. В. Хворостьянова

РЕФОРМА РУССКОГО СТИХА

В. С. Баевский[1]

ТРЕДИАКОВСКИЙ И ЛОМОНОСОВ – РЕФОРМАТОРЫ СТИХА[2]

Каким хотели видеть русский стих Тредиаковский в 1735 и Ломоносов в 1739 году?

Если обобщить содержание всех определений, королларией[3], правил, примечаний раннего трактата Тредиаковского, то получится такая система будущего стихосложения.

Важнейший размер – героический стих, гекзаметр (370)*. За ним по значению следует пентаметр (376). Значительно «ниже» помещаются размеры нечетносложные от 9 до 5 и еще «ниже» – четносложные от восьми до четырех. Кроме слогов и рифмы, они «ничего в себе стиховного не имеют» (377). Сперва Тредиаковский почти ничего о них и не написал, но когда в процессе печатания книги некто попросил разъяснений, автор на последних листах дал пространное дополнение. Стихи из 12 и 10 слогов он не согласен назвать и неправильными, как он называет четносложные меньшей длины, «потому что они прегнусное некакое чудовище в стихах» (410). Несколько ниже мы напомним, откуда исходят такие своеобразные представления. Сейчас важны набор и оценка стихотворных размеров.

Гекзаметр и пентаметр слагаются стопами. Стопы в русском стихе, по Тредиаковскому, только двусложны. Наилучшая хорей, наихудшая ямб, средние – спондей и пиррихий (370). В гекзаметре непременно 13 слогов. После 7-го слога цезура. В 1-м полустишии три стопы плюс еще один ударный слог, «гиперкаталектичество», чтобы цезура непременно была мужской; во 2-м полустишии три стопы ровно (376). Пентаметр строится так же точно, лишь в первом полустишии две стопы плюс один ударный слог. Более короткие стихи по стопам не слагаются и цезуры не требуют: они и так достаточно благозвучны (408 – 409).

Теперь можно пояснить, почему Тредиаковский выводит десяти- и двенадцатисложные стихи за пределы русского стихосложения. Из-за их четносложности они не подчиняются догматически разработанной Тредиаковским форме: столько-то хореических (двусложных) стоп плюс один ударный слог в первом полустишии перед цезурой (410). Но лишенные стопного строения, они из-за своей длины оказались неблагозвучны, были лишены «падения», «когда стопа за стопу вяжется» (369).

«Сочетание стихов», чередование женских и мужских клаузул, согласно Тредиаковскому, в русском стихе невозможно. Ведь для этого некоторые строки гекзаметра должны были бы содержать 14 или 12 слогов (а пентаметра – 12 или 10), что русской, стихотворной речи «противно, как огонь воде, а ябеда правде» (382 – 383).

Таким образом, лучшие и естественнейшие русские размеры – с точки зрения Тредиаковского – могут быть представлены следующими образцами:

---

* Ссылки в тексте даются по изд.: *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.–Л., 1963; *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 7. М.–Л., 1952.

Раз в крещенский вечерок девушки гадали:
За ворота башмачок, сняв с ноги, бросали...[4]

(гекзаметр) и

Чтоб сплестися нам неразрывной цепью,
Сердце с сердцем сжать и уста с устами.[5]

(пентаметр).

При всех безусловных достоинствах хореической балладной строфы Жуковского и малой сапфической строфы Востокова, эти формы далеки от столбовых дорог развития русского стиха.

Enjambement («перескок») – недостаток, потому что ослабляется эффект рифмы (369). Однако допустим перенос, при котором синтаксическая конструкция («разум») начинается посередине первого стиха и завершается вместе с концом второго (374). Рифма должна охватывать два слога – предпоследний ударный и последний заударный, причем требуется совпадение звуков, а не букв (381). Допустимы разные по закономерности рифмования строфы и твердые строфические формы (370). Относительно фонической организации сформулированы два правила: надлежит избегать внутренних рифм, дабы не ослабить эффект истинной рифмы (375), и сочетаний Й в конце предыдущего слова с И в начале следующего (369).

«Письмо о правилах российского стихотворства» Ломоносова представляет совершенно иную систему стихосложения. Все стихи, длинные и короткие, составляются из стоп (12). Стопы равно возможны двусложные и трехсложные: ямбы, анапесты, хореи, дактили (амфибрахия еще нет). Стих может быть шести родов: ямбическим, анапестическим, «из ямбов и анапестов смешанным», хореическим, дактилическим, «из хореев и дактилей смешанным» (13 – 14). Каждый из указанных метров может образовать размеры от 6 до 2 стоп (14). Замена ямба или хорея пиррихием портит стих и допустима только в песнях (14). Хореическая стопа в ямбическом стихе и ямбическая в хореическом крайне нежелательна (14 – 15).

Лучшие и наиболее естественные русские стихи – состоящие из анапестов и ямбов (15). Ямбические стопы как восходящие усиливают благородство и возвышенность содержания. Они наиболее подходят для сочинения од (15). Хореические и дактилические стопы как нисходящие наиболее пригодны для изображения сильных и слабых аффектов, «скорых и тихих действий» (15).

Рифмы и клаузулы, по Ломоносову, могут быть не только женскими, но и бодрыми и сильными мужскими, и устремленными в высоту дактилическими. Они могут свободно «сочетаваться» в стихотворной речи (15).

По сравнению с «Новым и кратким способом...», гамма размеров не просто увеличена, а начисто изменена. Гекзаметры и пентаметры Ломоносов считает необходимым писать совсем иначе, что следует из его рассуждений и образцов (11). Вместо силлабических стихов с количеством слогов менее 10 он вводит стопные, силлабо-тонические в современной терминологии, размеры. Весь строй стихотворной речи тоже приобретает совершенно новый характер: вмес-

то однообразных женских клаузул свободно чередуются мужские, женские и дактилические.

Перед нами два ряда совершенно разных представлений о будущем русской стихотворной речи. В суждениях Ломоносова есть положения, оказавшиеся ошибочными или спорными (они не раз отмечались исследователями): оценочный подход к стопам; отсутствие амфибрахия; прямое соединение определенных стоп и клаузул с определенными аффектами. Тем не менее безусловно ясно, что из двух открывшихся в 1730-х годах возможностей развития русского стихосложения был избран ломоносовский путь[6].

Отдельно необходимо сказать о свободных сочетаниях хорея и дактиля, ямба и анапеста, принятых Ломоносовым. Мы видим здесь яркое проявление его провидческого дара. Его не смутило нарушение регулярного числа безударных слогов между ударными: в хорее и ямбе, как они мыслились Ломоносовым в 1739 г., между двумя соседними ударными слогами по одному безударному; в дактиле и анапесте – по два; при сочетании в одном стихе хорея с дактилем, ямба с анапестом безударный промежуток равен то одному, то двум слогам.

В XVIII – XIX вв. так писали гекзаметр и логаэды – стихи, связанные с античной традицией. Но в XX в. на нормах, предуказанных здесь Ломоносовым, возник дольник – система, в большой степени определившая своеобразие метрики новейшей русской поэзии. К этому времени разрешения и запреты первых кодификаторов давно утратили любую реальную силу, сохранив за собою лишь историческое значение. Но это ничуть не умаляет того замечательного факта, что возможность дольника была предсказана Ломоносовым в 1739 г.[7] Он же дал первый образец четырехиктного дольника на русском языке:

На восходе солнце как зардится,	8
Вылетает вспыльчиво хищный всток.	6
Глаза кровавы, сам вертится;	8
Удара не сносит север в бок,	7
Господство дает своему победителю,	1
Пресильному вод морских возбудителю.	3
Свои тот зыби на прежни возводит,	2
Являет полность силы своей,	5
Что южной страной владеет всей,	7
Индийски быстро острова проходит (17).	

Сравним:

Еще прекрасно серое небо,	5
Еще безнадежна серая даль.	3
Еще несчастных, просящих хлеба,	6
Никому не жаль, никому не жаль!	6

И над заливами голос черни	4
Пропал, развеялся в невском сне.	6
И дикие вопли: «Свергни! О, свергни!»	3
Не будят жалости в сонной волне...*	2

Ломоносов явно стремился в пределах краткого текста-примера дать все возможные разновидности и из 8 основных ритмических форм создал 7. Сверх того он представляет здесь образцы односложной и двусложной анакрузы, мужской, женской, дактилической рифмы. Только последний его стих отклоняется от схемы регулярного четырехиктного дольника. Востоков, правда, нашел, что этот пример, «по несчастью, не очень заманчивый, ибо наполнен низкими выражениями во вкусе Тредиаковского»**. Однако ясно, что здесь, как и в других примерах своего «Письма...», Ломоносов воссоздал стиль, приличествующий, по его мнению, данному размеру, – стиль, далекий как от единообразной торжественности гекзаметра, так и от изображения действий и аффектов в четырехстопном хорее посредством более или менее сниженного слога.

Примечания

[1] Вадим Соломонович Баевский – доктор филологических наук, профессор Смоленского государственного университета. Основные исследования по теории и истории русского стиха: «Стих русской советской поэзии» (Смоленск, 1992), «Давид Самойлов. Поэт и его поколение» (М., 1986), «Б. Пастернак – лирик. Основы поэтической системы» (Смоленск, 1993), «История русской поэзии» (3-е изд.: М., 1996), «История русской литературы XX века» (М., 1999), «Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы» (М., 2001).

[2] Печ. по первой публикации: *Баевский В. С.* Тредиаковский и Ломоносов – реформаторы стиха // М. В. Ломоносов и русская культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28 – 29 ноября 1986 г.). Тарту, 1986. С. 22 – 26.

[3] corollarium (*лат.*) – добавление, следствие, вывод.

[4] Первые 4 строки баллады В. А. Жуковского «Светлана» (Х43434343443443). Баевский объединяет попарно стихи Х4м и Х3ж, представляя их в качестве полустиший хореического гекзаметра. Ранее ритмическое сходство хореического 13-сложника Тредиаковского с Х 4343 Жуковского, А. Толстого и Некрасова отмечали С. М. Бонди и Б. Унбегаун (*Бонди С. М.* Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Тредиаковский В. К. Стихотворения. М., 1935. С. 91; *Unbegaun B. O.* Russian Versification. Oxford, 1956. P. 31). Сравн. мнение В. Е. Холшевникова: «Тринадцатисложный цезурованный хорей Тредиаковского ритмически вопреки не раз высказанному мнению звучит превосходно; неуклюж он на наш слух по словарю и синтаксису. Легкий хорей с чередо-

---

* *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.–Л., 1960. С. 176. Справа обозначены формы четырехиктного дольника по работе: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии // Вопросы языкознания. 1963. № 6. С. 88.

** *Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. СПб., 1817. С. 25.

ванием стопностей 4—3—4—3 Жуковского и последующих поэтов вряд ли к нему восходит, но ритмически почти тождественен» (*Холшевников В. Е.* Почему Тредиаковский предпочитал ямбу хорей? // *Он же.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 137). Более категорично мнение Б. В. Томашевского: «эти примеры могли возникнуть и действительно возникли совершенно независимо от тринадцатисложника XVII – XVIII веков.

Сочетание числа стоп 4 + 3 в любых размерах – явление очень частое. Мы видим такое сочетание в шотландских балладах, популяризированных в переводах на немецкий и русский. Таковы анапестические «Три Будрыса» А. Мицкевича, точно переведенные Пушкиным. Мицкевич заимствовал эту строфу у Жуковского, который в свою очередь взял ее в балладах английских и немецких поэтов. Такие сочетания известны и в ямбах, и в хореях, причем обычно нечетные стихи имеют мужское окончание, четные – женское. <...> Для Жуковского как переводчика немецких поэтов естественна и другая традиция, не зависящая от Тредиаковского и не заставляющая делить один стих на два и дополнять рифмой. Это – традиция немецкой поэзии, где обычны хореические стихи, состоящие из четырех и трех стоп с той же последовательностью мужских и женских рифм. Особенно распространены в таком размере застольные песни» (*Томашевский Б. В.* [Рец.] Unbegaun B. O. Russian Versification. Oxford, 1956. // *Он же.* Избранные работы о стихе. СПб.; М., 2008. С. 364).

[5] Первые два стиха предпоследней строфы стихотворения А. Х. Востокова «Сафо» (первоначальное заглавие «XVIII Ода Сафы: вольный перевод размером подлинника; источник перевода – [Псевдо-Сафо. К Фаону: Ода IX] // Bibliothèque universelle des dames. Troisième classe. Vol. VIII: Mélages. [1785]. P. 112 – 130). Метрическая квалификация стихов, составляющих сапфическую строфу («сапфический размер») у Востокова, впрочем, не совпадает с квалификацией Тредиаковского. Если у последнего в трактате 1735 г. все размеры строятся на основе двусложных стоп и в хореическом пентаметре после цезуры следуют три хореических стопы (предцезурный ударный слог считается гиперметрическим, т.е. не входит в общее число стоп), то Востоков в первых трех «пятистопных стихах» сапфической строфы выделяет 4 стопы хорея и «среднюю стопу дактиля», на который приходится «пресечение» (цезура). Во избежание иной трактовки он предпосылает стихотворному переводу следующую схему строфы:

– ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪∪ – ∪ – ∪
– ∪∪ – ∪

(*Востоков А. Х.* Стихотворения. Ч. 2, 1821. С. 130; см.также: «Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах А. Востокова», Ч. 2. СПб., 1805—1806. С. 47).

[6] Иную точку зрения на роль Ломоносова и Тредиаковского в освоении нового силаботонического стиха русскими поэтами в первые пореформенные десятилетия см.: *Хворостьянова Е. В.* Реформа русского стиха и становление силлаботоники // *Она же.* Условия ритма: Историко-типологические очерки русского стиха. СПб., 2008. С. 78 – 112.

[7] О первом примере русского дольника Тредиаковского см.: Там же. С. 83 – 96.

М. Л. Гаспаров[1]

ЛОМОНОСОВ И ТРЕДИАКОВСКИЙ – ДВА ИСТОРИЧЕСКИХ ТИПА НОВАТОРОВ СТИХА[2]

Тредиаковский и Ломоносов осуществили в русском стихе переход от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому, от одноуровневого слогового (учитываются только слоги) к двухуровневому стопному (учитываются раздельно слоги сильных и слабых позиций). Такой переход происходил в истории многих стихосложений в разные эпохи. Сопоставляя различные случаи такого перехода, выявленные в истории европейских стихосложений, можно выделить в них два типа. Первый тип наблюдается при самостоятельном, свободном от внешних влияний становлении стопного стиха. В силлабическом размере отвердевает прежде всего концовка, становясь сигналом последующего стихораздела, а потом упорядоченное расположение сильных мест (через 1 или 2 слога) постепенно распространяется по стихотворной строке влево, от концовки к началу (таков переход от общеиндоевропейской силлабики к ведической и эолийской силлабо-тонике[3]). Второй тип наблюдается при несамостоятельном, вызванном или ускоренном внешними причинами становлении стопного стиха. В традиционный размер сразу вносится стопное чередование сильных и слабых мест; а для закрепления такой реформы вводится в употребление нетрадиционный размер, с самого начала организованный стопным образом (таков переход от расшатанного 8-сложника английского и немецкого стиха к правильному 4-ст. ямбу у Чосера[4] и Опица[5], закрепленный введением 5-ст. ямба в английский и 6-ст. ямба в немецкий стих)[6]. В русском стихе Тредиаковский был представителем первого типа – он бережно сохранял внешние формы традиционных силлабических размеров (число слогов, окончание, место цезуры) и лишь вносил в них внутренний ритм («падение»), распространяющийся от конечного ударения влево. Ломоносов был представителем второго типа – он отвергал традиционные силлабические размеры и заменял их новыми, нетрадиционными, с самого начала силлабо-тонически организованными (прежде всего 4-ст. и 6-ст. ямбом с чередованием окончаний). Тредиаковский подходил к традиционному стиху как реформатор-эволюционист, Ломоносов – как ниспровергатель-революционер; что определяющим для дальнейшего развития стиха оказался второй подход – это существенно для общекультурной характеристики их эпохи.

Примечания

[1] Михаил Леонович Гаспаров (1935 – 2005) – академик РАН, главный научный сотрудник Института русского языка РАН, филолог-классик, стиховед, мастер художественного перевода. Основные работы по стиховедению: «Современный русский стих» (М., 1974), «Очерк истории европейского стиха» (М., 1989), «Очерк истории русского стиха» (2-е изд., М., 2000), «Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях» (М., 1993), «Избранные труды: В 3 тт.» (М., 1997); в соавторстве с Т. В. Скулачевой – «Статьи о лингвистике стиха» (М., 2004).

[2] Печ. по первой публикации: *Гаспаров М. Л.* Ломоносов и Тредиаковский – два

исторических типа новаторов стиха // М. В. Ломоносов и русская культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28 – 29 ноября 1986 г.). Тарту, 1986. С. 27 – 28.

[3] В монографии М. Л. Гаспаров называет эолийский стих силлабометрическим, а не силлаботоническим (см.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 50 – 64).

[4] Джефри Чосер (1340?—1400) английский поэт, один из авторов силлаботонической реформы английского стиха.

[5] Мартин Опиц (1597—1639) немецкий поэт, инициатор силлаботонической реформы в Германии.

[6] См. об этом: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. С. 155 – 193.

В. С. Баевский[1]

БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ В СТИХОВЕДЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ ЛОМОНОСОВА И ТРЕДИАКОВСКОГО[2]

В необъятной литературе о барокко и классицизме можно встретить взаимоисключающие оценки творчества Тредиаковского и Ломоносова с точки зрения принадлежности к этим «большим стилям»[3]. Мы не можем здесь входить в обсуждение этой проблемы в полном объеме. Не всегда сознаваемая трудность состоит в том, что классицизм, глубинными тенденциями противопоставивший себя культуре барокко, много внешних черт у нее перенял. По нашему мнению, черты обоих стилей свойственны творчеству, научному и художественному мировоззрению обоих поэтов; но Тредиаковский, особенно и преимущественно ранний, связан с барокко больше, Ломоносов же – в минимальной степени.

Разработанная Тредиаковским теория стихосложения обладает рядом особенностей, сближающих ее с эстетикой барокко. Ей свойственны черты формализма именно в духе барокко: например, героический стих не должен иметь более 13 слогов, цезура должна быть только мужской, клаузулы – только женскими и др. Основания для этих ограничений приводятся самые случайные[4], но отмеченные соотнесенностью с традицией барокко: сходным образом писал Кантемир и т. п. То, что с характерологической точки зрения издавна относится на счет диковатого склада личности Тредиаковского, может быть понято – также и за пределами его стиховедческих взглядов – через более объективные категории эстетики и культурологии.

Словно бы о стиховедческом трактате Тредиаковского написано: «Для деталей нет свободы; детали гибнут и поглощаются целым»*. Здесь мы имеем в виду и пресловутый лишний, седьмой, обязательно ударный икт в гекзаметре, шестимерном стихе, – лишь бы цезура была мужской, и решительное исключение двенадцати- и десятисложников, и другое.

При построении стиха последовательно проводится принцип асимметрии. Это стремление к асимметрии тем более поразительно, что оно противоречит природе стихотворной речи. Ни в народном стихе, к которому Тредиаковский обращался, ни в античном, французском и южнославянском стихосложении (это он знал и учитывал) такого нет. Во французском, наоборот, господствуют как раз двенадцатисложник и вообще четносложные стихи. Тредиаковский же допускает гекзаметр только тринадцатисложный, пентаметр – одиннадцатисложный (оба размера, естественно, с асимметричными полустишиями), силлабические стихи нечетносложные именует правильными, четносложные – неправильными.

Наконец, рассматриваемая теория несет на себе черты монументальности. Главное внимание она уделяет героическому стиху, пригодному в первую оче-

---

* *Лихачев Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 37.

редь для больших поэтических форм. По существу говоря, «Новый и краткий способ...» в большой мере – труд о героическом стихе. Остальным размерам уделено не в пример меньше внимания.

Совершенно иначе ориентировано рассуждение о версификации Ломоносова. В значительной степени освобожденная от формалистических ограничений, его реформа опирается на свойства русского языка. Все детали подчинены целому, но не приносятся ему в жертву. Провозглашается эстетическое равенство всех тридцати размеров (каждый из шести метров имеет по пять вариантов стопности). Гекзаметр признается лишь одной из возможных в каждом метре форм наряду с другими. Наконец, регулярное соединение стоп порождает переносную симметрию; там, где она нарушается (при соединении хорея с дактилем, ямба с анапестом), эти формы отнюдь не объявляются «правильными» и не противополагаются иным. Они занимают свое место в связи с абстрактно-классификаторским подходом, присущим классицизму.

Если в трактате Тредиаковского ряд важных правил принимается на формальных основаниях, то Ломоносов стремится все положения своего «Письма...» логически обосновать, свести к природе языка. Рационалистичность, симметричность и регулярность разработанных им форм сближают его труд с эстетической теорией классицизма. Характерно, например, что ломоносовские представления о собственной семантике метров перенял и даже заострил классицист Сумароков[5]: «Хорей и дактиль <...> суть нежные стопы; ямб и анапест живностные; амфибрахий нежности и живности смесь. И все российскому языку свойственны и полезны»*.

Теория (и поэтическая практика) Тредиаковского противостоит количественной просодии Смотрицкого[6], расходится с Кантемиром[7]. Но связь его с поэтической культурой XVII – начала XVIII вв. столь же несомненна, как и расхождения с нею. Трактат Тредиаковского, барочный по своей сути, возник при умирании этого «большого стиля». Ломоносовское рассуждение о версификации предложило классицистическую по основным установкам теорию при самом зарождении в России классицизма как широкого литературного направления. Естественно, что его идеи – в борениях и спорах – восторжествовали в практике самого Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова и его школы.

Примечания

[1] См. в наст. Изд. примеч. 1 к статье В. С. Баевского «Тредиаковский и Ломоносов – реформаторы стиха».

[2] Печ. по первой публикации: *Баевский В. С.* Барокко и классицизм в стиховедческих трактатах Ломоносова и Тредиаковского // М. В. Ломоносов и русская культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова (28 – 29 ноября 1986 г.). Тарту, 1986. С. 28 – 30.

[3] Полемика о принадлежности творчества Ломоносова и Тредиаковского к барокко

* *Сумароков А. П.* О стопосложении // Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч.: В 10 ч. Ч. 10. 2-е изд. М., 1787. С. 65–66.

или классицизму активно разворачивается в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Так, в работах Г. А. Гуковского, Ю. Н. Тынянова и др. отмечалась стилистическая пестрота русского классицизма, объединившего элементы европейского ренессанса, барокко и просвещения. Следующие четыре десятилетия отмечены появлением полярных трактовок творчества Ломоносова и других поэтов XVIII в.: Д. И. Чижевский, А. Ф. Андьял, Ф. Вольльман однозначно характеризовали поэзию Ломоносова как образец барочной поэтики, в то время как большинство советских исследователей – П. Н. Берков, Н. К. Гудзий, К. В. Пигарев и др. – считали, что в его творчестве последовательно воплощены принципы классицизма. До настоящего времени в научной и учебно-методической литературе, посвященной поэзии XVIII в., едва ли не одинаковое распространение получили три точки зрения на место Ломоносова в истории больших стилей: 1) Ломоносов был последним поэтом барокко, а формирование классицистской поэтики следует связывать с именем Сумарокова; 2) Ломоносов и Сумароков последовательно исповедуют принципы классицизма, однако трактуют их по-разному, что позволяет говорить о двух направлениях в русском классицизме – «ломоносовском» и «сумароковском»; 3) в творчестве Ломоносова специфическим образом соединяются приметы барочного стиля и классицизма.

[4] Тредиаковский, свободно владевший ко времени написания «Нового и краткого способа...» четносложными силлабическими размерами, которыми он использовал как для переводов, так и для оригинальных стихотворений, приводит в качестве аргумента для урегулирования «сложности» русского стиха «привычность» силлабических мер – «употреблением, от всех наших старых стихотворцев принятым» (*Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 370), а в качестве доказательства приоритета хореической тенденции стиха перед ямбической ссылается на опыт русской народной поэзии (см.: Там же, С. 383—384).

[5] В отличие от Ломоносова, опиравшегося при интерпретации семантического ореола стихотворных размеров на исторический опыт (традиционно сложившееся использование определенных размеров в основных жанрах), Сумароков, ориентируясь преимущественно на традицию античных поэтик и риторик, пытался выявить «онтологический» (в терминологии К. Ф. Тарановского – «синэстезический») смысл метров. С этим обстоятельством, вероятно, в значительной степени связана подчеркнуто экспериментаторская позиция Сумарокова в истории русского стиха XVIII в.

[6] Имеется в виду «Грамматика» Мелетия Смотрицкого (1619), в которой он излагает правила античного квантитативного стиха и предлагает распространить их на стих русский, условно разделяя гласные русского языка на «долгие», «краткие» и те, которые в определенных позициях могут быть либо «долгими», либо «краткими».

[7] Речь идет о трактате А. Кантемира «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1743), в котором он предлагает целый ряд вариантов расстановки ударений в традиционных силлабических размерах.

РИТМИКА

В. М. Жирмунский[1]

О НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМАХ ЯМБИЧЕСКОГО СТИХА[2]

1

Книга проф. Б. Унбегауна «Русское стихосложение» (1956), написанная на английском языке*, дважды переиздававшаяся и переведенная на французский, по своим принципиальным установкам очень характерна для некоторых направлений современного зарубежного литературоведения. Основным источником автора послужили русские (советские) работы 1920-х годов (Б. Томашевского, В. Жирмунского, Р. Якобсона, меньше Г. Шенгели), частично и работы более позднего времени (Л. Тимофеева), которые в тексте обычно не цитируются, но приведены суммарно в библиографии в конце книги. Однако вместе с бесспорными фактами, впервые установленными в этих исследованиях, автор заимствовал из них и некоторые ошибочные теории, характерные для русского формализма того времени[3] и в большинстве случаев пересмотренные самими исследователями.

Проф. Унбегаун открывает свою книгу таким тезисом: «Язык поэзии далек от того, чтобы быть спонтанным (spontaneous). Напротив, он имеет в высшей степени искусственный характер (highly artificial): никто не пользуется стихами в обыденной речи (in ordinary speech). Поэтому законы, управляющие просодией, должны быть условными (conventional)»**.

Отсюда – исторический вывод. Законы стиха, будучи «искусственными» и «условными», у большинства народов «заимствованы» (borrowed) со стороны: у римлян – от греков, у романских народов – из средневековой латыни, у русских – от поляков (силлабические вирши) и от немцев (реформа Тредиаковского и Ломоносова). Для механического понимания этой цепи «заимствований» особенно характерно, что значение важного этапа в усвоении русской поэзией немецкого по своему происхождению силлабо-тонического стиха у автора получают рукописные упражнения пастора Глюка (1652 – 1705) и магистра Пауса (1670 – 1734), двух саксонцев, плохо знавших русский язык и переводивших рифмованные псалмы эквиметрически, заменяя немецкие силлабо-тонические размеры их русскими эквивалентами***. Повторные указания Б. Унбегауна на

**Unbegaun B. O.* Russian versification. Oxford, 1956. Ср. рецензию Б. Томашевского ([Рец.] Unbegaun B. O. Russian Versification. Oxford, 1956. // Вопросы языкознания. 1957. № 3. С. 127–134).

****Unbegaun B. O.* Russian versification. Preface. P. IX.

******Ibid.* С. 11. На труды Пауса и Глюка, оставшиеся в рукописи, впервые обратил внимание акад. В. Н. Перетц, который придал им несомненно преувеличенное значение[4]. См.: *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. III. СПб., 1902. Ч. I. С. 71–343; Ч. II. С. 3–147 (публикация текстов). С тех пор П. Н. Берков сообщил о двух других малоизвестных иностранцах, шведе Спарвендфельде (1704) и немце Ганке (1722), которые также пытались переводить эквиметрически на русский язык немецкие силлабо-тонические стихи. См.: *Берков П. Н.* Из истории русской поэзии первой трети XVII века // XVIII век. М.;Л., 1935. С. 61–81.

приоритет немецких переводчиков в употреблении тех или иных размеров* справедливо отвел Б. В. Томашевский в своей рецензии: «Относится это больше к проповеднической деятельности этих пасторов, чем к литературе»**.

Считая, что «в большинстве языков современное стихосложение (modern versification) было импортировано (imported)», проф. Унбегаун утверждает, что заимствования происходили независимо от характера заимствующего языка и даже вопреки ему. «Во всяком случае было бы неразумно согласиться с точкой зрения, часто высказываемой в учебниках по литературе, будто та или иная просодия чужеземного происхождения должна быть отброшена на основании того, что она нарушает родной обычай (native usage). Разумеется! Но это делает любое стихосложение по той простой причине, что никто не пользуется стихом в обыденной речи. Важно только, чтобы избранная просодия не наносила этой последней слишком заметного ущерба»***.

Если оставить в стороне последнюю оговорку, не имеющую по причине своей неопределенности (что значит «слишком»?) принципиального значения, можно сказать, что проф. Унбегаун рассматривает любую систему стихосложения как насилие над «обыденной речью». Напомним, что теорию стиха как «организованного насилия над языком»[5] выдвинул в начале 1920-х годов Р. Якобсон в своей книге «О чешском языке преимущественно в сопоставлении с русским» (1923), и, если ссылка на эту книгу у автора «Русского стихосложения» отсутствует, такое умолчание скорее всего свидетельствует о том, что это положение представлялось Б. Унбегауну в настоящее время самоочевидным.

Поучительно и сейчас вспомнить по поводу формулы Р. Якобсона полемику по этому вопросу в дружеской рецензии Н. С. Трубецкого****. Соглашаясь с основными положениями автора, рецензент тем не менее считает нужным сделать следующую оговорку: «Если Р. Якобсон и прав, утверждая, что всякая просодия есть насилие над языком, не следует забывать, что, выражаясь образно, терпение языка все-таки не безгранично и что не всякое насилие язык может вытерпеть. Во всяком языке есть такие элементы, которые необходимо должны быть так или иначе использованы просодией, если она желает быть жизнеспособной: таково, например, в русском языке ударение, в польском – число слогов. Русская просодия, пренебрегающая ударением, или польская, пренебрегающая числом слогов, была бы нежизнеспособна <...> Таким образом, число возможных или допустимых для данного языка “насилий” всегда ограничено и определяется характером языка»*****.

---

*Ср. образцы в книге Унбегауна на С. 22, 25, 28, 49.

**_Томашевский Б. В._ Unbegaun B. O. Russian Versification. Oxford, 1956. [Рец.]. С. 127.

***_Unbegaun B. O._ Russian versification. P. XII–XIII.

****Slavia T. II. 1923—1924. P. 452 – 460.

***** При обсуждении моего доклада «Язык и стих» в Институте литературных исследований Польской Академии наук в октябре 1959 г. Р. О. Якобсон сообщил, что в настоящее время он отказался от своей прежней формулы. «Критерием поэтической функции» он считает «отбор» (selection) и «сочетание» (combination). См.: _Jakobson R._ Linguistics and Poetics // Style in Language. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge Mass, 1960.

Иначе, чем проф. Б. Унбегаун, подходят к вопросу о взаимоотношении языкового материала и стихотворной формы современные советские теоретики стиха. Они исходят из факта зависимости формы стихосложения от национальной специфики языкового материала, хотя зависимость эта понимается ими не односторонне, механически, а с учетом диалектического характера взаимодействия между ними. Это взаимодействие проявляется: 1) в традиции поэтических форм у данного народа; 2) в фактах иноязычных воздействий, переоформляемых в соответствии с особенностями языка и его поэтическими традициями; 3) в индивидуальной творческой инициативе поэтов и поэтических направлений, ищущих новых средств для адекватного художественного выражения новых жизненных переживаний и эстетических тенденций.

Из наличия такого диалектического взаимодействия между языком и формами стиха исходил Б. В. Томашевский в своих последних работах. Он писал: «Ритмический закон, конечно, не вытекает механически из свойств языка: иначе все бы мы говорили и писали стихами. Но он и не является чем-то чуждым языку и приложенным к языковому материалу»*. «Каждый язык имеет свой особенный ритмический материал, и поэтому в каждом языке вырабатывается своя метрическая система. Факт международного обмена литературных традиций может содействовать сближению этих систем, но никогда не стирает существенного различия между ними, возникающего из различий самого материала». «Отсюда следствие: ритмизуемый материал по природе своей национален. Живопись, музыка национальны лишь в той мере, в какой творческая мысль художника складывается под воздействием исторических культурных путей развития народа, к которому он принадлежит. Но средства живописи и музыки международны. Поэзия же народна по самому своему материалу. Поэзия в этом отношении гораздо национальнее прозы»**.

Соответственно этому задачей сравнительной метрики нам представляется не изучение цепи заимствований метрических систем из одного языка в другой (в смысле проф. Унбегауна), а сопоставление сходств и различий национальных форм стиха в их диалектической связи с особенностями национального языкового материала, с просодией данного языка. Такие сопоставления могут быть как генетического, так и типологического характера. Несомненные факты международных взаимодействий (в первом случае) предстанут на этом фоне с обязательным учетом творческого переоформления заимствованных образцов на основе просодических особенностей данного языка и национальных традиций его стихотворной обработки.

В этом смысле задачи сравнительной метрики полностью совпадают с задачами сравнительно-исторического литературоведения вообще.

2

Наглядной иллюстрацией этих положений может служить сравнение на-

---

Р. 358.[4] Следует добавить, что книга о чешском стихе сама была первым опытом установления связи стихосложения с фонологическим строем языка.

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.–Л., 1959. С. 29.

** Там же. С. 32.

циональных форм ямбического стиха. В качестве примера сопоставим русские и немецкие ямбы, поскольку между ними предполагали генетическую связь[7].

В силлабо-тоническом (по принятой терминологии) стихосложении, основанном на принципе ударности и счета слогов между ударениями, мы называем ямбом стих, в котором метрические ударения стоят на четных слогах. Этот принцип бинарной альтернации может осуществляться и при чередовании долгих и кратких: поэтому античные ямбы могли служить моделью для ямбов силлабо-тонических. Однако в зависимости от национальных фонетических особенностей языкового материала метрическая модель ямбического стиха осуществлялась в силлабо-тоническом стихосложении в очень разных ритмических формах.

Известно, что ритм русских ямбов и хореев (т. е. размеров с бинарной метрической альтернацией) отличается от немецких и английских частым отсутствием ударения на метрически ударных слогах стиха. Отсутствовать могут ударения на всех слогах, за исключением последнего ударного. По подсчетам Б. В. Томашевского, в четырехстопном ямбе «Евгения Онегина» число отсутствующих метрических ударений составляет на втором слоге 6,6 %, на четвертом 9,7 %, на шестом 47,5 %, на втором и четвертом одновременно 9, на четвертом и шестом 0,5 %; только в 26,7 % метрические ударения присутствуют полностью*. Однако, несмотря на наличие этих вариаций, определяющих своим расположением большое ритмическое разнообразие русских ямбов, метр как инвариантная модель бинарной альтернации осознается благодаря наличию ритмической инерции ударности, которая придает четным слогам стиха потенциально-ударный характер даже при отсутствии реального ударения. Об этом А. Н. Колмогоров писал: «Под метром я понимаю закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызвать: а) ожидание подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении»**. Этими двумя особенностями русские силлаботонические стихи отличаются от стихов чисто силлабических – французских или польских.

Объяснение пропуска метрических ударений в русских двусложных размерах (по школьной терминологии – замены стопы ямба пиррихием, т. е. двумя неударными слогами) найдено было уже в XVIII в. Тредиаковским[8] и Сумароковым[9]. [...] При регулярной бинарной альтернации ударных и неударных слогов в метрическую форму ямбов и хореев могли бы уложиться только односложные и двусложные слова, а из трехсложных – исключительно такие, в которых ударение лежит на среднем слоге.

Между тем, как первым установил Н. Г. Чернышевский, превосходный филолог, в рецензии на посмертное издание Сочинений Пушкина («Современ-

---

* *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929. С. 106. Более полные таблицы, охватывающие все виды ямба у русских поэтов XVIII и XIX вв., см. в кн.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

** *Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 4. С. 64.

ник», 1856)*[10], средняя величина русского слова в прозаическом тексте составляет приблизительно 3 слога (по позднейшим подсчетам, которые производились независимо от Чернышевского, – несколько меньше, чем 3)**. В таких условиях изгнание из стиха многочисленных в русском языке многосложных слов (включая трехсложные с начальным и конечным ударением) чрезвычайно ограничило бы возможности выбора слов и явилось бы тем самым нетерпимым «насилием» стихотворной формы над языком.

Правильность объяснения, предложенного Чернышевским, подтверждается тем, что в классической русской поэзии в трехсложных размерах, в противоположность двусложным, за немногочисленными исключениями (как начальная стопа в дактилических стихах), все метрические ударения сохраняются полностью***.

Однако из этого важного открытия Чернышевский сделал неправильный практический вывод. У него возникли сомнения «относительно удобства для русского языка той версификации, которая господствовала со времен Ломоносова» и была «упрочена» благодаря Пушкину. «На чем же основано такое господство ямба и отчасти хорея, изгоняющее все другие размеры?» – писал Чернышевский в той же рецензии. «Неужели действительно ямб – самый естественный для русского языка размер? Так обыкновенно думают, но не так на самом деле». Чернышевский полагал на основании своих акцентологических исследований, что для русского стихосложения трехсложные размеры «естественнее», чем двусложные, которые более соответствуют двусложной структуре немецкого слова. «А между тем кажется, что трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий и анапест) и гораздо благозвучнее и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямбы и хореи. О большей естественности их невозможен и спор после цифр, приведенных нами. Не можем не заметить, что у одного из современных русских поэтов [Чернышевский подразумевает Некрасова – В. Ж.] – конечно вовсе не преднамеренно – трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительной любовью перед ямбами и хореями».

Вывод этот был подсказан Чернышевскому литературной борьбой второй половины 50-х годов: он отталкивался от традиционных ямбов эпигонов пушкинской классической школы; под «естественностью» он понимал присущие реалистической поэзии Некрасова ритмы и интонации, приближающиеся к

---

* *Чернышевский Н. Г.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 469–471. Ср.: *Гиппиус В. В.* Чернышевский – стиховед // *Гиппиус В.* От Пушкина до Блока. Л.–М., 1966. С. 283–286.

** По подсчетам Г. Шенгели, одно ударение в прозе приходится на 2,7 слога; согласно В. Чудовскому – на 2,86[11]. См.: *Жирмунский В.* Введение в метрику. Л., 1925. С. 268, примеч. 31 (колебания цифр вызваны, как всегда, различной оценкой ударности односложных служебных и полуслужебных слов). См.: там же. С. 102–116.

*** У некоторых поэтов новейшего времени (Пастернака, Цветаевой и др.) такие пропуски появляются как прием преодоления акцентно-мелодического однообразия трехсложных размеров. Ср. у Пастернака («1905 год»): «Эта ночь – наше детство и молодость учителей... », «Телеграфных сетей, открывающихся с чердака» и др.

акцентному строю «обыденной речи». Между тем в действительности в русской поэзии уже начиная с Ломоносова из взаимодействия метрической модели двусложного ямбического (или хореического) стиха с фонетическим своеобразием русского языкового материала возникла новая национальная форма стиха – русский ямб, который благодаря своему меняющемуся ритмическому (акцентному) наполнению допускал очень большую поэтическую свободу, сделавшую этот размер, особенно у Пушкина, богатым и разнообразным средством художественной выразительности.

3

В немецком стихе, как отметил Чернышевский, средний объем слова приближается к двум слогам; поэтому речевой материал легко укладывается в бинарную ямбическую (и хореическую) альтернацию. Немецкие ямбы в ритмическом отношении более регулярны, чем русские; пропуски ударений не являются в них обычной основой варьирования ритма.

В результате фонетической редукции неударных слогов в процессе исторического развития немецкого языка все слова германского происхождения без префиксов или суффиксов стали односложными или двусложными (с ударением на первом слоге). Например: сущ. *Wald*, прил. *gut*, глаг. *schreibt*; сущ. *Name*, *Wälder*, прил. *leise*, *guter*, глаг. *schreiben* и т. п.; при наличии неударного префикса трехсложная форма имеет ударение на среднем слоге, т. е. беспрепятственно укладывается в ямбическую альтернацию: *beschreiben*, *Erfahrung* и т. п. Другие типы трехсложных слов, как и многосложных, кроме главного ударения (Hauptton), имеют побочное, второстепенное (Nebenton), наличие которого (что также было правильно замечено Чернышевским) отличает немецкую акцентуацию от русской. Ср. нем. *Wásserfàll* – с двумя ударениями; русск. *водопáд* [въдʌпад] – с одним ударением.

Побочные ударения имеют:

а) Сложные слова – *Váterlànd*, *Sónnenschèin*, *Wólkenhügel*.

б) Слова, образованные с помощью «тяжелых суффиксов», в которых гласный суффикса не был редуцирован благодаря наличию смыслового и акцентного веса. Побочное ударение на таких суффиксах в зависимости от исторических условий может иметь различную силу, но его наличие доказывает возможность его постановки и на конце стиха в рифме с полновесным словом. Такие неравноударные рифмы в немецкой поэзии очень обычны. Ср. у Гете: *Wíssenschàft – Kráft*, *wúnderbàr – wáhr*, *Vergángenhèit – wéit*, *Náchbarìn –bín* и т. п.

в) Односложные служебные и полуслужебные слова (предлоги, союзы, некоторые местоимения, вспомогательные глаголы), которые в положении рядом с ударением знаменательного слова атонируются как проклитики и энклитики, но, отделенные от ударения более слабым безударным слогом, получают побочное ударение, особенно заметное в стихе при регулярной альтернации. Ср.: *er wéiss – èr erfährt*, *aus Róm – aùs Berlín*, *ein Kínd – èin Erwáchsener* и т. п. В стихах Гете: *«Der Díchtung Schléier àus der Hánd der Wáhrheit...»*[12], *«Der júnge Tág erhób sich mít Entzücken...»*[13], *«Ein Glánz umgáb mich und ich stánd gebléndet...»*[14] и т. п.

Поскольку ударение определяется не абсолютным акцентным весом даного слога, а его отношением к весу соседних слогов, в немецком языке, согласно справедливому указанию Я. Минора, невозможна последовательность трех и более неударных слогов, без того чтобы один из них не выделялся ударением по сравнению с другими*. Такое слабое ударение может служить базой для регулярной альтернации.

г) Тот же принцип Минор прилагает и к редуцированным флексиям трехсложных слов типа: *bréitetè, flűchtigè, hérrlichèr* и т. п.** Ср. у Гете: «*Die éignen gráusamèn Begiérden án...*»[15], «*Ihr náht euch wieder schwánkendè Gestálten...*»[16], «*...aus írdischèm Gewühle...*»[17] и др. Шиллер ставит в конце драматического белого стиха ослабленное окончание [ə]: «*...ist das gefährlich Fúrchtbàre...*»[18]. Вопрос этот является предметом спора: речь идет, по-видимому, о минимуме ритмического усиления; как бы то ни было, однако, подобные случаи в немецком языке и в немецкой поэзии относительно немногочисленны и никогда не образуют «системы отступлений», как пиррихии в русском стихе.

С точки зрения русского восприятия стихотворного ритма немецкие ямбы представляются монотонными. Востоков отмечает это впечатление: «Наши ямбические стихи с помощью примешивающихся к ним пиррихиев Пользуются все еще большею разнообразностью против немецких, в которых беспрестанно чистые ямбы повторяются»***. Однако на самом деле ритмическое разнообразие ямбов порождается в немецком языке другими, специфическими для него средствами: относительной силой ударения, чередованием главных и побочных ударений различной силы****. Ср. у Гете («Willkommen und Abschied»[19]):

1 2 1 2
Der Mond von seinem Wolkenhügel
1 3 1 1
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
1 1 1 1
Die Winde schwangen leise Flügel,
1 1 3 1

---

* *Minor J.* Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902. S. 79.

** Там же. S. 121–123.

*** *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. СПб., 1817. С. 28, примеч. Этим обстоятельством Востоков объясняет «введение в немецкую поэзию древних размеров» – объяснение очень проницательное, поскольку гекзаметры и логаэды Клопштока, о которых здесь идет речь, в сущности являлись формами национально-немецкого чисто тонического стиха под античной «маской».

**** Сравнительная сила ударений, как основа ритмического разнообразия немецкого стиха, нуждается в более пристальном изучении. Ф. Заран различает девять различных ступеней ударности, которые отмечает цифрами (*Saran F.* Deutsche Verslehre. München, 1907). Однако он обходится в своих исследованиях без понятия метра. Ср.: *Жирмунский В.* Введение в метрику. С. 161–162.

Umsausten schauerlich mein Ohr;
1 1 1 2
Die Nacht **schuf** tausend Ungeheuer;
1 1 3 1
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
2 1 2 1
In meinen Adern welches Feuer!
2 1 2 1
In meinem Herzen welche Glut!..[20]

Как русский, так и немецкий ямбические стихи допускают в относительно редких случаях перестановку ударения с четного слога на нечетный (в школьной терминологии – «замену» стопы ямба хореем) или внеметрическое отягчение неударного слога при сохранении последующего метрического ударения («замену» стопы ямба спондеем). Ср. в примере из Гете: «***Sah** kläglich...*», «*... **schuf** tausend*»; у Пушкина: «**В час** незабвенный, в час печальный...»[21], «**Швед**, русский колет, рубит, режет...»[22]. Такие переносы ударения[23] всегда воспринимаются на фоне инерции метра как «специфическое переживание перебоя» (в смысле, указанном А. Н. Колмогоровым), имеющего нередко экспрессивный характер, и ограничены в обоих языках очень узкими рамками (в русском стихе – только при односложном характере внеметрического отягчения). [...].

4

История метрической реформы Ломоносова и его первые поэтические опыты создания русских ямбов чрезвычайно поучительны для понимания взаимоотношения между стихом и национальным языковым материалом.

Как известно, в Германии правильный ямбический и хореический стих был введен Мартином Опитцем[24] вместо господствовавшего силлабического стиха, восходившего в конечном счете к романским образцам. В своей «Поэтике» («Buch von der deutschen Poeterey»[25], 1624) Опитц ссылается на пример древних, как на образец регулярной метрической альтернации, заменяя при этом долготу и краткость слога ударностью и неударностью, свойственными немецкому языку. «Еще раз скажу, что всякий стих бывает либо ямбическим, либо хореическим; не то, чтобы мы наподобие греков и латинян могли принимать во внимание определенную долготу слогов (eine gewisse grösse der sylben); но мы узнаем по акцентам и тону (aus den accenten und dem thone), какой слог ставить выше, какой ниже»*.

Аналогичный характер носила и реформа Ломоносова («Письмо о правилах Российского стихотворства», 1739): она вводила упорядочение чередования ударений в силлабический стих польского происхождения, господствовавший в книжной русской поэзии с XVI в. («вирши»). При этом Ломоносов ссы-

* *Opitz M.* Buch von der deutschen Poeterey // Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI und XVII Jahrhunderts. № 1. Halle, 1955. S. 36.

лался на пример греческого и латинского, но также и немецкого стихосложения, которое он противопоставлял польскому и французскому, не имеющим правильного чередования ударений («стоп»). «Я не могу довольно о том нарадоваться, что российский язык не только бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе природную и свойственную версификацию иметь может»*.

Образцом для первой «торжественной оды» Ломоносова, посвященной победе русских войск над турками («Ода на взятие Хотина», написанная одновременно с «Письмом» как пример нового стихосложения), по теме, жанру и строфике послужила знаменитая ода Гюнтера[26] на победу принца Евгения над турками (1718)[27]. Впрочем, несмотря на сходство общей темы и отдельных мотивов, специфический для оды Гюнтера грубовато-фамильярный язык и стиль, местами приближающийся к народному, остался совершенно чуждым Ломоносову: в идейном и стилистическом отношении автор первой русской «торжественной оды» с самого начала шел своим путем.

С метрической точки зрения ода Гюнтера написана обычными для немецкой поэзии «правильными» ямбами без пропусков метрических ударений.

Ср. первую строфу:

Eugen ist fort. Ihr Musen nach!
Er steht, beschleußt und ficht schon wieder,
Und wo er jährlich Palmen brach,
Erweitert er so Gräntz als Glieder.
Sein Schwert, das Schlag und Sieg vermählt,
Und wenn es irrt, aus Großmut fehlt,
Gebiehrt dem Feind ein neues Schrecken,
Und stärckt der Völker Herz und Macht,
Die unter Adlern, Blitz und Nacht
Die Flügel nach dem Monden strecken...[28]

Разумеется, ни этот метрический образец, ни теоретические суждения классицистических сочинений по немецкому стихосложению от Опитца до Готшеда[29] не могли натолкнуть Ломоносова на мысль о допустимости «отклонений» от метрически регулярного чередования ударных и неударных, которые подсказывались характером русского языкового материала. Поэтому он называет «неправильными» или «вольными» такие ямбические строки, в которых ямбическая стопа заменяется «пиррихием», т. е. где метрически обязательное ударение опускается. «Неправильными и вольными те стихи называю, в которых вместо ямба и хорея можно пиррихия положить»**. «Чистых ямбов» Ломоносов требовал для «высокой поэзии», прежде всего – для «торжественной оды». «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту

* *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 7. М.–Л, 1952. С. 13. (Разрядка наша – *В. Ж.*).

** Там же. С. 14.

умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил»*.

Это положение Ломоносова наткнулось, однако, на решительные возражения двух его противников, Тредиаковского и Сумарокова. Тредиаковский писал во втором издании своего трактата, в котором он в основном принял новую теорию стихосложения Ломоносова («Новый и краткий способ к сложению стихов Российских», гл. I, § 18): «Стопы наибольше употребляемые в нашем стихосложении: хорей и иамб. За обе сии Стопы повсюду, выключая некие места в некоторых Стихах, о чем ниже, полагается Стопа Пиррихий, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего Стиха составить не можно»**. Тредиаковский дает правильное объяснение этого явления: «Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» (гл. II, § 5). Аналогичное утверждение мы находим и у Сумарокова, с ясным намеком на его противника: «Длина слов наших извиняет писателя во употреблении Пиррихиев; ибо без сея вольности и стихов сочинять не можно; хотя попедантствовать для диковинки и можно; но такие ненадобные тонкости презируются и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славы тамо, где ее не бывало, и проливающего пот, ради посмеяния себе...» («О стихосложении», между 1771 и 1777 гг.)***.

Во времена Пушкина спор этот был уже давно решен как теоретически, так и практически. Востоков, которого Пушкин особенно ценил как теоретика, писал об этом, сопоставляя русские двусложные размеры с немецкими: «Правила сии не могут быть для всех языков одинаковы, ибо стихосложение каждого языка сохраняет свои особенности даже и тогда, когда подражает чужим размерам. Так, например, ямбические и хореические стихи в Русском языке всегда перемешаны с пиррихиями, кои сообщают им, как мы уже заметили, большую против Немецких ямбов и хореев разнообразность»****. Той же точки зрения по вопросу о пиррихиях придерживаются и другие теоретики того времени Д. Самсонов (1817)***** [30], Н. Остолопов, составитель «Словаря древней и новой поэзии» (1821)****** [31].

Как одописец Ломоносов пытался сначала следовать своему «трудному» учению, что, может быть, отчасти оправдывалось и эстетически тем, что монотонный, равномерно поступательный ритм его «чистых» ямбов хорошо подходил к торжественно возвышенному стилю его торжественных од. При выборе иллюстраций требуется, однако, большая осмотрительность: примеры необ-

---

* *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 7. М.–Л, 1952. С. 15. (Разрядка наша – *В. Ж.*).

** Впервые опубликовано в кн.: Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василия Тредиаковского. СПб., 1752. С. 156–178.

*** Впервые в кн.: Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе <...>, А. П. Сумарокова: В 10 ч. Ч. 10. М., 1781. С. 55.

**** *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. С. 55–56.

***** См.: *Жирмунский В.* Введение в метрику. С. 32–33.

****** Там же. С. 33.

ходимо заимствовать из первых отдельных публикаций этих од, так как в последующих полных собраниях 1751, 1757 и 1759 гг. они были метрически переработаны автором, а позднейшие научные издания сочинений Ломоносова основываются, как это принято, на последних прижизненных текстах.

С этой точки зрения характерны в особенности две оды 1741 г., посвященные Иоанну Антоновичу, которые после его свержения с престола никогда более не переиздавались автором по условиям политическим*.

Ср., например, первую (12 августа 1741 г., № 21):

Нагреты нежным воды югом,
Среди полденных теплы рек,
Ликуйте светло друг пред другом:
Златой начался снова век.
Всегдашним льдом покрыты волны,
Скачите нынь, веселья полны,
В брегах чините весел шум,
Повсюду вейте, ветры, радость.
В Неве пролейся, меда сладость:
Иоаннов нектар пьет мой ум...

Первая ода обнаруживает только 5 пропущенных ударений в 210 стихах, вторая – 7 в 230. Главные трудности возникли для поэта здесь и в других случаях в многосложных именах собственных, не укладывавшихся в ямбическую альтернацию: Вилманстранд, Гостомысл, Елисавет[32] и т. п., которые приходилось принимать как исключения.

Изменение в ритмическом стиле Ломоносова наглядно обнаруживает «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения <...> Петра Федоровича» (10 февраля 1742 г.), напечатанная М. И. Сухомлиновым в двух редакциях, из которых вторая (в «Собрании сочинений», 1751) подверглась значительной переработке**. Число отклонений в первой редакции достигло уже 34 пиррихиев на 120 стихов (менее 10 %, так как каждый стих содержит три ударения, которые могут быть пропущены); вторая редакция обнаруживает более чем вдвое отклонений – 88 на 140 стихов.

Самую сложную проблему с точки зрения ритмической структуры представляет как раз «Ода на взятие Хотина», которую Ломоносов поместил в приложении к своему теоретическому трактату в качестве образца своей теории стихосложения. Она известна лишь в переработанной форме 1751 г. и более позднего времени, рукописная редакция 1739 г. не сохранилась, не было и отдельной печатной публикации. Позднейшая редакция содержит 67 пиррихиев на 280 стихов (следовательно, около 8 % возможных случаев). Но из первоначальной редакции сохранились отдельные стихи, которые Ломоносов включил в качестве примеров в первую (рукописную) редакцию своего «Краткого руководства к риторике на пользу любителей сладкоречия» (1744), а так-

* *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 8. М.–Л., 1959. №№ 21 и 22.

** Сочинения М. В. Ломоносова. Под ред. М. И. Сухомлинова. Т. I. СПб., 1891. №№ VII и VIII. С. 50–61.

же в позднейшую печатную редакцию этого сочинения («Краткое руководство к красноречию», 1748)*. С помощью этих примеров мы можем получить некоторое представление о первоначальном тексте оды. В ряде случаев в своих редакционных изменениях Ломоносов отходит от старого строгого метрического правила**.

Ср.:

Строфа I, ст. 6

Первая редакция:

Что меж травой в лугу журчит (1)

Вторая редакция:

Которой *за*всегда журчит (2)

Строфа X, ст. 95 – 97

Первая редакция:

Он так взирал к врагам лицом, (0)
Он так бросал за Балт свой гром, (0)
Он сильну так взносил десницу... (0)

Вторая редакция:

Он так к своим взирал врагам, (0)
Как к Готским *при*плывал брегам, (2)
Так сильну *воз*носил десницу... (2)

Строфа XV, ст. 142 – 145

Первая редакция:

Отзывкой плеску шум прибавил, (0)
Сердясь волнами Турка льет, (0)
Что смелость, нрав, шатер оставил. (0)
Агарян ноги в выстрел всяк... (0)

Вторая редакция:

И Россов плеску *от*вещает; (3)
Ярясь волнами Турка льет, (0)
Что стыд свой *за* него скрывает. (2)
Он рыщет, *как* пронзенный зверь... (2)

Эти примеры, конечно, не дают права думать, что Ломоносов при переработке своей оды руководствовался метрическими соображениями. Несомнен-

* Ср.: *Ломоносов М. В.* ПСС. Т. 7. С. 19–79 и 89–378.
** Ср.: Там же. Т. 8. С. 16–30, текст оды и примеч.

но, решающими для него в этой работе являлись содержание и стилистические моменты. Но в эти годы он чувствовал себя свободным от старых метрических оков и пользовался новой поэтической техникой, результаты которой наличествуют в редакциях 1751 г. и более поздних.

Большие различия обнаруживаются в ритмическом строе двух философско-религиозных од Ломоносова: «Вечернее размышление» и «Утреннее размышление о Божием величестве». Ни та, ни другая ода не сохранилась в рукописи. «Вечернее размышление», по свидетельству самого Ломоносова, «сочинено 1743 года»*. Оно было напечатано сперва в «Кратком руководстве к красноречию», § 270 (1748 г., рукопись 1747 г.), потом в Собрании сочинений 1751 г., с незначительными вариантами, не затрагивающими стихосложения, и обнаруживает характерное для ранней манеры Ломоносова минимальное число отступлений от ямбического метра (только 4 на 48 строк).

Ср. первую строфу:

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

И здесь мы имеем стихотворение «высокого» одического тона и стиля – величественную картину мироздания, но одновременно соответствующую этому тону своеобразную и необычную метрическую форму – строфу из 6 стихов со сплошными мужскими рифмами и регулярными полновесными метрическими ударениями. Возможно, что именно это художественное соответствие ритма содержанию стихотворения и его оригинальной метрической структуре содействовало тому, что оно не подверглось в дальнейшем сколько-нибудь значительной переработке.

«Утреннее размышление» впервые было опубликовано в том же Собрании сочинений 1751 г. Его написание принято относить к тому же 1743 г. на том основании, что оно составляет «как бы одно целое» с «Вечерним размышлением»**, «по тесной связи» с этим последним***, хотя оно обнаруживает явные признаки более позднего ритмического стиля (32 пиррихия на 42 строки!). Ср. и здесь первую строфу:

Уже прекрасно*е* светило (3)
Простерло блеск свой *по* земли (3)
И Божи*я* дела открыло. (2)

---

* *Ломоносов М.* Слово о явлениях воздушных от електрической силы происходящих. Изъяснения, надлежащие к слову // Ломоносов М. В. ПСС. Т. 1. С. 72 (1753).

** Сочинения М. В. Ломоносова. Под ред. М. И. Сухомлинова. Т. I, примеч. С. 246.

*** *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 8, примеч. С. 909–910.

Мой дух, с веселием внемли, (3)
Чудяся ясным толь лучам, (0)
Представь, каков Зиждитель сам! (0)

Если придерживаться принятой датировки, которая не может считаться доказанной и вызывает сомнение по указанной причине, остается предположить, что в этом случае имела место значительная переработка, поскольку строфическая форма не представляла исключения по сравнению с обычными одическими строфами.

От этих оков, которые он сам на себя наложил, Ломоносов освобождается уже во второй половине 40-х годов, выражаясь образно, в результате «сопротивления материала». Две его классические оды на восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны 1747 и 1748 гг.* полностью следуют новой стихотворной технике. В первой мы нашли 188 пиррихиев на 240 строк, во второй – 170 на 240, только около 25 % стихов (как и у большинства позднейших русских поэтов) имеют все метрически заданные ударения. Отсутствовать ударения могут на любом метрически ударном слоге стиха (кроме последнего), чаще всего, как обычно, они отсутствуют на третьем месте, довольно часто (как и вообще у поэтов XVIII в.) на втором, иногда на двух местах одного стиха одновременно. Ср. первую строфу оды 1747 г. (№ 141):

Царей и царств земных отрада, (0)
Возлюбленная *ти*шина, (2, 3)
Блаженство сел, градов ограда, (0)
Коль ты полезна *и* красна! (3)
Вокруг тебя цветы пестреют (0)
И класы *на* полях желтеют; (2)
Сокровищ полны *ко*рабли (3)
Дерзают в море *за* тобою; (3)
Ты сыплешь щедрою рукою (3)
Свое богатство *по* земли. (3)

Безошибочное чувство языка и большое поэтическое дарование привели Ломоносова к ритмическому освобождению русского ямба. Таким образом, он стал создателем новой национальной формы русского ямбического стиха, своеобразие которого развилось из взаимодействия традиционной метрической модели с особенностями его родного языка.

Общую характеристику ритмической техники Ломоносова по сравнению с Пушкиным и Лермонтовым дает Б. В. Томашевский в своей работе о стихе «Евгения Онегина»[33]: пропуск ударения на первом месте составляет 1,8 %, на втором – 24,4 %, на третьем – 46,7 %, на первом и третьем – 2,3 %, на втором и

* *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. №№ 141 и 149.

третьем – 2,0 %, сохранение всех ударений – 22,8 %. Результаты этого подсчета основаны на 1120 стихах без более точного указания источников*. Некоторые отклонения, не очень значительные, дают подсчеты Андрея Белого: на общее число 596 строк (тоже без указания источников) пропусков на первой стопе – 13, на второй – 139, на третьей – 272, на первой и третьей – 5, на второй и третьей – 11; всего – 440**.

Цифры эти применимы в общих чертах к обеим одам – 1747 и 1748 гг., приведенным выше в качестве образца зрелого ритмического стиля Ломоносова. Однако недифференцированный характер статистики скрывает важные специальные особенности художественного развития Ломоносова на пути к этому стилю***.

Подведем некоторые итоги. Сравнение русских и немецких ямбов отчетливо показало, что при наличии одинаковой метрической модели ямбического стиха, в которой метрически заданные ударения стоят на четных слогах, этот принцип бинарной альтернации в разных языках осуществляется по-разному в зависимости от фонетических свойств соответствующего языкового материала. Этими различиями определяется не только национальный характер отдельных размеров – ритма русских ямбов в отличие от немецких, но всей метрической системы данного языка в целом, подлежащей изучению в связи с особенностями его просодии.

Мы оставили без специального рассмотрения английские ямбы. Благодаря еще меньшему среднему объему слова (от двух до одного слога) и обилию полнозначных односложных слов они также имеют в ритмическом отношении ярко выраженное национальное своеобразие: обилие и большую свободу перестановок ударений, перегрузку внеметрическими отягчениями и широкое употребление в рамках бинарной альтернации двусложных неударных промежутков между ударениями.

Ритмическая структура так называемого чисто силлабического стиха – французского, итальянского, польского и т. д. – также обнаруживает существенные национальные различия. Итальянский стих, имеющий более регулярную альтернацию, во многом приближается к английскому силлабо-тоничес-

---

* *Томашевский Б.* О стихе. С. 106 и 108, примеч. 1. Б. В. Томашевский в 50-е годы специально рассматривал различия между ранней и последующей структурой ямбов Ломоносова (*Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959. С. 356–360).

** *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 286.

*** Попытку более точной хронологической дифференциации содержит книга: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. С. 70–72 и табл. II, №№ 1–12. Однако автор также не указывает различия ранних и поздних редакций. Поэтому ода 1741 г. (Иоанну Антоновичу) обнаруживает в его таблице гораздо более архаическую манеру, чем оды 1739 («На взятие Хотина») и 1742–1743 гг.

кому; французский стих по характеру своих ритмических вариаций гораздо ближе к классическим русским двудольным размерам*.

Вопрос этот требует дальнейшего исследования в рамках общей проблемы «Язык и стих».

Примечания

[1] Виктор Максимович Жирмунский (1891 – 1971) – академик АН СССР, филолог-германист, компаративист, стиховед. О нем см.: Академик Виктор Максимович Жирмунский. Биобиблиографический очерк. Изд. 3-е, испр. и дополн. СПб., 2001. Основные исследования по теории и истории русского стиха собраны в кн.: «Теория стиха», Л., 1975, «Теория литературы. Поэтика. Стилистика» (Л., 1977), «Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы» (Л., 1978), «Гете в русской литературе» (Л., 1981); «Введение в литературоведение» (СПб., 1981).

[2] Печ. по первой публикации: *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха Л., 1968. С. 7 – 23.

[3] Подробнее о недостатках формального метода см. в статьях В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» (1919 – 1923) и «К вопросу о “формальном методе”» (1923).

[4] Имеется в виду мнение В. Н. Перетца о необходимости пересмотра общепринятого представления о первенстве Тредиаковского в реформировании русского стиха, поскольку его новаторство в этой области «сказалось только в том, что он повторил печатно то, что до него лежало в многочисленных рукописях. <...> Отныне первенство в сочинении русских метро-тонических стихов на русском языке должно принадлежать пастору Глюку, а вслед за ним магистру Паусу. Они, положив в основание немецкую форму и содержание, дали первые образцы разнообразных форм строфы, хореической и ямбической, из которых иными воспользовался и сам Тредиаковский <...>. И читая прекрасные стихи наших поэтов, мы всегда должны помнить, что если старым силлабическим стихом наша литература обязана была католическому Западу, то новым, тоническим она обязана Западу же протестантскому» (*Перетц В. Н.* Из истории развития русской поэзии XVIII века // *Он же.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. III. СПб., 1902. С. 424 – 426).

[5] В своей ранней монографии Якобсон был не столь категоричен, лишь возражая против распространенной в стиховедении апелляции к языковой просодии, как всецело определяющей национальную систему стихосложения: «Аргумент к естественности с историческими иллюстрациями – всегда палка о двух концах. <...> Мы не замечаем элементов насилия в собственном насилии и склонны видеть в непривычном нам насилие даже там, где его нет. <...> ... иностранные влияния могут не только послужить толчком к выбору того или иного из вариантов стихосложения, отвечающих требованиям просодии данного языка, они не только способны санкционировать насилие над каким-либо внеграмматическим элементом языка, но под интенсивным иностранным влиянием возможно даже насилие над фонологической системой. Таков сдвиг ударения в немецком альтернирующем стихе, возникшем под французским влиянием. Думаю, что стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка. Если стихосложение – искомый X, и нам даны лишь просодические элементы

* Ср.: *Жирмунский В.* Введение в метрику. С. 86–88.

языка, мы получаем неопределенное уравнение, т.е. возможность нескольких значений для *X*. Исторический выбор того или иного решения из ряда мыслимых объясняется явлениями, лежащими вне пределов фонетики данного языка, а именно наличной эстетической традицией, отношением данного поэтического течения к этой традиции и культурными влияниями» (*Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.С. 112, 117—118).

[6] Русск. пер.: *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. Отмечая, что «язык следует изучать во всем разнообразии его функций», и выделяя наряду с коммуникативной (реферативной, денотативной, когнитивной), эмотивной (экспрессивной), конативной, апеллятивной (контактной), метаязыковой поэтическую функцию языка, Якобсон указывает, что последнюю «нельзя изучать в стороне от общих проблем языка <...>. Любая попытка ограничить сферу поэтической функции только поэзией или свести поэзию только к поэтической функции представляет собой опасное упрощенчество». Осуществление поэтической функции предполагает, что «селекция (выбор) производится на основе эквивалентности, подобия и различия, синонимии и антонимии; комбинация – построение предложения – основывается на смежности. *Поэтическая функция проецирует принцип эквиваленции с оси симметрии на ось комбинации*» (Там же. С. 197, 202, 204).

[7] Мысль о том, что реформа русского стиха проводилась Ломоносовым по образцу немецкой версификации утвердилась еще в XVIII в. и до настоящего времени разделяется большинством стиховедов и историков литературы.

[8] В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (1735), Тредиаковский лишь называет в качестве возможных двусложных стоп наряду с хореем и ямбом спондей и пиррихий, не характеризуя ритмическую природу последних; но в «Способе 1752 г. уже осмысляет пиррихий как пропуск метрического ударения в двусложниках: «Стопа пиррихий для того ко всем присовокуплена названиям, что как в хореическом вместо хорея и ямбическом вместо ямба, так и в дактило-хореическом вместо хорея ж и в анапесто-ямбическом стихе вместо ямба ж она полагается. Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить» (*Тредиаковский В. К.* Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный // *Он же.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 2009. С. 73).

[9] «Писателю нет нужды узнавати, когда он [пиррихий – Е. Х.] хорей и когда ямб; между хореических стоп он сам собою хореем будет, а между ямбическими ямбом <...>. Длина слов наших извиняет писателя во употреблении пиррихиев; ибо без сия вольности и стихов сочинять не можно; хотя пропедантствовать для диковинки и можно; но такие ненадобные тонкости презираются и отводят автора от доброго вкуса, ищущего славя тамо, где ее не бывало, и проливающего пот ради посмеяния себе» (*Сумароков А. П.* О стопосложении // *Он же.* Избранные произведения. 2-е изд. Л., 1957. С. 386).

[10] Речь идет о второй статье Чернышевского «Сочинения А. С. Пушкина. Изд. П. В. Анненкова», где он, в частности, писал, что хорей и ямб «господствуют в немецкой версификации, потому, что немецкая речь, говоря вообще, сама собою укладывается в двусложные стопы, имея ровное число слогов с ударениями и без ударений. Не то в русской речи. Наши слова вообще многосложнее: мы не ставим более одного ударения

на сложных словах; гораздо реже, нежели немцы, делаем ударения на местоимениях и частицах» (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. С. 470).

[11] Имеются в виду: *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. М.; Пг., 1923; *Чудовский В. А.* Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе "Евгения Онегина")» // Аполлон. 1915. № 8/9.

[12] «(Чтоб истина счастливцу даровала)
Поэзии святое покрывало...» (*пер. В. Левика*) – из стихотворения Гете «Посвящение».

[13] «И снова дня ликующая сила...» (*пер. В. Левика*) – из того же стихотворения.

[14] «Вдруг ярким блеском взор мне ослепило» (*пер. В. Левика*) – из того же стихотворения.

[15] «Кто падок сам на низкие влеченья...» (*пер. Н. А. Бочарова*) – из драмы Гете «Ифигения в Тавриде».

[16] «Вы вновь со мной, туманные виденья» (*пер. Н. А. Холодковского*) – из драматической поэмы Гете «Фауст».

[17] «... из бренной суеты...» (*пер. К. В. Манеровой*) – из стихотворения Гете «Ночная песнь».

[18] «Не то опасно, в чем избыток сил,
Опасно то, что пошло и обычно (*пер. К. Павловой*) – из исторической драмы Шиллера «Валленштейн. Смерть Валленштейна».

[19] «Свидание и разлука».

[20] Вторая строфа стихотворения:

Исполнен радостной печали,
Светился в тучах лик луны,
Крылами ветры помавали,
Зловещих шорохов полны.
Толпою чудищ ночь глядела,
Но сердце пело, несся конь,
Какая жизнь во мне кипела,
Какой во мне пылал огонь!
(пер. Н. Заболоцкого)

Перевод Заболоцкого воспроизводит размер и схему рифмовки оригинала, однако не является эквиритмическим. Жирным шрифтом Жирмунский выделяет слова, несущие сверхсхемные ударения. О цифрах, обозначающих степень ударности слов см.: *Жирмунский В. М.* Введение в метрику // *Он же.* Теория стиха. Л., 1975. С. 142 – 148.

[21] Из стихотворения А. С. Пушкина «Для берегов отчизны дальной...».

[22] Из поэмы А. С. Пушкина «Полтава».

[23] В современном стиховедении «переносом ударения» принято считать синкопу, т. е. тот случай, когда слабое место под ударением и сильное место той же стопы без ударения принадлежат одному и тому же слову. Примеры, приведенные Жирмунским с ударением на слабом слоге являются – соответственно – «хориямбом» и «спондеем», которые сейчас не рассматриваются в качестве ритмических перебоев, поскольку, в отличие от синкопы, широко использовались в русском классическом стихе.

[24] См. в наст. изд. примеч. 5 к статье М. Л. Гаспарова «Ломоносов и Тредиаковский – два исторических типа новаторов стиха».

[25] «Книга о немецкой поэзии».

[26] Иоганн Кристиан Гюнтер (1695 – 1723) – немецкий поэт раннего Просвещения.

[27] «Auf den zwischen Ihro Kaiserlicher Majestät und der Pforte Anno 1718 geschlossenen Frieden» («На мир, заключенный его императорским величеством и Портою в 1718 г.).

[28] Евгений умчался прочь. Музы! следуйте за ним! // Он стоит, закрываясь [щитом] и вновь сражается, // Там, где из года в год он рубил пальмовые ветви, // [Теперь] ширит границы и солдатские шеренги, // Удары его меча несут победу, // [И даже] если меч ошибается или из великодушия промахивается, // Это порождает во враге новый ужас, // Укрепляя сердца и мощь птенцов [букв. народов – *К. М.*], // Которые под [имперскими] орлами средь молний в ночной тьме // Простирают крылья к луне» (*пер. К. В. Манеровой*).

[29] Иоганн Кристоф Готшед (1700 – 1766) – немецкий эстетик, драматург, реформатор театра, критик и теоретик литературы. Комментаторы Ломоносова отмечали, что основными материалами, которые он использовал при создании «Письма» были три работы Готшеда: «Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen» (1730), «Praschens gründliche Anzeige von Verbesserung der deutschen Poesie» (1733) и «Hübners poetisches Handbuch» (1734). См. об этом: *Данько Е. Я.* Из неизданных материалов о Ломоносове // XVIII век. Сб. 2. М.; Л., 1940.

[30] «Поелику в многосложных наших словах находится только одно ударение, а союзы и предлоги оных не имеют, то и позволяется в хореях и ямбах, за исключением последней стопы, ставить низкие вместо высоких. В стихах, состоящих из стоп трехсложных и стоп смешанных, сею вольностью пользоваться не можно, ибо большое стечение низких производит неприятное впечатление» (*Самсонов Д.* Краткое рассуждение о русском стихосложении // Вестник Европы, 1817, Т. XCIV. С. 228).

[31] «Напрасно некоторые пристрастные любители древних размеров утверждают, что Ямбический стих не может иметь равного с оными достоинства по причине своей однообразности; ибо утвердительно можно сказать, что однообразность сия приписывается Ямбическим стихам от одного бывшего до сего времени невнимания к его разнообразию. Входящая в состав сего размера стопа Пиррихий производит в оном такие же изменения, как Хорей или Спондей в Гекзаметре» (*Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1 – 3. С. 495).

[32] См. в наст. изд. статью М. И. Шапира «У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (Социолингвистика стиха раннего Ломоносова)» С. 185 – 213.

[33] Имеется в виду статья Б. В. Томашевского «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом “Евгения Онегина”» (1918), вошедшая в его монографию «О стихе» (Л., 1929).

К. Ф. Тарановский[1]

РАННИЕ РУССКИЕ ЯМБЫ И ИХ НЕМЕЦКИЕ ОБРАЗЦЫ[2]

1. Для раннего стиха Ломоносова (1738 – 1741) характерна различная трактовка так называемых пиррихиев в хореическом и ямбическом стихе. В ломоносовском переводе оды Фенелона 1738 г. находим только 30 % полноударных хореев, в то время как в переводе из Анакреона того же года все строки полноударные. В примерах из его «Письма» (1739) в хореической строфе «Нимфы окол нас кругами...» из шести строк только одна четырехударная, две строки трехударные, а три двухударные; в ямбической строфе «Весна тепло ведет...» все пять строк полноударные. Эту разницу в трактовке размеров Ломоносов обосновал в «Письме» и теоретически. В легкой поэзии он допускал пиррихии («оные стихи я употребляю только в песнях»), а для поэзии высокой («торжественных од») требовал полноударности. Эти «оковы» Ломоносов «сам на себя наложил»*. Требование полноударности в стихе он мог найти в схоластической теории немецких теоретиков, но не в практике немецких стихотворцев.

2. Сопоставление ритмической структуры ранних ломоносовских ямбов (до 1744 г.) с немецкими текстами, послужившими ему непосредственными образцами (оды Гюнтера[3], Штелина и Юнкера), представляет немалый Интерес. В этих текстах Ломоносов мог найти не только спондеи (*Já Nóth mácht óft* Gebéth aus Flűchen[4]; Die Fréudenglùt *frikt Kráut* und Lóth[5]), но и пиррихии (*Und Cat*harinens hőchste Cúnst[6]; Ein töd*liches* Verhängniß wißen[7]; Zerréißt *der Sa*racénen Héil[8]; Die Wárheit hást *die Mah*leréy[9]), и хориямбы (*Dóch die erfüll*te Hóffnung rúft[10]; Dein Lób mácht dóch *kéin Conterféy*[11]; War díesen Tág *éhmals bemű́ht*), а также и четырехсложную группу, которую Брюсов назвал бы «вторым эпитритом»[12]: «*Káum in drèi gántz*en Viertelstünden»[13]. Строк с иктами, не наделенными ни главным (Hauptton), ни побочным (Nebenton) словесным ударением, в немецком стихе не так мало, как это часто утверждается: в среднем четырехстопном ямбе их около 25 %.

3. Ритмическую структуру оды Гюнтера на победу принца Евгения над турками, послужившей, как известно, поэтической моделью «Оды на взятие Хотина»[14]**, характеризует следующий профиль ударности: 97 – 90,4 – 88 – 99***.

---

* Ср.: *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 21.

** Степень зависимости Ломоносова от Гюнтера точно определена В. М. Жирмунским (Там же. С. 16).

*** Во всех подсчетах немецкого стиха учитывались все словесные ударения (главные и побочные) как элементы фонологии слова. Побочным ударением называем более слабое ударение, падающее на вторую часть сложного слова (Mórgenlànd) или на так называемый тяжелый суффикс (Éwigkèit). Потенциальное усиление громкости некоторых безударных слогов, которое свойственно немецкой четкой речи и которое Минор (*Minor J.* Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902. S. 121) называет «возможным побочным ударением», являются факультативным элементом фразной фонологии и, естественно, не вошло в наш учет. Спор об этих «полуударениях» фактически ведется

Самыми устойчивыми иктами оказываются первый и четвертый, а самым неустойчивым – третий. Что же касается отдельных форм, первая (полноударная) форма явно преобладает (75,4 %)*. Около одной четверти всех форм (23,6 %) составляют трехударные формы:

II	U U U — U — U — (U)	2,2 %
IV	U — U — U U U — (U)	11,4 %
III	U — U U U — U — (U)	9 %
IX	U — U — U — U U	1 %

На все двухударные формы приходится около 1 %.

4.1. Первая редакция Хотинской оды до нас не дошла. Переработанный текст оды был напечатан полностью в 1751 г. Из более ранних редакций оды 35 строк приведено в «Риторике» 1744 г. и еще 17 – в «Риторике» 1748 г. Из 35 строк в первой «Риторике» – 33 полноударные (т. е. 94 %) и только в двух строках второй икт безударный (III форма). В редакции 1751 г. находим в этих строках еще две трехударные формы (III и IV). В семнадцати строках из второй «Риторики» только 13 строк первой формы и по две строки третьей и четвертой. Эти 17 строк, по всей вероятности, уже являются переделкой текста 1739 г. В редакции 1751 г. в этих семнадцати строках находим еще три строки третьей формы. Интересно, что, перерабатывая оду, Ломоносов обыкновенно заменял полноударные строки третьей формой («Он си́льну та́к взноси́л десни́цу» – «Так си́льну возноси́л десни́цу»)**.

4.2. В окончательной редакции Хотинская ода обнаруживает структуру, очень близкую к стиху Гюнтера. В ней 69,3 % всех строк являются первой формой, 1 % – второй, 15,4 % – третьей и 13,9 % – четвертой*** и только одной строкой («И что на турках тягота», 0,4 %) представлена шестая форма. Профиль ударности: 98,6 – 84,6 – 85,7 – 100.

5. Две оды 1741 г., посвященные Иоанну Антоновичу (№ IV и V)**** [15], дают нам еще более полное представление о ранних ломоносовских ямбах. В первой из них 97 %, а во второй 95,7 % всех строк осуществляют первую форму. Двухударных форм в этих одах еще нет. Из трехударных форм чаще

не в плане стихосложения, а в области стихопроизнесения, между сторонниками скандирования стиха и сторонниками естественного чтения.

* Такой высокий процент первой формы объясняется тем, что в немецком языке средняя длина акцентной единицы составляет около двух слогов.

** Весьма вероятно, что и четвертая строка первой строфы: «В долине тишина глубокой» в редакции 1739 г. была полноударной. См. примеры переделанных строк в указанной статье В. М. Жирмунского (С. 19).

*** Как видно из сказанного в параграфе 4.1, преобладание третьей формы над четвертой в этой переработке не случайно.

**** Номера од приводятся по изд.: «Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М. И. Сухомлинова». Т. 1. СПб., 1891.

всего встречается третья (1,4 и 2,2 %), на втором месте – четвертая (1 и 1,7 %) и на последнем – вторая (0,5 и 0,4 %). Итак, в своих первых трех одах Ломоносов оказался ригористичнее своего немецкого учителя: его первые опыты всецело основываются на теории, требовавшей ударности всех иктов в стихе.

6.1. В дальнейшем развитии ломоносовского ямба несомненную роль сыграли два его перевода с немецкого: оды Штелина (декабрь 1741 г., № VI)[16] и оды Юнкера (апрель 1742 г., № IX)[17]. Работая над этими переводами, Ломоносов более внимательно присмотрелся к практике немецких стихотворцев.

6.2. Сопоставим статистические данные для оригинала Штелина и перевода Ломоносова:

	Ударные слоги				*Формы*						
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI	Ост.
Шт.:	91,7	91,7	88,5	99,0	71,9	8,3	7,3	11,5	–	–	1,0
Л.:	95,8	85,3	82,1	100,0	64,2	4,2	13,7	16,8	1,0	–	–

Сходство ритмической структуры в обоих текстах, несмотря на малое число строк (96 у Штелина и 95 у Ломоносова), бросается в глаза*. В этом переводе Ломоносов больше не избегает безударных иктов. Особенно показательна седьмая строфа перевода: из восьми строк этой строфы только одна полноударная. В двенадцати случаях штелинские строки с одним пиррихием переведены Ломоносовым трехударными строками; в семи случаях Ломоносов повторяет ритмический ход немецкого текста, например:

24	Чтобы́ Елисаве́т роди́лась	(III)
24	Elísabeth gebóhren wérden	(III)
33	Чини́л что пре́жде Константи́н	(IV)
33	Wie éhmals Cónstantin gethán	(IV)

6.3. Сопоставление немецкой оды Юнкера с ломоносовскими переводами приводит нас к тем же выводам:

	2	4	6	8	10	12	I	II	III	IV	V	VI	Ост.
Ю.:	90,7	92,9	92,9	91,4	86,8	99,6	60,0	7,9	5,4	3,9	7,9	9,6	5,4
Л.:	97,5	93,2	91,8	99,6	91,8	100,0	75,4	2,1	6,1	7,9	–	7,1	1,4

* Слишком низкий процент ударности первого икта у Штелина не типичен для немецкого стиха. Пропуски ударений на втором слоге сосредоточены у него в первой и последней строфе. Если вычислить профиль ударности без этих двух строф, то получится профиль, характерный для немецкого четырехстопного ямба: 96,3 – 91,2 – 87,5 – 98,8. – Восьмую строку первой строфы Ломоносов перевел пятистопным ямбом: «Не Основа́тель ли того́ прихо́дит». Кроме этой строки с двумя пиррихиями в его переводе есть и одна строка пятой формы четырехстопного ямба: «Возрит пусть на Елисаве́ту».

И в этом переводе, как и в первом, Ломоносов иногда повторяет ритмический ход немецкой строки:

95 Verschíedner Néigungen // der Díener und des Sáchen...
95 Разли́чных скло́нностей // в слуга́х и все́й держа́ве...
198 Und óhne Síe sínd wír // ein róher Diamánt...
198 Без ни́х мы мра́чны, ка́к // нечи́щенный алма́з...

7.1. В промежутке между этими переводами, в феврале 1742 г., была напечатана ломоносовская ода на прибытие Петра Федоровича из Голштинии (впоследствии переделанная для издания 1751 г.: №№ VII и VIII)[18]. Вот статистические данные для обеих редакций*:

		2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
р. 1742		97,5	86,7	84,2	100	68,4	2,5	13,3	15,8	–	–
р. 1751	а)	96,7	80,8	55,0	100	35,0	0,8	19,2	42,5	–	2,5
	б)	97,2	82,9	53,6	100	35,8	0,7	17,1	44,3	–	2,1

Как видим, данные для первой редакции почти полностью совпадают с данными для перевода оды Штелина. Сильно переделанная вторая редакция близка к ломоносовскому стиху 1745 г.

7.2. Две последующие оды, № X (конец 1742 г.)[19] и № XI (июнь 1743 г.)[20], к сожалению, дошли до нас только в позднейших редакциях. Сравнивая статистические данные для этих од, можно прийти к выводу, что первая из них (насчитывающая 440 строк) подверглась более обстоятельной переработке, чем вторая (140 строк):

	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
№ X:	98,0	84,1	75,9	100	58,9	1,8	15,2	23,2	0,7	0,2
№ XI:	98,6	90,7	87,1	100	77,1	1,4	8,6	1,2	0,7	–

7.3. Перевод 143 псалма, дошедший до нас в двух редакциях (№ XII), представляет дальнейший шаг к освобождению ломоносовского ямба от полноударных строк:

	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
р. 1743:	96,7	88,3	63,3	100	48,3	3,3	11,7	36,7	–	–
р. 1751:	96,7	86,7	63,3	100	46,7	3,3	13,3	36,7	–	–

По сравнению с предыдущим стихом, сильно понизилась ударность предпоследнего икта (на 20 %) и сильно увеличился процент IV формы за счет пер-

* Для редакции 1751 г. даются два подсчета: а) 120 строк в строфах, соответствующих первой редакции; б) 140 строк с двумя новыми строфами (8-й и 9-й).

вой. Как видим, вторая редакция очень незначительно отличается от первой: в ней только две строки изменены ритмически (11-я и 38-я).

7.4. Особого рассмотрения требуют два «размышления» Ломоносова (№ XIII и XIV), которые обыкновенно датируются 1743 г. На разницу в их структуре обратил внимание В. М. Жирмунский и сделал надлежащие выводы[*21]. Разница между ними весьма значительна:

	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
№ XIII:	100	89,6	93,7	100	83,3	–	10,4	6,3	–	–
№ XIV:	95,2	78,6	50,0	100	23,8	4,8	21,4	47,6	–	2,4

В первом «размышлении» бросается в глаза очень высокий процент полноударных строк, напоминающий стих 1741 – 1742 г. Преобладание третьей формы над четвертой, может быть, указывает на то, что дошедший до нас текст уже был подвергнут переработке. Как выше было сказано, переделывая свои ранние тексты, Ломоносов часто заменял полноударные строки именно третьей формой. Почти с полной уверенностью можно утверждать, что «Вечернее размышление» было написано до переложения 143-го псалма. Что же касается «Утреннего размышления», его ритмическая структура ближе всего к ломоносовскому стиху 1746 – 1747 гг. Весьма вероятно, что оно было написано в то время, когда Ломоносов начал работать над своей второй «Риторикой».

8. В конце 1743 г. напечатаны и первые ямбы Сумарокова: «Ода Елисавете Петровне (в 25 день ноября)» и переложение 143-го псалма. Третья ранняя ода («Ода, сочиненная в первые лета моего во стихотворении упражнения») была опубликована впервые в 1781 г. Вот данные для всех трех произведений:

	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Ода Е. П.:	92,9	89,4	69,4	100	53,5	5,3	10,6	28,0	–	2,4
Пс. 143:	92,4	81,8	57,6	100	31,8	7,6	18,2	42,4	–	–
Ода, соч.:	94,4	80,6	58,9	100	36,1	3,9	18,9	38,9	0,5	1,7

По сравнению со стихом Ломоносова у Сумарокова наблюдается еще более облегченный стих, в особенности в переложении 143-го псалма. Уже в «Оде Елисавете Петровне» Сумароков употребляет и двухударные формы: VI форма («Семирамидины сады») встречается в ней четыре раза. «Ода, сочиненная в первые лета...», вероятно, была в дальнейшем переработана. Все же ее ритмическая структура мало отличается от структуры 143-го псалма.

9.1. Полемика 1743 г., связанная с переложением 143-го псалма, свидетельствует о том, что три ведущих поэта того времени обсуждали основные

---

[*] *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха. С. 20–21. – Ср. статью В. М. Жирмунского «Оды М. В. Ломоносова “Вечернее” и “Утреннее размышления о Божием Величестве”» в кн. «Русская литература XVIII в. и ее международные связи» (Л., 1977).

вопросы стихотворного ритма. Трудно поверить, чтобы при этом они не затронули вопроса о допустимости пиррихиев в ямбе. Как бы то ни было, после переложения 143-го псалма Ломоносов не возвращался к полноударным ямбам. Возникает вопрос: не повлиял ли на ломоносовские ямбы, написанные после 1744 г., более легкий стих Сумарокова?

9.2. Ямбы Ломоносова и Сумарокова 1742 – 1743 гг. сильно напоминают ритмическую структуру немецкого стиха, в первую очередь стиха Гюнтера. И в том, и в другом стихе сильными иктами выделяются начало и конец строки, причем и в том, и в другом предпоследний икт самый неустойчивый. И у Гюнтера, и у русских поэтов преобладает первая форма: из трехударных форм самая частая – четвертая, на следующем месте – третья и, наконец, на последнем – вторая. Возможен вопрос: не образовалась ли эта структура в русском четырехстопном ямбе под влиянием немецкого стиха*? На него следует ответить отрицательно: подобная структура должна была естественно возникнуть в русском стихе. И теоретический ямб (вычисленный на основании ритмического словаря прозы по теореме о переумножении вероятностей), и «случайный ямб» (четноударные восьми- и девятисложные отрезки прозы) обнаруживают аналогичную структуру**:

	2	4	6	8	I	II	III	VI
Т. я.:	92,3	62,4	57,3	100	14,5	7,7	37,6	40,2
Сл. я.:	89,0	65,6	60,2	100	14,8	11,0	34,4	39,8

От фактического стиха эти данные отличаются в первую очередь низким процентом полноударных форм, чего, собственно, и следовало ожидать: не гоняясь за полноударностью, поэты все же значительно усиливали двусложное пульсирование ритма.

10. Во второй половине 40-х годов (точнее до 1752 г., когда вышли «Сочинения» Тредиаковского) только Ломоносов печатал свои произведения, написанные четырехстопным ямбом. Сопоставим данные для его четырехстопного ямба с данными для «естественного» ямба (теоретического и случайного), при-

* В своей книге «Руски дводелни ритмови» (Београд, 1953) автор настоящей статьи ответил на этот вопрос положительно и ныне рад случаю исправить свою тогдашнюю ошибку.

** В этих подсчетах не учитывались двухударные формы ввиду того, что Ломоносов их до 1745 г. явно избегал. Ритмический словарь Ломоносова вычислен по его «Письму» (первых 1000 акцентных единиц); «случайные ямбы» выискивались в его «Риторике» 1748 г. (§ 1–140: всего 500 строк, из них – 50 четырехударных, 287 трехударных и 163 двухударных). Данные для всех шести форм будут приведены в параграфе 10. Следуют данные для ритмического словаря Ломоносова (римская цифра обозначает число слогов в акцентной единице, арабская – ударяемый слог): I – 9,1; II 1 – 14; II 2 – 16,3; III 1 – 8; III 2 – 13,8; III 3 – 8,9; IV 1 – 0,9; IV 2 – 8,7; IV 3 – 5,8; IV 4 – 1,3; V 1 – 0,9; V 2 – 1,5; V 3 – 5; V 4 – 1,4; V 5 – 0,3; VI 2 и VI 3 – 0,2; VI 4 – 3,2; VII 3 – 0,5.

нимающими в расчет и двухударные формы*:

		2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
1)[22]	1745:	94,0	84,0	56,0	100	38,0	4,0	14,0	40,0	2,0	2,0
2)[23]	1746:	95,6	80,8	48,9	100	29,5	3,0	16,4	46,9	2,8	1,4
3)[24]	1747:	98,3	74,6	46,3	100	22,1	0,8	23,3	50,8	2,1	0,8
4)[25]	1748:	98,3	72,1	52,9	100	25,0	1,3	26,7	45,4	1,3	0,4
5)[26]	1750:	94,3	73,0	47,0	100	20,0	1,7	25,2	47,4	1,7	3,9
6)	1747 – 51:	90,3	80,0	43,8	100	20,6	5,3	17,8	49,7	2,2	4,4
7)	Т. я. Л.:	69,1	66,2	38,7	100	9,4	5,0	24,3	25,9	9,5	25,9
8)	Сл. я. Л.:	70,0	66,8	40,6	100	10,0	7,4	23,2	26,8	10,0	22,6

По сравнению с ломоносовским стихом до 1744 г. его четырехстопный ямб после 1745 г. характеризуется некоторым сближением с «естественным» ямбом. Но это сближение только частичное: фактический стих никогда не достигает такого низкого процента полноударных строк и такого высокого процента двухударных форм (V и VI), какой мы находим в «естественном» ямбе. Мало того, в фактическом стихе происходит отбор в употреблении трехударных строк, а именно здесь дается явное предпочтение четвертой форме за счет третьей. Профиль ударности фактического стиха только в общих чертах напоминает диаграмму «естественного» ямба, главным образом во втором «полустишии» (третий и четвертый икты). В первом «полустишии» фактического ямба сильно выделяется начальный икт. Фактический стих осуществляет тенденции, заложенные в языке: склонность к регрессивной диссимиляции ударений и к выделению первого сильного икта, которому предшествует начальная слабая доля стиха**.

11. Для «Риторики» 1748 г. Ломоносов перевел трехстопным ямбом анакреонтическое стихотворение «Ночною темнотою...». Легкий стих этого перевода, с средним слабоударным иктом (профиль ударности: 97,9 – 37,5 – 100), сильно отличается от ломоносовского полноударного трехстопного ямба 1738 г. В этом переводе 35,4 % полноударных строк (I форма), 62,5 % осуществляют третью форму («Ночно́ю темното́ю») и только одной строкой (2,1 %) представлена

* В этой таблице приводятся данные для следующих произведений: 1) № XV; 2) XVI и XVII; 3) XXI; 4) XXXVIII; 5) LIV; 6) четверостишия и восьмистишия с перекрестной рифмовкой AbAb (псалмы 1, 34, 70 и 145 и «Полидор»); 7–8) теоретический и случайный ямб Ломоносова. Среди четырехстопных ямбов в «Риторике» 1748 г. особое место занимает перевод басни Лафонтена «Лишь только дневный шум умолк». Его профиль ударности: 93,3 – 86,7 – 70 – 100 сильно напоминает ломоносовский стих до 1745 г. Полноударных строк в этой басне 56,7 %. И все же у нас нет достаточных оснований для изменения принятой датировки этой басни (1747). Переводя Лафонтена, Ломоносов мог просто «тряхнуть стариной».

** По этому вопросу см. наши статьи «Основные задачи статистического изучения славянского стиха» и «О ритмической структуре русских двухсложных размеров»[27].

вторая форма («И при такóм ненáстье»). Такая Ритмическая структура наблюдается и в «естественном» трехстопном ямбе.

12. В 1747 – 1748 гг. оформилась и русская ритмическая структура шестистопного ямба. Шестистопные ямбы в стихотворениях и стихотворных отрывках из второй «Риторики» Ломоносова, в трагедиях «Хорев» и «Гамлет» Сумарокова и в двух его эпистолах[28*] принадлежат к тому типу этого размера, который условно называем симметричным:

	2	4	6	8	10	12
«Риторика»:	96,7	55,9	88,4	96,2	52,8	100
«Хорев»:	91,3	67,6	77,1	95,1	50,4	100
«Гамлет»:	87,4	69,0	77,1	96,4	45,0	100
Две эп.:	90,2	65,0	75,5	95,3	44,4	100

Обе тенденции, определяющие строй русских двусложных размеров, действуют в стихе обоих поэтов и в каждом полустишии в отдельности, и на протяжении всей строки. Оба полустишия в этом стихе отражают ритмическую структуру трехстопного ямба: второе полностью, первое – только частично. Ямб Ломоносова гораздо симметричнее сумароковского: у Ломоносова 88 % всех первых полустиший, а у Сумарокова только 75 – 77 % осуществляют одну из четырех форм трехстопного ямба. У Сумарокова регрессивная диссимиляция ударений, действуя через всю строку, распространяется на первое полустишие сильнее, чем в стихе Ломоносова (третий икт у Сумарокова значительно слабее, а второй икт значительно сильнее). В дальнейшем развитии сумароковского шестистопного ямба усиленное действие регрессивной диссимиляции на протяжении всей строки приведет к образованию второго, несимметричного типа русского шестистопного ямба[**29].

13. Анализ русского ямбического стиха сороковых годов XVIII в. приводит нас к следующим выводам: 1) «стихия русского языка» в раннем творчестве Сумарокова сказывалась сильнее, чем в поэзии Ломоносова того же времени; 2) русский ямбический стих приобрел свой специфический национальный характер, столь отличный от его немецких образцов, в 1746 – 1748 гг. в творчестве двух поэтов: Ломоносова и Сумарокова.

Примечания

[1] Кирилл Федорович Тарановский (1911 – 1993) – югославский и американский филолог-славист, исследователь стиха и поэтического языка. Наиболее значительные ра-

---

[*] Статистические подсчеты шестистопных ямбов Сумарокова производились по изданиям: Сумароков А. П. 1) Гамлет. Трагедия. [СПб., 1748]; 2) Хорев. Трагедия. [СПб., 1748].

[**] Несимметричный тип шестистопного ямба находим у Сумарокова, например в «Дмитрии Самозванце» (1771): 89,7 – 71,3 – 65,1 – 95,6 – 46,2 – 100. В этом стихе третий икт на 6 % слабее второго.

боты по стиховедению: «Руски дводелни ритмови» (Београд, 1953), «Essay on Mandel'štam» (Cambridge (MA): Harvard U. Press, 1976), «О поэзии и поэтике» (М., 2000).

[2] Впервые в сб.: «Русская литература XVIII века и ее международные связи» (Л., 1975). Печ. по: *Тарановский К.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // *Он же.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 283 – 290.

[3] См. в наст. изд. примеч. 10 к ст. В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха».

[4] «Да, нужда порой творит молитву из проклятий» (*пер. К. В. Манеровой*).

[5] «Горнило битвы поглощает порох и свинец» (*пер. К. В. Манеровой*).

[6] «И высшее искусство Екатерины» (*пер. К. В. Манеровой*).

[7] «Губительный, смертельный рок» (*пер. К. В. Манеровой*).

[8] «Разрушает благо сарацинов» (*пер. К. В. Манеровой*).

[9] «Истина чужда живописи» (*пер. К. В. Манеровой*).

[10] «Зовет исполнившаяся надежда» (*пер. К. В. Манеровой*).

[11] «А похвала твоя портрета не создаст» (*пер. К. В. Манеровой*).

[12] В стопной терминологии Брюсова, заимствованной из античной квантитативной метрики «вторым эпитритом» именовалась «вспомогательная» четырехсложная стопа со вторым безударным и прочими ударными слогами (см.: *Брюсов В.* Основы стиховедения. Изд. 2-е. М., 1924. С. 22 – 23).

[13] «Едва ли за целые три четверти часа» (*пер. К. В. Манеровой*).

[14] См. в наст. изд. примеч. 27 к ст. В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха».

[15] «Ода, которую в торжественный праздник высокаго рождения Всепресветлейшаго Державнейшаго Великого Государя Иоанна Третияго, Императора и Самодержца Всероссийскаго, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит»; «Первые Трофеи Его Величества Иоанна III, Императора и Самодержца Всероссийскаго, чрез преславную над Шведами победу Августа 23 дня 1741 года в Финландии поставленные и в высокий день тезоименитства Его Императорского Величества Августа 29 дня 1741 года в торжественной оде изображенные от всеподданнейшаго раба Михайла Ломоносова ода».

[16] «Всеподданнейшее поздравление для восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Всепресветлейшия Державнейшия Императрицы Елисаветя Петровны, Самодержицы Всероссийския, в торжественный праздник и высокий день рождения Ея Величества декабря 18, 1741. Всеподданнейше представлено от Императорской Аккадемии Наук».

[17] «Венчанная надежда Российския империи в высокий праздник коронования Всепресветлейшия Державнейшия Великия Государыни Елисаветы Петровны, Императрицы и Самодержицы Всероссийския, при публичном собрании Санктпетербургской Императорской Академии Наук всерадостно и всеподданнейше в Санктпетербурге апреля 29 дня 1742 года стихами представленная от Готлоба Фридриха Вилгельма Юнкера, Ея Императорскаго Величества надворнаго каммернаго советника, интенданта соляных дел и члена Академии Наук. С немецких российскими стихами перевел Михайло Ломоносов, Академии Наук Адьюнкт».

[18] «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения Его Императорскаго Высочества Государя Великаго Князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня».

[19] «Ода на прибытие Ея Величества великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации».
[20] «Ода на день Тезоименитства Его Императорскаго Высочества Государя Великаго Князя Петра Феодоровича 1743 года».
[21] См. в наст. изд. С. 29 - 47
[22] «Ода на день брачнаго сочетания Их Императорских Высочеств Государя Великаго Князя Петра Феодоровича и Государыни Великия Княгини Екатерины Алексеевны 1745 года».
[23] «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, 1746 года» и «Ода на день рождения Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, 1746 года».
[24] «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1747 года».
[25] «Ода на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года».
[26] «Ода, в которой Ея Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском селе Августа 27 дня 1750 года».
[27] См.: *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. С. 49 – 70; 88 – 96.
[28] «О русском языке» (1748) и «О стихотворстве» (1748).
[29] Подробнее об этом см. в наст. изд. статьи: *Викери В. Н.* «Русский шестистопный ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху» С. 58 – 79, *Тарановского К. Ф.* «Шестистопный ямб Ломоносова» С. 147 – 168, *Прохорова А. В.* «Проблемы становления русского классического стиха: Комментарий к работе К. Ф. Тарановского о 6-стопном ямбе Ломоносова» С. 169 – 184.

В. Н. Викери[1]

РУССКИЙ ШЕСТИСТОПНЫЙ ЯМБ И ОТНОШЕНИЕ ЕГО К ФРАНЦУЗСКОМУ АЛЕКСАНДРИЙСКОМУ СТИХУ[2]

Настоящее, далеко не исчерпывающее исследование ставит своей задачей обратить внимание на некоторые преимущественно синтаксические закономерности развития русского шестистопного ямба, и его отношение к французскому александрийскому стиху. При этом мы рассматривали, главным образом, шестистопный ямб восемнадцатого века, т. е. в период его возникновения и развития. Шестистопный ямб девятнадцатого и двадцатого веков в данной работе не анализировался; о дальнейшей его судьбе, т. е. в период после восемнадцатого века, сделаны только некоторые предварительные замечания. Эти замечания посвящены почти исключительно шестистопному ямбу Пушкина, который имеет для нас особый интерес в связи с тем, что Пушкин писал именно в период упадка данного стихотворного размера и по разным причинам продолжал пользоваться им тогда, когда его современники большей частью уже отошли от него.

Было бы методологически неправильно приступить к изучению вопроса о связи между русским шестистопным ямбом и французским александрийским стихом без учета влияния немецкого шестистопного ямба на русский шестистопный стих. Как отмечает К. Тарановский, «[русский] шестистопный ямб, или александрийский стих, ведет свое начало из Франции <...> Однако, этот размер вошел в русскую литературу окольным путем, не из Франции, где александрийский стих имеет обязательное ударение на шестом и двенадцатом слогах (которые являются единственными тоническими константами александрийского стиха) и цезуру после шестого слога – в Россию он пришел из Германии в виде нормального ямбического двенадцатисложного стиха, также с цезурой после шестого слога»*.

Нельзя отрицать значение немецкого силлабо-тонического стиха, послужившего непосредственным образцом для русских стихотворцев. Но надо в то же время иметь в виду, что немецкое влияние было, главным образом, направлено на теоретические вопросы, возникшие в связи с выработкой силлабо-тонической системы; в вопросе о шестистопном ямбе одним из главных предметов обсуждения было теоретическое оправдание русской дактилической цезуры на основе немецких образцов. Но практическому влиянию немецкого стиха на русский в значительной степени препятствовали существенные различия в ритмической структуре немецкого и русского стиха**[3]. В основном прав, по нашему мнению, И. И. Голенищев-Кутузов, который утверждает: «Можно

---

* *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 98–99.

** См.: *Жирмунский В. М.* О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7–23; статья К. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы», намеченная к печати в одном из номеров сборника «Восемнадцатый век», посвященном памяти покойного П. Н. Беркова; моя статья «On the Emergence of the Dactylic Caesura in the Russian Eighteenth-Century Six-Foot Iamb», намеченная к печати в «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics» (The Hague).

подумать, что Ломоносов не заимствовал немецкую шестиударную систему, а "регулировал" ямбическую разновидность французского стиха! И по количеству ударений, и по синтаксической структуре русский ямб восемнадцатого века все более и более приближался к французскому стиху, вернее к некоторым его разновидностям. <...> Изобилие в обеих версификациях трех- и четырехударных александрийских стихов (совершенно не свойственных немцам) особенно сближает русскую и французскую поэтическую структуру»*.

Против утверждения И. И. Голенищева-Кутузова можно было бы, пожалуй, возразить, что его взгляд на «немецкую шестиударную систему» несколько упрощен, так как на самом деле в немецком ямбе, и шестистопном и четырехстопном, далеко не каждый метрически сильный слог наделен ударением. Как отмечает К. Тарановский, «строк с иктами, не наделенными ни главным (*Hauptton*), ни побочным (*Nebenton*) словесным ударением в немецком стихе не так мало, как это часто утверждается: в среднем в четырехстопном ямбе их около 25 %»**. Вполне соглашаясь с К. Тарановским, нам следует указать, однако, и на то, что даже 25 % – процент очень невысокий по сравнению с цифрами, данными К. Тарановским для русского четырехстопного ямба. По подсчетам К. Тарановского, четырехударные строки в восемнадцатом веке составляют в среднем 31,1 %; следовательно, трехударные и двухударные формы составляют 68,9 % – по сравнению с 25 % у немцев***.

Более серьезный вопрос возникает в связи с наблюдениями И. И. Голенищева-Кутузова. Мы имеем в виду вопрос о цезуре. Очевидно, несмотря на «изобилие в обеих версификациях трех- и четырехударных александрийских стихов», отсутствием обязательного ударения на шестом слоге русский шестистопный ямб резко отличается в просодическом отношении от французского александрийского стиха. Эту просодическую разницу нельзя считать несущественной. Однако, следует указать на то, что в процессе сближения русского и французского стиха существование такой разницы увеличивает значение синтаксической структуры стиха. Благодаря сравнительно слабому словесному ударению во французском языке, в классическом французском александрийском стихе ударения, в особенности ударения, отмечающие конец строки и цезуру, черпают свою силу почти исключительно из синтаксической структуры. Л. В. Щерба говорит прямо о «фразовом ударении» или «ритмическом ударении»****. Таким образом, важным критерием для оценки степени близости между русским и французским стихом становится синтаксическая законченность в каждом полустишии. Если предположить в русском стихе преобладание стихов с четким синтаксическим разделением на полустишия, то отсутствие обязательного ударения на шестом слоге уже не будет играть решающей роли в вопросе о различиях между русским и французским стихом. Подобным же образом, одно присутствие ударения на шестом слоге не будет само по

---

* *Голенищев-Кутузов И. И.* Александрийский стих в России XVIII в. // Русско-европейские литературные связи. М.–Л., 1966. С. 417–418.

** *Тарановский К.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы. С. 284.

*** *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. Таблица II.

**** *Щерба Л. В.* Фонетика французского языка. 6-е изд. М., 1957. С. 83.

себе, без вышеупомянутой синтаксической сегментации, приближать русский стих к французскому.

Возьмем, например, следующие стихи:

(1) О радость вечная, || о сладость небеси...[4]
(2) И кровь свою своей || рукою проливала...[5]

Нам представляется очевидным, что первый пример, несмотря на дактилическую цезуру, ближе по духу к французскому александрийскому стиху, чем второй; во втором примере цезура мужская, как это предписано у французов, но синтаксический строй (*своей || рукою*) «подрывает» цезуру и совсем несвойственен классическому французскому стиху. Главный тезис настоящего исследования сводится к тому, что в течение второй половины восемнадцатого века (т. е. в период быстрого развития шестистопного ямба, когда французское культурное влияние еще оставалось преобладающим), в то же время как процент русских шестистопных ямбических стихов с дактилической (или, конечно, гипердактилической[6]) цезурой не уменьшался, а напротив в общем увеличивался, не только синтаксическая сегментация между полустишиями сделалась более характерной стилистической чертой шестистопного ямба, но и разные части речи и разные сегменты фразовой мелодии начали, как у французов, все больше занимать «предопределенные» места в полустишии или в стихе. Именно в этом синтаксическом развитии, по нашему мнению, надо искать свидетельство сближения русского и французского стиха[7].

Перед тем, как рассматривать эту гипотезу, следует обратить внимание на некоторые наблюдения, сделанные К. Тарановским по поводу дактилической цезуры шестистопного ямба в первой половине девятнадцатого века. К. Тарановский пишет: «Не случайно, что в таких стихах, где связь [между полустишиями] наиболее тесна, шестой слог часто не наделен ударением или имеет очень слабое ударение. <...> Из пятидесяти примеров, взятых из поэмы Пушкина «Анджело», в которых наиболее тесна синтаксическая связь между полустишиями, в двадцати семи случаях шестой слог неударен, а в одиннадцати случаях он слабо ударен». К. Тарановский приводит следующие примеры:

(а) Итти́ неве́до*мо* | куда́, во гро́бе тле́ть...
Как мы́ши о́ко*ло* | зева́ющего льва́...
Не ста́ла б бо́ле*е* | иго́лки дорожи́ть
Я жи́знию мое́й...
(б) Как дря́хлый зве́рь, | ужѐ | к лови́тве неспосо́бный...
Она́ чиста́ была̀ | душо́ю, | как эфи́р...
В сравне́ньи с те́м, | чего̀ | за гро́бом ожида́ем...*

Вывод вполне ясен: синтаксис и неударенность шестого слога как бы действуют совместно, имея последствием двоякое ослабление цезуры; други-

* *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. С. 342.

ми словами, в строке, где встречается дактилическая цезура, существует бóльшая вероятность синтаксической структуры, «подрывающей» цезуру, чем следовало бы ожидать в строках с мужской цезурой.

Следует заметить, во-первых, что К. Тарановский здесь говорит о первой половине девятнадцатого века, и что он сам отмечает, что «[синтаксическая] связь между полустишиями [в первой половине девятнадцатого века] как правило более тесна, чем в восемнадцатом веке»*. К этому добавим, что «Анджело» ни в коем случае нельзя считать типичным произведением ни для девятнадцатого ни для восемнадцатого века; напротив, «Анджело» представляет собой в отношении жанра и стиля своеобразную проблему. Следовательно, слова К. Тарановского не относятся к исследуемому нами периоду. Между тем, И. И. Голенищев-Кутузов уже подверг критике гипотезу, предварительно принятую нами и, как нам кажется, подтвержденную статистическими даными в книге К. Тарановского, о процентном росте количества стихов с дактилической цезурой «от Ломоносова к Пушкину». В той же статье он утверждает, что «увеличение пиррихиев на цезуре ведет к ее ослаблению»**. Все это указывает на целесообразность предварительного рассмотрения, для второй половины восемнадцатого века, двух вопросов: (а) имело ли место увеличение пиррихиев, и (б) действительно ли в восемнадцатом веке увеличение пиррихиев на цезуре ведет к ее ослаблению.

С этой целью нами рассмотрены двенадцать трагедий. Следует заметить, что мы относимся сочувственно к мнению И. И. Голенищева-Кутузова, указавшего на значительные колебания в статистических данных для дактилической цезуры. Он пишет: «Приходится заключить, что у одного и того же автора в разное время или одновременно в произведениях различного жанра (трагедии, комедии, элегии) стих испытывает значительные различные колебания»***. Мы ограничились *одним* жанром – трагедией, и тем не менее колебания оказались значительными.

Трагедии, рассмотренные нами, – следующие: (1) *«Деидамия»*, В. К. Тредиаковского (1748); (2) *«Хорев»*, А. П. Сумарокова (1747); (3) *«Тамира и Селим»*, М. В. Ломоносова (1750); (4) *«Венецианская монахиня»*, М. М. Хераскова (1758); (5) *«Димитрий Самозванец»*, А. П. Сумарокова (1771); (6) *«Сорена и Замир»*, Н. П. Николева (1784); (7) *«Вадим Новгородский»*, Я. Б. Княжнина (1789); (8) *«Освобожденная Москва»*, М. М. Хераскова (1798); (9) *«Ярополк и Олег»*, В. А. Озерова (1798); (10) *«Эдип в Афинах»*, Озерова (1804); (11) *«Фингал»*, Озерова (1805); (12) *«Поликсена»*, Озерова (1808).

Предполагалось рассмотреть по 1000 стихов из каждой трагедии. В двух случаях это оказалось невозможным: *«Фингал»* Озерова имеет всего 894 строки, а трагедия Николева *«Сорена и Замир»* дошла до нас в сокращенном виде и поэтому наши подсчеты охватили лишь 700 стихов этого произведения. Все наши статистические данные выражены в процентах.

---

* *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. С. 342.

** *Голенищев-Кутузов И. И.* Александрийский стих в России XVIII в. С. 420–421.

*** Там же.

Выбор исследованных драматических произведений был продиктован стремлением отразить, по возможности, картину перемен, происходящих в структуре шестистопного ямба во второй половине восемнадцатого века. Так, исследованию подверглась *«Деидамия»* не только потому, что синтаксическая расплывчатость стиха Тредиаковского нередко приближает его к стиху Кантемира, но также потому, что Тредиаковский – единственным из русских стихотворцев – упорно отказывался допускать дактилическую цезуру. *«Хорев»* (1747) и *«Димитрий Самозванец»* (1771) были рассмотрены потому, что они давали возможность проследить хронологическое развитие шестистопного ямба у Сумарокова. Такие же причины обусловили выбор двух произведений Хераскова. Ломоносов был естественным представителем начального этапа нашего периода. Николев и Княжнин привлекли наше внимание сравнительно высоким процентом употребления дактилической цезуры (по данным К. Тарановского)*. Озеров, по нашему мнению, представляет кульминационный пункт сближения русского и французского стиха, поэтому мы проанализировали четыре его трагедии.

Таблица I показывает в процентном отношении: (1) число строк с дактилической цезурой; (2) частоту строк с дактилической цезурой, имеющих тесную синтаксическую связь между полустишиями; (3) частоту строк с мужской цезурой, имеющих тесную синтаксическую связь между полустишиями; (4) общее число строк, имеющих тесную синтаксическую связь между полустишиями. Ясно, что определение и отбор строк, имеющих тесную синтаксическую связь между полустишиями, могут в отдельных случаях страдать субъективностью; но такие случаи настолько редки, что они не меняют общей картины синтаксических тенденций.

ТАБЛИЦА I

	Дакт. цезура	Тесная синтаксическая связь между полустишиями		
		дакт. цез.	муж. цез.	общ. число
Тредиаковский (1748)	0,0	0,0	6,6	6,6
Сумароков (1747)	22,9	2,2	4,4	6,6
Ломоносов (1750)	18,7	2,2	4,9	7,1
Херасков (1758)	19,9	3,0	5,4	8,4
Сумароков (1771)	34,0	2,8	3,3	6,1
Николев (1784)	17,0	0,4	2,2	2,6

* *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. Таблица VI. Об этом см. ниже.

Княжнин (1789)	30,9	3,2	4,8	8,0
Херасков (1798)	24,8	1,5	3,1	4,6
Озеров (1798)	20,2	0,7	1,2	1,9
Озеров (1804)	25,0	0,5	1,7	2,2
Озеров (1805)	21,0	0,6	2,0	2,6
Озеров (1809)	27,4	0,4	1,5	1,9

Проценты, установленные в таблице I, дают возможность сравнить вероятную частоту тесной синтаксической связи между полустишиями *при дактилической цезуре* с вероятной частотой тесной синтаксической связи *при мужской цезуре.* Такие проценты показаны в таблице II.

ТАБЛИЦА II

	Дакт. цезура	Вероятная частота тесной синтаксической связи между полустишиями	
		д. цезура	м. цезура
Тредиаковский (1748)	0,0	–	6,6
Сумароков (1747)	22,9	9,6	5,7
Ломоносов (1750)	18,7	11,8	6,0
Херасков (1758)	19,9	15,1	6,7
Сумароков (1771)	34,0	8,2	5,0
Николев (1784)	17,0	2,5	2,7
Княжнин (1789)	30,9	10,4	6,9
Херасков (1798)	24,8	6,0	4,1
Озеров (1798)	20,2	3,5	1,5
Озеров (1804)	25,0	2,0	2,3
Озеров (1805)	21,0	2,7	2,6
Озеров (1809)	27,4	1,5	2,1

Наши две таблицы позволяют сделать следующие предварительные наблюдения:

1. Пример Тредиаковского подтверждает ранее высказанную мысль, что мужская цезура не является обязательно сильной цезурой; она будет слабой при тесной синтаксической связи между полустишиями. (Так как у Тредиаковского нет строк с дактилической цезурой, следующие замечания к нему не относятся).

2. Таблица II показывает, что, за исключением Николева, вероятность тесной синтаксической связи между полустишиями увеличивается, когда шестой слог неударен. Средние проценты в таблице II (за исключением, конечно, Тредиаковского) – 6,5 % для дактилической и 4,1 % для мужской цезуры. Если исключить Николева и Озерова, проценты – 10,2 % для дактилической и 5,7 % для мужской цезуры. Итак, цифры в таблице II на первый взгляд подтверждают предположение о том, что «увеличение пиррихиев на цезуре ведет к ее ослаблению»*.

3. С другой стороны, как показывает таблица I, независимо от процентных данных для дактилической цезуры, общие проценты для всех строк с тесной синтаксической связью между полустишиями заметно уменьшаются к концу восемнадцатого века. Об этом свидетельствуют проценты для Николева, Хераскова (1798) и Озерова. Исключение представляет Княжнин (8,0 %).

4. Такому снижению общих процентов для строк с тесной синтаксической связью между полустишиями не соответствует снижение процентов для строк с дактилической цезурой. Хотя из наших данных нельзя сделать окончательных выводов, но цифры говорят в пользу увеличения процентов для строк с дактилической цезурой. Это можно видеть на примере Сумарокова (34,0 % в 1771 г. по сравнению с 22,9 % в 1747 г.) и Хераскова (24,8 % по сравнению с 19,9 %).

5. В связи с этим вопросом немалый интерес представляет Николев. Как было отмечено выше, этот автор привлек наше внимание высокими процентами (31,7 %) для дактилической цезуры, установленными К. Тарановским**. Цифры К. Тарановского основаны на «Сатире на развращенные нравы нынешнего века»[8] (1770) (284 строки). Так как наши цифры оказались столь низкими (17,0 % по сравнению с 31,7 % у К. Тарановского), невольно возникает вопрос, не преобладала ли совсем иная синтаксическая структура в трагедии Николева, чем в «Сатире», и – в особенности – не вело ли большое количество пиррихиев на цезуре к ее ослаблению в «Сатире». Однако, оказалось, что в *«Сатире»* цифры для строк, имеющих тесную синтаксическую связь между полустишиями, почти полностью совпадают с нашими цифрами для драматического произведения (0,4 % для строк с дактилической цезурой, 1,8 % для строк с мужской цезурой). Отметим также, что – как и в трагедии «Сорена и Замир» – цезура у Николева в «Сатире» как бы «сильнее» при дактилической цезуре, чем при мужской. В этом отношении, как было указано выше, Николев

* См.: *Голенищев-Кутузов И. И.* Александрийский стих в России XVIII в. С. 420–421.

** *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. Таблица VI.

является исключением. Можно предположить, что он сознательно стремился синтаксическими приемами противодействовать дактилической цезуре. Но, как бы то ни было, ясно, что у Николева (судя по изученному материалу) пиррихий на цезуре не ведет к ее ослаблению.

6. Мы уже указывали на рост цифр для дактилической цезуры у Сумарокова и Хераскова. Обратим внимание и на тот существенный факт, что у обоих драматургов в более поздних их трагедиях уменьшаются *все* цифры, относящиеся к тесной синтаксической связи между полустишиями – и при дактилической, и при мужской цезуре.

7. Наши таблицы не могут дать полного представления о новаторстве Озерова. Не подлежит сомнению, что стих Озерова представляет собою новый этап в развитии синтаксического строя шестистопного ямба. Однако, вызывает сомнение следующее утверждение И. Н. Медведевой. Она пишет: «Озеров является если не реформатором русского александрийского стиха, то по крайней мере нарушителем его стройной симметрии». При этом она ссылается на «переносы из стиха в стих, а иногда и укороченные стихи», которые, по ее мнению, «чужды строгому классическому канону»*. Несмотря на переносы, а иногда и укороченные стихи, Озеров, по нашему мнению, своим уважением к цезуре и своей синтаксической симметричностью завершает процесс сближения русского и французского стиха.

8. На основании наших наблюдений можно сделать следующие предварительные выводы: (а) *с начала до конца изучаемого нами периода количество стихов с дактилической цезурой растет* (мы сознаем, что при этом играет роль не только хронология в узком смысле слова, но и стилистические наклонности отдельных писателей); (б) на протяжении второй половины восемнадцатого века *синтаксическая сегментация на цезуре* (т. е. разделение синтаксических единиц на полустишия) *становится все более офранцуженной и четкой*.

Наши подсчеты показывают, что в развитии шестистопного ямба восемнадцатого века произошла перемена в направлении синтаксической сегментации полустиший или по крайней мере в направлении уменьшения числа синтаксических «нарушений» цезуры. Та же тенденция обнаруживается при анализе некоторых часто встречаемых синтаксических фигур, которые мы рассмотрим ниже. Однако, ввиду того, что в настоящем исследовании мы имеем дело не только с русским, но и с французским стихом, следует обратить внимание на французские синтаксические эквиваленты, которые – при всех различиях двух языков – встречаются также в русском шестистопном ямбе.

Как было отмечено выше, синтаксическая структура играет более значительную роль во французском, чем в русском стихе. Как известно, это объясняется не только тем, что французский стих принадлежит к силлабической традиции, но и тем, что во французском языке ударение гораздо слабее, чем в русском. Мы уже приводили слова Л. В. Щербы, прямо говорившего о фран-

* *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Вст. ст. И. Н. Медведевой. Л., 1960. С. 68–69.[9]

цузском «фразовом ударении» или «ритмическом ударении»*. Л. В. Щерба также утверждает: «Тот или другой текст является стихотворным во французском только тогда, если он синтаксически вполне четко распадается на части (предложения, синтагмы или группы синтагм), равные по числу слогов: если эти части не будут ощущаться как таковые по смыслу, то нечего и сравнивать по числу слогов»**. К этому добавим и законы риторики, выработанные французской классической школой***. Из всего этого следует, что тот *классический* александрийский стих, под влиянием которого развивался русский шестистопный ямб, характеризуется некоторыми часто встречаемыми словосочетаниями или синтаксическими фигурами, способствующими выделению цезуры.

Дадим несколько примеров таких синтаксических приемов:

1. *Словосочетание имени существительного и прилагательного:*

Que voulez-vous de moi, *flatteuses voluptés?..*[10]
Honteux attachements de la chaire et du monde...[11]

2. *Словосочетание местоименного прилагательного, прилагательного и существительного:*

Vous étalez en vain *vos charmes impuissants...*[12]
De ton heureux destin vois la suite effroyable...[13]

3. *Словосочетание местоименного прилагательного и существительного:*

Ne me presse point tant; *dans un tel déplaisir...*[14]
Appaisez la fureur *de cette populace...*[15]

4. *Словосочетание имени существительного и имени существительного* в родительном падеже****:

Les ennemis de Dieu pompeux et florissants...[16]
A vaincre cet esprit *par l'effroi de la mort...*[17]

Вышеприведенные стихи являются примерами синтаксических фигур, заполняющих собой одно полустишие. Очевидно, что синтаксическая самостоятельность, или компактность, одного полустишия ведет к усилению цезуры. И само собой разумеется, что цезура получает добавочную силу, если в обоих полустишиях встречаются словосочетания, обладающие известной самостоятельностью. Об этом свидетельствуют следующие стихи, в которых компактность полустиший зиждется на грамматических конструкциях, входящих в

---

* *Щерба Л. В.* Фонетика французского языка. С. 83.

** Там же. С. 167.

*** См., например: *France P.* Racine's Rhetoric. Oxford, 1965.

**** Во французском языке, как известно, нет родительного падежа. Пользуясь русской грамматической терминологией, мы тут имеем в виду, как видно по приведенным примерам, выражения, в которых предлог *de* выполняет функцию русского родительного падежа.

рамки четырех вышеприведенных категорий:

D'un esclave barbare || *esclave impitoyable...*[18]
Et le farouche aspect || *de ses fiers ravisseurs...*[19]

В некоторых случаях комбинация может состоять в сопоставлении двух синтаксически параллельных полустиший. Например:

Vos grandes actions, || *vos rares qualités...*[20]
Esclave de son peuple || *et tyran de son frère...*[21]
Fatale ambition, || *aveuglement funeste...*[22]
Sur quel espoir nouveau, || *dans quels hereux climats...*

Примеры параллелизма естественно не ограничиваются четырьмя вышеупомянутыми категориями. Об этом свидетельствуют следующие примеры:

Les deux camps aussitôt s'abandonnent en proie,
Le notre à la douleur, || *et les Grecs à la joie...*[23]
Je quittai mon pays, || *j'abandonnai mon père...*[24]
Il méconnaît sa sœur, || *il méprise sa mère...*[25]
Le peuple aime un esclave || *et craint d'avoir unmaître...*[26]
L'un parmi les vivants, || *l'autre parmi les morts...*[27]

Как видно, все эти словосочетания, или комбинации словосочетаний, усиливают цезуру и придают полустишию интонационную самостоятельность.

С той же целью французский александрийский стих пользуется и другими приемами. Например, *присутствие в одном полустишии двух или трех сходных частей речи, выполняющих одну и ту же синтаксическую функцию в предложении* (имена существительные, прилагательные, глаголы и, реже, деепричастия). Например:

Honteux attachements || *de la chaire et du monde...*[28]
Le Scythe va venger || *la Perse et les chrétiens...*[29]
Apportez-vous ici || *la haine ou l'amitié...*[30]
Les ennemis de Dieu || *pompeux et florissants...*[31]
J'ai de l'ambition, || *mais plus noble et plus belle...*[32]
Insensibles et sourds, || *impuissants, mutilés...*[33]
J'ai voulu te paraître || *odieuse, inhumaine...*[34]
Qu'un soin bien différent || *me trouble et me dévore...*[35]
Tout fuit, tout se refuse || à mes embrassements...[36]
Traverse mes desseins, || *m'outrage, m'assassine...*[37]

Наконец, укажем вкратце на еще один прием, а именно на *инверсию*, которая часто служит усилению цезуры и сегментации полустиший*. Например:

De ton heureux destin || vois la suite effroyable...[38]
D'une esclave barbare || esclave impitoyable...[39]

* *Ratermanis J. B.* L'Inversion et la Structure de l'Alexandrin // French Studies. 1952. VI. P. 58–66.

Et d'un refus cruel || l'insupportable injure...[40]
Madame, à mon bonheur || c'est chercher trop d'obstacle...[41]
Et du mal qu'ils ont fait || ont ils quelque pitié?..[42]
De cette affreuse guerre || il abhorre l'image...[43]

Как видно, инверсия часто связана с другими вышеупомянутыми синтаксическими факторами (например, словосочетание имени существительного и прилагательного с местоименным прилагательным или без местоименного прилагательного). Следует заметить, что инверсия представляет собой только один пример, хотя бы и очень важный, переключения синтаксической функции после шестого слога. Именно на переключении функции основана сила цезуры. Комбинация разных синтаксических фигур или факторов, из которых каждый по-своему обеспечивает компактность полустишия, является характерной чертой синтаксической структуры французского александрийского стиха. Например:

Honteux attachements || *de la chaire et du monde*...[44]
Les ennemis de Dieu || *pompeux et florissants*...[45]
Tout fuit, tout se refuse || *à mes embrassements*...[46]

[...] Теперь обратимся к русскому шестистопному ямбу. На протяжении второй половины восемнадцатого века мы видим постепенное развитие приблизительно таких же синтаксических фигур, как во французском александрийском стихе. Нашим французским категориям, о которых речь шла выше, соответствуют такие же фигуры в русском стихе:

1. *Словосочетание имени существительного и прилагательного*:

Печальной мыслию свой боле дух не мучь...
Открытая любовь могла опасна быть...
Или злодеев нет в *несчастном смертном роде*?..[47]

2. *Словосочетание местоименного прилагательного, прилагательного и существительного*:

За милый свой предмет трепещущий всечасно...
О боги! Кончились *мои терзанья люты*...
В ней те же чувствия, *те ж нежные старанья*...
Не Ярополк то был, *а некий образ странный*...[48]

3. *Словосочетание местоименного прилагательного и существительного*:

Моление сие от бедныя примите...[49]
И подданным своим великий государь...
Какое зрелище открылось предо мною?..[50]

4. *Словосочетание имени существительного и имени существительного в родительном падеже:*

Сулишь душе моей *премножество блаженств*...[51]
И у царей в руках *сокровищ ослепленье*...[52]

Или та же фигура с двумя именами существительными в родительном падеже:

О день, когда то так, *день радости и слез*!..[53]

К этим категориям добавим и следующую привычную русскую фигуру:

5. *Словосочетание имени существительного и имени существительного в родительном падеже, с прилагательным, которое согласуется с одним из этих существительных:*

Олега славны дни стрегут, конечно, боги...
Какой же дух тебе? *Любовницы дух страстной*...[54]
Природна сердца страсть! поверенность пустая...[55]

(Ср. французский стих:

Saintes douceurs du ciel, adorables idées...[56])

Как во французском, так и в русском стихе, такие словосочетания часто комбинируются и разделяются на полустишия, таким образом еще ярче оттеняя цезуру. Например:

И подданным своим || *великий государь*...
Щедрота поздняя || *разгневанных небес*...[57]

Как и во французском, в русском стихе встречаются комбинации, состоящие в сопоставлении двух синтаксически параллельных полустиший. Такие комбинации могут входить или не входить в рамки наших категорий. Например:

О жалостна страна! || *О горестный отьезд!*[58]
О тень родителя, || *Ахилла грозна тень*...[59]
Но кротким в счастии, || *в злочастии быть твердым*...
Не зря ее – решусь, || *увижу – и не смею*...
Немеет мой язык, || *теснится томна грудь*...
Здесь слабость царствует, || *здесь развращает нега*...[60]

Мы отмечали, что во французском александрийском стихе и другие синтаксические приемы усиливали сегментацию двух полустиший. *Присутствие в одном полустишии двух или трех сходных частей речи, выполняющих одну и ту же синтаксическую функцию в предложении* характерно также и для русского шестистопного ямба. Например:

Пойдем и удалим от Киева Вернеста...
Конечно в нем найду *заступника и друга*...
Среди мечей и стрел, средь грозных печенегов...
Мою спасают честь *не речи, а дела*...
И все что на земле *и нежно и священно*...
Бесстрашна и тверда я буду средь оков...[61]
Разбит и побежден, из степи в степь блудя...[62]
Я дань определю *иль мене, или боле*...[63]

Можно сомневаться, имеет ли данный синтаксический прием ту же функ-

цию по отношению к цезуре в русском стихе, как во французском. Во французском стихе ударение на последнем слоге придает слову ритмико-семантическую четкость, которая, по нашему мнению, не так сильно дает себя чувствовать в русском. Как бы то ни было, такое тяготение к параллелизму свидетельствует о влиянии александрийского стиха на русский, и в частности о стремлении к тому, чтобы слова и словосочетания занимали свои «необходимые», «предопределенные» места.

Инверсия играет в русском стихе такую же значительную роль, как во французском, т. е. часто служит усилению цезуры и сегментации полустиший. Например:

И от привычки злой || претерпивать умею...[64]
Нам помощь нужную || спешил Олег явить...
Оно спокойствия || твердейшая опора...[65]
А дружбы своея || в знак дары посылает...[66]
И праха твоего || здесь жажду утолит...[67]
Фригийския Трои́ || к насильнейшей осаде...[68]

Наконец, не трудно убедиться и в том, что, как и во французском, комбинация разных синтаксических фигур, обеспечивающих компактность полусишия, нередко встречается в одном стихе. Например:

И праха твоего || здесь жажду утолит...[69]
Среди мечей и стрел, || средь грозных печенегов...[70]
В отчаяньи своем || тревожась, унывая...[71]
Природна сердца страсть! || повереннострь пустая...[72]

Общее рассмотрение шестистопного ямба восемнадцатого века приводит к предварительному выводу, что во второй половине восемнадцатого века употребление синтаксических фигур, ведущих к усилению цезуры, играло все более значительную роль. Таким образом, мы действительно вправе говорить, что к концу восемнадцатого и в первые годы девятнадцатого века (приблизительно к 1815 г.) привычные словосочетания в известной мере занимают свои ритмически «необходимые», «предопределенные» места. Для проверки этого положения мы сделали несколько подсчетов. Исследованию подверглись лишь вышеназванные пять категорий и им подобные словосочетания, т. е. словосочетания, центр тяжести которых составляет имя существительное или, гораздо реже, местоимение. Такие словосочетания легче других фигур поддаются статистическому анализу и, как мы увидим дальше, действуют на цезуру не только положительным, но и отрицательным образом. По этой причине они служат удобными показателями общих синтаксических тенденций.

В вышеприведенных примерах наших пяти категорий словосочетания неизменно усиливают разделение стиха на полустишия вследствие того, что они совпадают с полустишиями. Но такие же словосочетания, с другой стороны, могут ослаблять цезуру и усиливать синтаксическую связь между полустишиями. Такое ослабление цезуры происходит от того, что данные словосочетания пересекают цезуру. В этом отношении русский шестистопный ямб отли-

чается от французского александрийского стиха. В последнем, например, сочетание имени существительного и прилагательного, пересекающее цезуру, представляет собой довольно редкое явление в классическую эпоху, за исключением общепринятых случаев с вторым прилагательным, заполняющим полустишие; например:

Je viens *selon l'usage* || *antique et solennel*...[73]

Только в эпоху романтизма становятся обычными такие стихи, как, например:

Il vit *un œil tout grand* || *ouvert* dans les ténèbres...[74]
Une fraternité || *vénérable germait*...[75]
L'épée au poing, *les yeux* || *hagards*. Pas un ne bouge...[76*]

В русском же стихе, с другой стороны, поэты-классики продолжали традицию силлабической поэзии и допускали сочетания имени существительного и прилагательного, пересекающие цезуру; например:

Уже приходит время
Тебе *достойного* || *супруга* получить...
В последок и *с своим* || *супругом* разлучася...[78**]

Русский шестистопный ямб отличается от французского стиха и тем, что в результате наличия падежных окончаний он пользуется большей свободой в расположении составных частей сочетания имени существительного и прилагательного. Вполне допустим такой порядок слов, при котором одна составная часть данного сочетания находится в первом, а другая во втором полустишии, причем между составными частями встречается другое слово или несколько слов; например:

Возмог ли *сердце* я || *твое* когда тронуть?..[83]
Напрасные терпеть || великодушно *муки*?..[84]
О бедна! *ласкам* я || поверила *прелестным*...[85]
Герои, *светлыми* || увенчанны *лучами*...[86]

Наша третья таблица приводит статистические данные, касающиеся указанного словосочетания и его вариантов: (1) когда оно заполняет первое по-

---

* См., однако, у Расина:
Plus de pitié, Calchas || seul règne, seul commande...[77]

** Было бы неправильно считать, что классическая французская цезура неизменно синтаксически сильна. См. *Grammont H.* Petit Traité de Versification Française. Paris, 1916. P. 16–20. Следует заметить, что уже Расин относился довольно небрежно к необходимости сильной цезуры; например:
Que tardez-vous? Allez || vous perdre et me venger...[79]
C'est ma mère, et je veux || ignorer ses caprices...[80]
Toujours punir, toujours || trembler dans vos projets...[81]
Aujourd'hui je promets || Junie à votre frère...[82]
См.: *Souriau M.* L'Évolution du Vers Français au XVII[e] Siècle. Paris, 1893. P. 437–451.

лустишие; (2) когда оно заполняет второе полустишие; (3) когда оно пересекает цезуру; (4) когда его составные части находятся одна в первом, а другая во втором полустишии, причем между составными частями встречается другое слово или несколько слов. Следовательно, наши подсчеты не учитывают случаев, когда данное сочетание не заполняет полустишия или не распространяется на оба полустишия; в следующих стихах, например,

И чувствовала ли || *твоя* хоть мало *грудь*...
И *кровь свою* своей || рукою проливала...
Родитель мой тогда || в пустыни убежал...[87]

нас интересует только одно сочетание, а именно *своей* || *рукою* – сочетание, пересекающее цезуру. В таблице III нами рассмотрены и глагольные окончания, потому что количество глагольных окончаний (1) само по себе имеет интерес в качестве показателя синтаксических тенденций, и (2) почти всегда находится в связи с числом именных словосочетаний во втором полустишии. Мы взяли для рассмотрения тех же авторов и те же трагедии, как и в первых двух таблицах. Исключением является Озеров: на этот раз мы не считали нужным анализировать 4000 стихов из его произведений, а ограничились, как для других авторов, 1000 стихами (*«Ярополк и Олег»* – 400; *«Эдип в Афинах»* – 300; *«Фингал»* – 300). Все цифры выражены в процентах.

ТАБЛИЦА III

	Словосочетания				Глагольные окончания
	заполняющие 1-ое полустишие	заполняющие 2-ое полустишие	пересекающие цезуру	разделенные на 2 полустишия, но не пересекающие цезуру	
Тредиаковский (1748)	7,9	6,4	2,7	4,8	43,8
Сумароков (1747)	11,8	12,4	5,2	2,7	47,6
Ломоносов (1750)	12,0	11,2	5,8	10,8	40,2
Херасков (1758)	7,7	7,9	6,9	4,0	45,3
Сумароков (1771)	11,2	16,8	5,2	4,6	34,1 (!)
Николев (1784)	10,6	18,4	0,4	2,0	30,9 (!)
Княжнин (1789)	13,1	16,0	7,2	5,9	35,9 (!)
Херасков (1798)	10,2	9,0	3,6	4,5	46,3
Озеров (1798 – 1807)	17,2	23,8	1,4	3,2	16,8 (!)

Третья таблица, как нам кажется, приводит к выводам, дополняющим наблюдения, сделанные на основании первых двух таблиц:

1. Несмотря на различия в творческих индивидуальностях рассматриваемых писателей, можно по нашим подсчетам следить за хронологическим развитием ожидаемых синтаксических закономерностей в ожидаемом направлении.

2. Заметен рост, более или менее соответствующий хронологии, количества словосочетаний, заполняющих первое и второе, особенно второе полустишие. Низкие цифры для Тредиаковского и высокие цифры для Озерова представляют собой как бы два полюса этого процесса.

3. Хорошим примером этой эволюции служат две драмы Сумарокова. *«Димитрий Самозванец»* (1771) свидетельствует о значительном росте цифр для сочетаний, заполняющих второе полустишие (16,8 %), по сравнению с соответствующими цифрами (12,4 %) для более раннего произведения *«Хорев»* (1747).

4. Рост цифр для сочетаний, заполняющих второе полустишие, находится в связи с уменьшением частоты глагольных окончаний. Эта связь также видна на примере Сумарокова. В то же время, как у него увеличиваются цифры для второго полустишия (16,8 % по сравнению с 12,4 %), цифры для глагольных окончаний снижаются (34,1 % по сравнению с 47,6 %). Более или менее последовательное уменьшение частоты глагольных окончаний видно даже при беглом взгляде на последнюю графу таблицы III: первые четыре цифры выше 40 %, а последние пять цифр, за исключением Хераскова (1798) (46,3 % !), ниже 36 %. Озеров резко отличается от своих предшественников особенно низким числом глагольных окончаний (16,8 !).

5. Херасков требует особых объяснений. У него цифры для словосочетаний, заполняющих первое и второе полустишие, очень невысоки в обоих произведениях. (Эта индивидуальная стилистическая тенденция Хераскова несомненно связана, как и можно было ожидать, с высокими цифрами для глагольных окончаний в обоих произведениях – 45,3 % и 46,3 %). Но, несмотря на низкие цифры для сочетаний, заполняющих полустишия, Херасков в целом следует общим закономерностям века, так как во второй его драме (1798) заметен довольно значительный рост этих цифр (10,2 % и 9,0 %) по сравнению с соответствующими цифрами для более ранней драмы (1758) (7,7 % и 7,9 %). Отметим у него также уменьшение цифр, обозначающих словосочетания, пересекающие цезуру (3,6 % по сравнению с 6,9 % в более раннем произведении).

6. Третья графа в таблице III, показывающая частоту сочетаний, пересекающих цезуру, не обнаруживает никакой определенной последовательной тенденции. Цифра для Тредиаковского кажется неожиданно низкой; у него «слабая» цезура часто является результатом синтаксических конструкций, не имеющих отношения к обсуждаемым нами сочетаниям (например: «О бедна! ласкам я || *поверила* прелестным...»). Единственно показательные данные в этой графе относятся к Николеву (0,4 %) и Озерову (1,4 %), у которых низкие цифры свидетельствуют о синтаксической сегментации полустиший.

7. Обратим внимание на высокую цифру для Ломоносова в четвертой графе. Разделение составных частей данного сочетания на два полустишия, причем составные части не пересекают цезуру, является в его пьесе очень часто встречаемой фигурой, только немногим уступающей фигурам, заполняющим первое и второе полустишие (10,8 % по сравнению с 12,0 % и 11,2 %).

8. К концу восемнадцатого века синтаксическая автономия полустишия в шестистопном ямбе и «предопределенность» в положении синтаксических фигур (из которых мы изучили только один, пожалуй, наиболее значительный тип) уже заметно приближают ямб к французскому александрийскому стиху. Можно без преувеличения утверждать, что на протяжении второй половины восемнадцатого века шестистопный ямб в России обнаруживает неизменную, все увеличивающуюся тенденцию к воспроизведению основных стилистических особенностей классического французского стиха.

9. Не случайно, что в шестистопном ямбе роль синтаксических фигур, встречаемых в «предопределенных» местах в стихе, приобретает максимальное значение именно в начале девятнадцатого века. (Об этом таблица III дает, конечно, только частичное представление.) В начале девятнадцатого века четырехстопный ямб испытывал приблизительно тот же процесс. Об этом писал в свое время О. М. Брик в знаменитой статье «Ритм и синтаксис», в которой он описывает обыкновенные для четырехстопного ямба словосочетания. Его слова о «готовом штампе»[88] можно было бы с одинаковым правом отнести к шестистопному ямбу начала девятнадцатого века*. Кульминационным пунктом в развитии шестистопного ямба можно считать первое и второе десятилетие девятнадцатого века. Этим естественно не заканчивается история указанного стихотворного размера. Но после первых двух десятилетий девятнадцатого века данный размер получил строго ограниченную и более специализированную функцию. Это хорошо видно на примере Пушкина. В начале его творческой деятельности шестистопный ямб все еще занимал почетное место в поэзии; но уже к концу его жизни шестистопный ямб становится «обветшалым». Тем не менее, Пушкин продолжал пользоваться им. Строго говоря, его поэзия не входит в рамки настоящего исследования. Но пример Пушкина для нас настолько поучителен, что мы позволим себе некоторые очень краткие замечания по поводу его шестистопного ямба в 30-е годы, т. е. в последний период его деятельности. Возникает вопрос, почему именно Пушкин продолжал пользоваться этим размером. Если вспомнить, что «четырехстопный ямб мне надоел», что Пушкин «исчерпал возможность цезурного [пятистопного] ямба»**, и что Пушкин был склонен в общем смотреть на бесцезурный пятистопный ямб как на драматический размер, то становится уже не столь странным, что Пушкин в последние годы проявлял заметную склонность к цезурному шестистопному ямбу. Но эти соображения не исчерпывают вопроса. Тут, по нашему мнению, играл решающую роль вопрос о функции шестистопного ямба в зрелых произведениях Пушкина. Эта функция может быть двоякой: (1) шестистопный ямб соответствовал французскому александрийскому стиху, которым пользовался,

* *Brik O. M.* Two Essays on Poetic Language // Michigan Slavic Materials. Ann Arbor, 1964. P. 49–76.

** *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929. С. 237.

например, Шенье для передачи классических тем античного мира, и Пушкин в последние годы сознательно шел по пути всемирной «классической» литературы. Таким образом шестистопный ямб (и пожалуй, можно добавить, гекзаметр) соответствовал его творческим стремлениям; (2) употребление шестистопного ямба в поэме «Анджело» отражает влияние на Пушкина нового «романтического» французского александрийского стиха и, по нашему мнению, непосредственным прототипом этой поэмы послужили *«Contes d'Espagne et d'Italie»*[89] (особенно *«Don Paez»*[90]) Альфреда Мюссе[*91].

Мы не можем останавливаться подробно на шестистопном ямбе Пушкина. Важно для нас то, что после Пушкина шестистопный ямб является сравнительно малоупотребительным размером и почти всегда носит особый, несколько стилизованный – «классический» – колорит[**].

Примечания

[1] Вальтер Н. Викери (1921 – 1995), филолог-славист, профессор университета Северной Каролины (США), исследователь русской поэзии и стиха XVIII – начала XIX в., русских и европейских литературных связей.

[2] Печ. по 1 изд.: *Викери В. Н.* Русский шестистопный ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21 – 27, 1973. V. II: Literature and Folklore. The Hague; Paris: Mouton, 1973. С. 505 – 527.

[3] См. в наст. изд. примеч. 2 к ст. К. Ф. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы»; Vikery W. N. On the Emergence of the Dactylic Caesura in the Russian Eighteenth-Century Six-Foot Iamb // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1973. V. XVI. P. 147 – 156.

[4] Из «Полиевкта» Пьера Корнеля в переводе А. П. Сумарокова.

[5] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хореев».

[6] Имеются в виду крайне редко используемые в русском стихе XI («Лишь выпросилася: подружке то сказала...»), XVII («С умеренностию самоугодных дел...») и XVIII («Чтоб вымышленными примерами богов...) ритмические формы.

[7] Гипотезу В. Н. Викери позднее подтвердил М. Л. Гаспаров, отметивший, что «ритмическая и синтаксическая плавность стиха не параллельны друг другу, а компенсаторны: чем больше первая, тем меньше вторая» (*Гаспаров М. Л.* Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // *Он же.* Избранные статьи. М., 1995. С. 100)

[8] Точное название – «Сатира на обычаи и нравы развращенных людей нынешняго века».

---

[*] Об этом подробнее в нашей статье «Puškin's *Andželo*: A Problem Piece», намеченной к печати в юбилейном сборнике, посвященном шестидесятилетию В. Сечкарева.

[**] Хорошим примером несколько «специализированного» употребления данного размера служат шестистопные стихи Осипа Мандельштама. См.: *Тарановский К.* Стихосложение Осипа Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. V. 1962. P. 9–125; *Woodward J. B.* Rhythm and Structure in the Alexandrines of Mandel'shtam // Canadian Slavic Studies. II. № 1. Spring, 1968. P. 1–13. О дальнейшей судьбе шестистопного ямба см.: *Тарановский К.* Руски дводелни ритмови. С. 115–146; *Гаспаров М. Л.* Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха // Вопросы языкознания, 1967. № 3. С. 59–67.

[9] *Медведева И. Н.* Владислав Озеров // *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 68, 69.
[10] «О страсти нежные! Зачем вы душу жжете!..» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[11] «Источник сладострастный блаженства бытия...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[12] «Напрасно вы красы расставили капкан...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[13] «Но близится к концу твой гордый век счастливый...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[14] «Ты досаждаешь мне! В тревоге я опять...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[15] «Сдержите гнев толпы, бушующей как пламя...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[16] «В стране живут враги спасителя Христа!..» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[17] «...гордый дух его угрозой победить...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[18] «О, как ты можешь быть безжалостной такой...» (*пер. Л. Цывьян*) – из трагедии Ж. Расина «Баязет».
[19] «Меж грубых воинов она, полуодета...» (*пер. Э. Линецкой*) – из трагедии Ж. Расина «Британик».
[20] «Блеск подвигов твоих, твое происхожденье...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[21] «Для брата он – тиран, а для народа – раб...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[22] «О властолюбие, ты – слепота и зло! ..» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[23] «Объят волнением стан каждой из сторон
Ликует греческий, фиванский удручен...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[24] «Покинув родину, расстался я с отцом...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[25] «Он мать свою презрел, с сестрой отверг союз...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[26] «Народу нужен раб и страшен господин...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[27] «Один – среди живых, другой – во тьме могильной...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[28] См. примеч. 11.
[29] «Вам скиф за христиан и персов отомстит...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[30] «Ты ненависть ко мне иль дружбу принесла?..» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[31] См. примеч. 16.

[32] «И я честолюбив, мне тоже слава снится...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[33] «Не то что ваши те, бессмысленные боги
Из мрамора они и злата, но мертвы...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[34] «Бесчеловечно злой хотела показаться...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Федра».
[35] «Меня же страх иной тревожит и снедает...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Федра».
[36] «И всяк меня бежит, обнять меня страшится...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Федра».
[37] «Твой брат перечит мне, добить меня стремится...» (*пер. Ю. Стефанова*) – из трагедии Ж. Расина «Митридат».
[38] См. примеч. 13.
[39] См. примеч. 18.
[40] «Жестокий твой отказ – как рана в сердце мне...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Федра».
[41] «Ко счастью моему вы ищете препоны...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[42] «Состраждут ли тоске, что причинили сами...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[43] «Войну жестокую возненавидел он...» (*пер. А. Косс*) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[44] См. примеч. 11.
[45] См. примеч. 16.
[46] См. примеч. 36.
[47] Все три примера из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[48] Все четыре примера из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[49] Из трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия».
[50] Из послания А. С. Пушкина «К Жуковскому».
[51] Из «Полиевкта» Пьера Корнеля в переводе А. П. Сумарокова.
[52] Из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[53] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[54] Два примера из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[55] Из трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия».
[56] «О радости святых, небесных наслаждений...» (*пер. Т. Гнедич*) – из трагедии П. Корнеля «Полиевкт».
[57] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[58] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[59] Из трагедии В. А. Озерова «Поликсена».
[60] Все четыре примера из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[61] Все шесть примеров из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[62] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[63] Из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[64] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».

[65] Два примера из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[66] Из трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия».
[67] Из трагедии В. А. Озерова «Поликсена».
[68] Из трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия».
[69] Из трагедии В. А. Озерова «Поликсена».
[70] Из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[71] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хореев».
[72] Из трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия».
[73] «Согласно древнему и славному обычью, я в храм пришел...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Гофолия».
[74] «Глаза его открыты сумеркам навстречу...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из «Легенды веков» В. Гюго.
[75] «Рождалась истинная дружба...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из «Освящения женщины» В. Гюго.
[76] «Оружье в их руках, недвижим взор суровый...» (*пер. Н. Гумилева*) – из стихотворения Леконта де Лиля «Сердце Гиальмара».
[77] «Безжалостный Калхас толпою управляет...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Ифигения».
[78] Оба примера из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[79] «Что медлите? Вас ждут и смерть и преступленье...» (пер. А. Косс) – из трагедии Ж. Расина «Фиваида».
[80] «... она мне мать, я знаю,
И своенравие безмолвно ей спускаю» (*пер. Э. Линецкой*) – из трагедии Ж. Расина «Британик».
[81] «Всегда казнить, всегда дрожать от страха...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Британик».
[82] « И Юнию отдам я брату твоему...» (*пер. Н. В. Каревой*) – из трагедии Ж. Расина «Британик».
[83] Из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[84] Из трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег».
[85] Из трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия».
[86] Из трагедии М. М. Хераскова «Освобожденная Москва»; тот же стих встречается в эпической поэме Хераскова «Россияда».
[87] Три примера из трагедии А. П. Сумарокова «Хорев».
[88] Имеется в виду вывод, которым О. М. Брик завершает описание трехсловных синтаксических сочетаний в 4-стопном ямбе: «Анализ этих привычных словосочетаний показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Не трудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначащее, причем замена будет происходить не столько по семантической линии, сколько по ритмической. Это есть явление, которое создает стихотворные штампы.

Не нужно думать, что штамп касается только какой-нибудь одной стороны стихотворной речи. Стихотворный штамп – это и есть результат полного срастания ритмической, синтаксической и семантической стороны стихотворной речи; образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит.

Вполне естественно, что такого рода штампы, такого рода привычные словосочетания в огромном изобилии встречаются у всех эпигонов, т. е. у тех поэтов, которые принимают эти штампы как исходную точку своей поэтической работы. В настоящее время при огромном стихотворном опыте, накопленном за все время существования русского силлаботонического стиха и особенно опыт четырехударного ямба дает возможность поэтам разговаривать ямбами с неменьшей легкостью, чем человеку говорить по-французски, выучившись по карманному самоучителю с готовыми фразами» (*Brik O. M.* Two Essays on Poetic Language // Michigan Slavic Materials. Ann Arbor, 1964. P. 67 – 68).

[89] *фр.* «Испанские и итальянские сказки».

[90] «Дон Паэс».

[91] См.: *Vickery W. N.* Pushkin's Andzhelo: A Problem Piece // "Mnemozina": Studia literaria Russica in honorem Vs. Setchkarev. München, 1974. V. 2. P. 325 – 339.

К. Ф. Тарановский[1], А. В. Прохоров[2]

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА XVIII ВЕКА: ЛОМОНОСОВ, ТРЕДИАКОВСКИЙ, СУМАРОКОВ[3]

I

В настоящей статье описывается 4-ст. ямб первых трех крупных поэтов XVIII века, положивших начало русскому силлаботоническому стиху: Ломоносова (стих 1745 – 1763 гг.), Тредиаковского (1752 и 1756) и Сумарокова (1755 – 1775). Первые ломоносовские и сумароковские опыты 4-ст. ямба до 1745 г. рассмотрены одним из авторов этой статьи отдельно*.

Прежде чем перейти к анализу распределения ударений в четных слогах 4-ст. ямба упомянутых трех поэтов, мы сначала задержимся на описании употребления моносиллабов в нечетных слогах (т. е. в неиктовых позициях) русского ямбического стиха вообще и 4-ст. ямба Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского в частности**.

Как известно, Томашевский один из первых обратил внимание на особые интонационно-синтаксические ограничения, при наличии которых употребление моносиллабов в слабых долях стиха допустимо. Томашевский изучал главным образом «классический стих» XIX века, а в первую очередь пушкинский ямб. Правила им формулированные можно распространить на весь XIX век, но к стиху XVIII века они не всегда применимы.

Обратив внимание на факт, что односложные ударные слова в нечетных слогах ямба встречаются чаще всего в начале строк или полустиший, Томашевский пришел к выводу, что «неметрические ударения вообще возможны под интонацией приступа» («О стихе», С. 48), т. е. в начале фразы или нового фразного (интонационного) сегмента («membre de phrase» – согласно терминологии Карцевского[6]). Как правило, начало строки или (в меньшей степени) начало второго полустишия совпадает с началом нового «фразного члена». Во-первых, односложные слова в таком положении могут быть самостоятельными интонационными фразами, а в драматическом стихе даже самостоятельными репликами какого-нибудь персонажа. Например:

---

* *Тарановский К. Ф.* Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 31–38[4].

** Литература об односложных словах в неиктовых позициях русских двусложных размеров довольно обширна, упомянем только несколько работ, наиболее подробно рассматривающих этот вопрос: 1) Томашевский «Четырехстопный ямб Пушкина» (1917)[5] и другие работы, собранные в книге «О стихе» (1929); 2) Жирмунский «Введение в метрику» (1925), последний раз переизданное в книге «Теория стиха» (1975); см. в особенности страницы 91–103; 3) Тарановски К. «Руски дводелни ритмови» (1953), С. 21–34; и, наконец, 4) новейшую статью Якобсона, в которой автор по-новому подошел к проблеме: «Об односложных словах в русском стихе» // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. Ed. Roman Jakobson, C. H. Schooneveld, Dean S. Worth. The Hague, 1973, P. 237–252.

(1) У! как теперь окружена
Крещенским холодом она...

(2) Другой! *Нет*, никому на свете
Не отдала бы сердца я... [7]

(3) Димитрия... *Как*? Этого младенца? [8]

(4) Барон: Хоть знаю то, что покушался он
Меня...
Герцог: *Что* ?
Барон : Обокрасть.
Альбер: Барон, вы лжете! [9]

Такие односложные «фразные члены» встречаются и при перечислении:

(5) *Швед*, русский, колет, рубит, режет... [10]

(6) Слова: *бор*, буря, ведьма, ель... [11]

Затем, ударяемыми могут быть и моносиллабы в неиктовых позициях, интонационно-синтаксически подчиненные последующему слову. Это, во-первых, подчиненные члены синтагм:

(7) *Два̀ дня́* ему̀ каза́лись но́вы...

(8) *В дѐнь Тро́ицын*, когда̀ наро́д...

или, во-вторых, одночленные фразы или фразные сегменты, состоящие из односложного подлежащего, непосредственно примыкающего к ударному слогу сказуемого, и, наоборот, из односложного сказуемого перед ударным слогом подлежащего:

(9) *Снѐг вы́пал* то́лько в январе́...

(10) *Шлѝ го́ды*... Бу́рь поры́в мяте́жный... [12]

Во всех таких словосочетаниях (7 – 10) главное (т. е. более сильное) ударение падает на второе слово. Эта беспризнаковая интонация может, конечно, быть нарушена при логическом или эмфатическом выделении первого слова.

Такие моносиллабы с побочным ударением могут находиться, конечно, и в середине стиха, во всех нечетных слогах ямба. Например:

(11) Под не́й | *снѐг у́тренний* | хрусти́т...
Меж те́м | *цѐль о́ды* | высока́... [13]

«Такие ударения [в середине стиха], – пишет Томашевский (С. 130), – редки, случайны и тоже требуют хотя бы слабой синтаксической остановки». Это высказывание особенно важно, потому что оно указывает на определенное отношение между неметрическим ударением в середине строки и предыдущим

словоразделом*. Этому вопросу Томашевский уделил больше всего внимания при анализе так называемых «обратимых» строк[14], т. е. вместимых в рамки и двусложного и трехсложного размера, как например: «Грамматику, две Петриады» («О стихе», С. 41 – 42). Анализируя эту строку, Томашевский отмечает, что она приемлема и в 4-ст. ямбе и в 3-ст. амфибрахии, причем даже признает, что «в грубой фонетической записи обе разновидности стиха [т. е. ямбическая и амфибрахическая] не будут отличаться друг от друга». Это признание автор сопровождает весьма существенной оговоркой: «Тем не менее они [обе разновидности] *звучат* различно и можно даже отметить объективные моменты звучания, различающие стих ямб от стиха амфибрахия. В 4-ст. ямбе словораздел между первыми двумя словами значительно глубже, чем второй словораздел:

Грамматику || две | Петриады. [15]

Усиливая этот словораздел, мы можем соответственно усиливать и неметрическое ударение на слове две, и все же стих останется приемлемым в ямбе». При этом, второй словораздел (после слова две) не должен быть выделен какими бы то ни было фонетическими средствами. Но, как отмечает Томашевский, в ямбическом стихе «положение второго словораздела является значащим: его нельзя сдвинуть с места. При тех же условиях произношения не будет ямбом стих:

Грамматику || двести | тетрадей».

Следует оговорить, что понятия «глубокий словораздел» и «усиление словораздела» – не что иное, как метафоры, еще не ставшие терминами. Ими обозначаются разные фонетические явления речи, до сих пор не описанные подробно. Одним из самых обычных способов «углубления словораздела» в стихопроизнесении является пауза**. Читая стихи, мы нередко усиливаем сло-

---

* Выражение «синтаксическая остановка» не совсем точно и не может быть принято как термин. В приведенных примерах словораздел может быть «углублен» и без перерыва звучания, – другими способами, хотя бы, например, совсем слабой полукаденцией на втором слоге строки (в примерах 11 и 12).

** Напомним кстати, что словоразделы могут и никак не реализоваться в звучащей речи и все же они присутствуют в нашем сознании как один из факторов, регулирующих ритм стиха.

«Сопоставим два *ad hoc* придуманных четырехстопных ямба», – пишет Якобсон в своей статье 1973 года (С. 242):

«(1) С ней убежать мечтал гусар.

(2) С нею бежать мечтал гусар.

Магнитофонная запись и спектографическое обследование обоих примеров свидетельствует, – что в декламации между ними нет просто напросто никакой акустической разницы, и лишь изредка, при нарочито старательной, отчеканенной разбивочной скандировке, возможны воистину ничтожные, микроскопические различия в переходах между /*u*/ и примыкающими с обоих сторон неслоговыми звуками <...> Наш первый образчик, т. е. хориямбический зачин стиха, открывающийся моносиллабом, привычен и излюблен в истории русского ямба <...> *С нею бежать мечтал гусар*, хо-

воразделе при помощи паузы даже там, где она не обозначена пунктуацией (например, посредством троеточия или тире). Не только в строках типа «грамматику, две Петриады», где синтаксически подчиненное слово, в неиктовой позиции, появляется в окружении двух безударных иктов, но и во всех случаях, когда односложное слово с побочным ударением в той же позиции примыкает к ударяемому слогу последующего слова, ничто нам не препятствует сделать паузу перед таким моносиллабом и значительно усилить его ударение. Так, например, в строке «Меж тем цель оды высока», при желании выделить существительное *цель* логически или эмфатически, мы можем, при наличии достаточно ощутимой паузы, наделить его самым сильным ударением в строке:

Меж тем –|| цель оды высока...*

Хотя Томашевский этого нигде прямо не говорит, из его анализов явно следует, что ударению моносиллаба в неиктовой позиции не может быть подчинено ударение примыкающего к нему предыдущего слова (моносиллаба или полисиллаба). Другими словами стихи типа:

Шли́ го́ды. | Бу́рь порыв мятежный...
Грамма́тику, *две́ Петриа́ды*...

приемлемы в русском ямбе вообще, но строки:

Прошел́ го́д. | Бу́рь порыв мятежный...
Грамма́тику взял, | Петриа́ду...

в классическом русском ямбе находятся под запретом**.

Есть одна строка в пушкинском «Медном Всаднике», которая, кажется, привела Томашевского в недоумение. Он ее приводит как «совершенно исключительный случай» («О стихе», С. 128):

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн.

«Здесь слово *Он* не простое личное местоимение при глаголе» – это все, что Томашевский нашел нужным сказать о второй строке приведенной цита-

---

риямбический зачин, открывающийся полисиллабом, оказывается редчайшим исключением, заведомой диковинкой в русском ямбе XIX века...»
Ср. также более ранние примеры хориямбических зачинов и комментарии к ним у Якобсона («О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским» (1923), С. 41) и у Томашевского («О стихе», С. 52).

* Впрочем, эмфатическое выделение моносиллаба в этом положении осуществляется и другими способами, без паузы: удлинением гласного или сильным повышением его тона. Например, в строке «Услышу *ваш* волшебный глас!» никакая пауза не нужна.

** Ср. два примера Шенгели («Трактат о русском стихе», 2-е изд., 1923, С. 35):

Гроза́. До́ждь хлынул. Лу́ч...
Пошел́ до́ждь. Све́тлый лу́ч...

Для Шенгели – первый пример совершенно нормальный; второй абсолютно неприемлем.

ты. Думаем, что прописная буква в местоимении *Он* указывает на то, что его нельзя считать простой энклитикой (*стоял‿он*), а следует наделить ударением. Мы не знаем как эту строку произносил Пушкин. Один из авторов настоящей статьи (К. Тарановский) читает ее с тремя ударениями одинаковой силы на втором, третьем и четвертом слогах, с выделением местоимения «Он» минимальными перерывами звучания и с эмфатическим повышением тона на гласном / *о* /. Кажется, что при таком чтении эта строка, оставаясь необычным ритмическим ходом, все же становится приемлемой в привычном ритмическом движении русского классического 4-ст. ямба.

Собственно говоря, в предложенном чтении эта строка, если не равнозвучна, то равнозначна строке, которую мог иметь в виду Пушкин:

На берегу пустынных волн
Стоял Петр, дум великих полн...

Как мы уже сказали, в XIX веке (начиная, пожалуй, с Жуковского, Вяземского, Батюшкова и Пушкина) такие строки находятся под запретом. Случайные примеры таких строк, которые вероятно можно выискать в богатом наследии XIX века, просто окажутся раритетами, своего рода исключениями, подтверждающими общее правило.

Другое дело XVIII век. У Ломоносова, Сумарокова и, в особенности, у Тредиаковского мы нашли достаточное количество подобных примеров, не позволяющее считать их грубыми нарушениями метра, т. е. ошибками*. И совершенно законно возникает вопрос: описывая Петра, не хотел ли Пушкин воспроизвести один из редких ходов 4-ст. ямба XVIII века?

Приведем, в первую очередь, выборки подобных примеров из Ломоносова и Сумарокова.

Ломоносов:

(1) Сравнить *хребты гор* с влажным дном (VIII: 141)
(2) *Твоя власть* сильных сокрушает (377)
(3) Сияние в тебе *зрим* ново (499)
(4) Великому внушил *слух* граду (560)
(5) *Пример зрим* в наших временах (564)
(6) *Свою дочь* тщится с плачем, с криком (663)

Мы можем только гадать, как эти стихи читались. Предполагаем, что Ломоносов в примерах: (1) *хребты гор*, (2) *твоя власть*, (5) *пример зрим* и (6) *свою дочь* – просто усиливал побочное ударение, приравнивая его силу к главному ударению синтагмы. Таким образом образовывалась «цепочка» из трех равноударных слогов: «...хреб*ты гор*, *с влаж*ным дном» и т. п. Среднее слово ве-

* Примеры Ломоносова выписаны из «Полного собрания сочинений», т. VIII (1959), а профили ударности и ритмические формы подсчитывались по академическому изданию «Сочинений», т. I (1891) и т. II (1893). Сумароковское «Полное собрание всех сочинений», часть I и II (1781 г.) использовано для обеих целей. Псалмы Тредиаковского изучались по микрофильму с рукописи, находящейся в ЦГАДА (ОФОВЧ, фонд № 381 – № 1037), а оды по изданиям «Сочинений» 1752 и 1849 гг.

роятно отделялось от окружающих его ударяемых слогов минимальными перерывами звучания. В примерах 3 и 4 находим обособленный ударяемый моносиллаб в инверсии, опять-таки являющийся средним членом «цепочки». Обычный порядок слов в этих предложениях был бы: «В тебе зрим | новое сияние» и «Внушил слух | великому граду».

Примеры Сумарокова в общем не отличаются от ломоносовских:

Сумароков:

(1) Исшедший из земных *в мир* недр (т. е. Исшедший в мир из земных недр – II: 28)
(2) *Моя кровь* паки на престоле (II: 32)
(3) От раскаленного *вод* юга (т. е. От вод раскаленного юга – II: 34)
(4) *Гласят Ей* [Екатерине]: наша ты отрада (II: 56)
(5) *Ее глас уст* я внемлю звучных (т. е. Я внемлю глас Ее звучных уст – II: 73)
(6) *Да в сей год будет* мир готов (II: 134)
(7) *Его суд* правый возвещают (II: 139)
(8) *Блажен муж,* кто, мерзя, не входит (I: 1)

Как видим, в трех примерах (1, 3 и 5) необыкновенное положение односложного ударяемого слова объясняется инверсией. Четвертый пример полностью соответствует пушкинской строке из «Медного Всадника»: и здесь местоимение *Ей* можно прочесть как проклитику; только при его эмфатическом выделении получается «цепочка» из трех сильных ударений. Во втором, шестом и восьмом примерах местоимения (*моя*, *сей* и *его*) подчинены односложному существительному в третьем слоге строки, как и в ломоносовских примерах: (2) «Твоя власть» и (7) «Свою дочь». В седьмом примере, в предложении с нулевым сказуемым («Блажен [есть] муж...»), оба ударения равносильны; третье ударение может быть и ослаблено («кто мерзя не входит»). У Сумарокова находим и один пример, в котором сильно ударяемому моносиллабу в неиктовой позиции предшествует безударный икт: «От раскаленного *вод* юга».

С точки зрения употребления сильно ударяемых односложных слов в нечетных слогах 4-ст. ямб Тредиаковского оказывается наиболее интересным. Во-первых, у Тредиаковского таких строк гораздо больше, чем у Ломоносова и Сумарокова. Во-вторых, Тредиаковский употребляет и такие ритмические ходы, которые у других двух поэтов не встречаются. Все примеры Тредиаковского разделим на три группы: (I) с ударением на третьем слоге, (II) на пятом, и (III) на седьмом.

I группа:

(1) *Господь Свят* прежде века Сущий (псалом II)
(2) *От всех враг*, путь мой огради (V)
(3) *Одна лесть* их язык несытый (V)
(4) *Его глаз*, бедных зреть, не спит (IX)
(5) Но Ты скорбь, Боже, назираешь (т. е. Но Ты, Боже, назираешь скорбь – IX)
(6) (Ту саму светлость, что начальна)
Подай в свет оку моему (XII)
(7) *Густый шел* от Его дым гнева (т. е. Густый дым шел от Его гнева – XVII)

(8) *Моих рук* чистоту при сем (XVII)
(9) *И Он дал* над людьми мне власть (XVII)
(10) *Отгнав прочь* всякую напасть (XVII)
(11) *Господь Сил*, и всея Державы (XXIII)
(12) *Господь близ*; Сам Он тех пасет (XXXIII)
(13) *Явит то*, как полдневный свет (XXXVI)
(14) *Оставь гнев*, прелагай тот в жалость (XXXVI)
(15) *Заклать тех*, правде что – поборцы (XXXVI)
(16) *Я был млад*, стал уж престарелым (XXXVI)
(17) (Затем благословил Святейший)
Тебя Бог ввек с высот своих (XLIV)
(18) *Забудь род*, и отеческ дом (XLIV)
(19) *Объял трус* землю; трепет их (XLV)
(20) *Велик Бог*! И вельми хвалим (XLVII)
(21) *Волов плоть* в пищу ль есть мою (XLIX)
(22) *Моя речь* для тебя пуста (XLIX)
(23) *Творя так*, все в ничто ты мещешь (XLIX)
(24) *Везде зло*, доброго он тощ (LIV)
(25) *И мой вопль* самому собщать [sic] (LIV)
(26) *Во всю жизнь* Тя благословлю (LXII)
(27) *Устам лжи* долг был заградиться (LXII)
(28) *Горам тверд* богом дан закон (LXIV)
(29) *Земель край* кто ни населяет (LXVII)
(30) *Дает Бог* домочадцев в дом (LXVII)
(31) *Цари сил* с войском убежали (LXVII)
(32) *Господь рек*: Сам я возвращу (LXVII)
(33) (Подстерегающий злобно)
Мою жизнь, всяк от них особно (LXX)
(34) *До сих лет* старости самыя (LXX)
(35) *Лизать персть* только-что посмеют (LXXI)
(36) *Одна горсть* на горах семен (LXXI)
(37) *Моя плоть* с сердцем токмо лесть (LXXII)
(38) *Сломил меч*, щит на бранях трудных (LXXII)
(39) *Тот весь Род* пребывал строптивый (LXXVII)
(40) *Пришел в гнев* на свое наследство (LXVII)
(41) *Все рвут плод*, ходя мимо саду (LXXIX)
(42) *В земный гной* из своей стены (LXXXII)
(43) *Взнесли глас*, по твоей же воле (XCII)
(44) *Взнесли шум* реки к облакам (XCII)
(45) (От Господа земли, кой взоры)
Вперил в то своего лица (XCVIII)
(46) *Навел тьму*, се и нощь для неги (CIII)
(47) *Тебя ждет* оных всяко племя (CIII)
(48) *Затем рек* всех их погубить (CV)
(49) *Текла кровь* скверны по земле (CV)

(50) *Небе́с зри́т* и земли́ поро́г (CXII)
(51) *Госпо́дь жи́знь*, вхо́д, исхо́д отны́не (CXX)
(52) *Пока́ е́смь* бу́ду пе́ть согла́сно (CXLV)
(53) *В свою́ пе́рсть*, пра́х и зе́млю вдруг (CXLV)

II группа:

(1) (...во святом)
Гове́нии ду́ш, в са́му чи́сту (II)
(2) Затем что *Ты Бог* не таков (V)
(3) Что все́ *Твоя́ Мо́щь* изве́ла (VIII)
(4) Что́ *челове́чь сы́н*? и того́ (VIII)
(5) Кто́ е́сть *друго́й Бог*, ра́зве Бо́га (XVII)
(6) Вещая: *сей Бог* Спас Царю́ (XVII)
(7) *Отве́рзите вхо́д*, о́! врата́ (XX)
(8) *Да красо́ту б зря́*, там служи́ть (XXVI)
(9) В себе́ *сказа́ть так* не забы́л (XXXI)
(10) Пребу́дешь: *о́! царь*, в сем изря́дстве (XLIV)
(11) *Иль пада́ют в Понт* го́ры в пра́хе (XLV)
(12) (Вы, дщери, обходя Сион,)
Со всех *его́ стран* окружи́те (XLVII)
(13) К тому́ ж да *свой слух* призову́т (XLVIII)
(14) Кто́ *возбра́нит – нам*? говоря́т (LVIII)
(15) Да *це́лую но́чь* препроводя́т (LVIII)
(16) Восхваля́т *с сих ме́ст* от возвра́та (LXII)
(17) *Благослове́н Бог* бу́ди чу́дный (LXVII)
(18) *Мне ищущи зла́* постыдя́тся (LXX)
(19) *От выспре́нних ме́ст* облака́м (LXXVII)
(20) Отгна́л *от них про́чь* супроти́вных (LXXVII)
(21) *И посети́ Сад*, умили́вшись (LXXIX)
(22) Но, Бо́же, *Ты ще́др*, милосе́рд (LXXXV)
(23) (Яви́ к добру́ полезный знак,)
Да, зря́ *враги́ тот*, постыдя́тся (LXXXV)
(24) *Не поразя́т в тьме́* стра́хи слу́х (XC)
(25) *Веле́ния все́*, и заве́т (XCVIII)
(26) Как тень *моя́ жи́знь* укло́нилась (CI)
(27) Испра́вится *ве́к се́мя* их (CI)
(28) Господь *разже́г гне́в* на люде́й (CV)
(29) *Исто́чники во́д* осуша́й (CV)
(30) Где ни *пути́ не́т*, ни моста́ (CVI)
(31) Да рцет *Аро́нь Дом*: Благосе́рден (CXVII)
(32) Пребу́ди *весь тве́рд*, как-бы-в-ла́тах (CXXXI)
(33) Добро́ ти *да́ст зре́ть* для зако́на (CXXXII)
(34) И сонмам *всех ме́ст* пронесу́ (CXXXVI)

III группа:

(1) И пред Тобо́й *твори́ пра́в Е́ю* (т. е. прав путь Правдою Твоею – V)

(2) Густы́й ше́л от *Его́ ды́м гне́ва* (см. I, 7)
(3) Да и сами́м *в свою́ ж се́ть впасть* (XXXIV)
(4) Уста́ умно́жили *зло́, ме́сть* (XLIX)
(5) И бу́дет *в долготу́ дне́й в то́м* (XCII)
(6) Чтоб на гора́х *пото́к во́д был* (CIII)
(7) Да пи́щу и́м *в свое́ да́шь вре́мя* (CIII)
(8) Израсший от *Твои́х чре́сл Са́д* (CXXII)
(9) Не пре́зри впре́дь *Твои́х рук де́л* (CXXXVI)

Как видим, меньше всего односложных сильно ударяемых слов у Тредиаковского в седьмом слоге; в восьми примерах им предшествует ударяемый икт, и только в одном случае шестой слог не несет ударения (четвертый пример в третьей группе). Чаще всего третий слог строки наделен ударением (53 примера первой группы), причем только в шестнадцати случаях (из пятидесяти трех) икт на четвертом слоге безударный (строки 7, 8, 9, 11, 14, 18, 20, 22, 25, 30, 36, 39, 40, 42, 43 и 50). Кажется, что и в начале строки при ударяемости третьего слога Тредиаковский предпочитает «цепочку» из трех сильных ударений (например, «*Отгна́в про́чь всяку́ю напа́сть*»), так же как и в конце строки, при ударности седьмого слога (например, «Да и сами́м в свою́ ж се́ть впа́сть»).

Самая интересная и разнообразная – вторая группа, с сильно ударяемым пятым слогом. В ней встречаются четыре разные комбинации.

(1) Во-первых, сильный пятый слог может находиться между двумя ударяемыми иктами. Но таких строк сравнительно мало: всего шесть из тридцати трех (5, 6, 8, 10, 17, 24). Кажется, что в середине строки Тредиаковский скорее избегает трехударных «цепочек» (например, «Благослове́н Бо́г бу́ди чу́дный»).

(2) Еще меньше у Тредиаковского строк с безударным четвертым слогом при ударяемости пятого: их всего́ четыре (1, 7, 11, 27). Например, «(Представьте Богу, во святом) *Говени́и душ*, | в са́му чи́сту [жертву]» (первый пример) или «*Иль па́дают в Понт* | го́ры в пра́хе» (11). Первые половины этих строк напоминают придуманный нами пример «Грамма́тику *взял*...».

Самая большая группа – строки с ударениями на четвертом и пятом слогах при безударности шестого. Таких случаев находим 19 из 34-ех, т. е. больше половины (2, 3, 4, 9, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33 и 34). Например, «*Что́ челове́чь сы́н*? и того...» или «Со все́х *его́ стра́н* окружи́те».

В четвертую группу мы выделили пять примеров, в которых пятый сильно ударяемый слог появляется в окружении двух безударных иктов, причем он интонационно-синтаксически связан с предыдущим словом с ударением на втором слоге строки (как и во всех четырех примерах второй группы). Строк типа «Мучение, || *труд* и доса́да» (пс. IX), в которых возможно «углубление» словораздела перед пятым слогом, мы не учитывали. Такие строки приемлемы и в «классическом» русском 4-ст. ямбе.

Приведем всех пять примеров строк нашей четвертой группы:

(15) *Да це́лую но́чь* | препроводят,
(Не могши ни на час присесть).
(18) *Мне́ и́щущи зла́* | постыдятся...
(19) *От выспренних ме́ст* | облака́м.

(25) *Велéния всé*, | и завéт...
(29) *Источники вод* | осушай...

Нам могут возразить, что в 25 примере местоимение *все* может быть атонировано; отстаивать его ударяемость мы, конечно, не станем. Но остальные четыре примера повторяют придуманную нами модель «Грамматику *взял*, | Петриаду», которая в русском классическом стихе могла бы быть только трехстопным амфибрахием. Как читал Тредиаковский эти строки (а также и четыре примера из второй группы) мы не можем себе даже представить*.

Наконец, упомянем еще одну особенность стихосложения Тредиаковского. Он не избегает седьмой формы 4-ст. ямба (с ударениями на шестом и восьмом слогах); можно даже сказать, что он ее употребляет довольно охотно: у него мы нашли по крайней мере десять несомненных примеров этой формы:

(1) *Виждь* Иерусалиму стены (L)
(2) *Я* не поколебнусь от вас (LXI)
(3) И в Иерусалиме звать (LXIV)
(4) *Он* преблагополучну часть (XLVII)
(5) *Да* не пренебрежен являюся (LXX)
(6) *Ты* долготерпелив предивно (LXXXV)
(7) *О!* Иерусалим, в вратах (CXXI)
(8) *Есть* Иерусалим в градах (CXXI)
(9) До Иерусалима – что
(Весь горы, оный окружают) (CXXIV)
(10) А Иерусалимле в вид (CXXVII)
(11) И по великолепной славе («Парафразис молитвы трех отроков»).

Из наших примеров самый сомнительный шестой: прилагательное *долготерпелив* имеет полуударение на первом слоге, так что этот пример можно считать и третьей формой. Одну такую «сомнительную» строку находим и у Сумарокова: «Коленопреклоненье, лесть» (I, 100) . У Ломоносова даже таких «сомнительных» примеров седьмой формы нет.

---

* В XX веке подобные строки с необычным употреблением моносиллабов могут быть и результатом сознательных экспериментов, как, например, у Брюсова (в сборнике «Меа», 1922–1924, цит. по «Собранию сочинений», III, 1974):
(1) Октябрь лег в жизни новой эрой (163)
(2) Мой кров, когда вне – бурелом (164)
(3) Взнести скиптр четырех стихий (167)
(4) Взмах! Взлет! Челнок, снуй! Вал, вертись вкруг! (170)
(5) Чтоб двинуть косность, влить в смерть искру (170)
(6) Вертись, вал! Поршень, бей! вей цепи! (171)
(7) (И мох, ласкавший лоб Русланов,)
В стовековой зной не иссох? (179)
(8) Полиокрет – он, тот – Селевк! (186)
Как особый курьез приведем и брюсовскую строку из восьми односложных слов, не подчиненных друг другу:
Дуй, дуй, Дивун! Дуй в дудки, в трубы!
Стон, плач, вздох, вой, – в тьму, в ум, здесь, там (182)

В семи примерах (из одиннадцати) в первом слоге находится или полноударяемый или потенциально ударяемый моносиллаб. Все эти примеры могут быть трехударными, а ударение в первом слоге строки служит как бы опорной точкой в ее начале. В примерах 3, 10 и 11 в первом слоге находятся как правило безударные союзы (*и* и *а*), причем союз *и* (примеры 3 и 11) может быть «отставлен» посредством риторической паузы (ср. у Пушкина: «С ней речь хотел он завести || *И* – и не мог...»[16]), а союз *а* качественно не редуцируется. В самом чистом виде седьмую вариацию находим в девятом примере, где предлог *до* редуцируется во второй степени редукции / дэ /*.

II

Для 4-ст. ямба XVIII века в терминах характеристик так называемого профиля ударности установлена почти не нарушаемая закономерность

$$\beta 4 > \beta 1 > \beta 2 > \beta 3$$

где β1, β2, β3, β4 – относительные количества (в %) стихов с ударением, соответственно, на 2, 4, 6, 8 сильных слогах метрической схемы, причем параметр β4 является акцентной константой (β4 = 100 %). Таким образом, ритмическая структура 4-ст. ямба в XVIII веке характеризуется тем, что из первых трех иктов наиболее сильным в акцентном отношении является первый, а наиболее слабым – третий икт. Высокая ударяемость первого икта в стихе XVIII века объясняется действием во всех двусложных размерах так называемого «закона стабилизации первого икта после первого слабого времени в строке» (т. е. в ямбе на втором слоге, а в хорее на третьем). К двадцатым годам XIX века у целого ряда поэтов произошло изменение ритмической структуры 4-ст. ямба – новая структура отличалась устойчивым вторым иктом при ослабленном первом икте. Профили ударности, характерные для ритмических типов ямба XVIII и XIX веков оказались в определенном смысле противоположными:

XVIII век	93,2	79,7	53,2	100
переходный период	87,7	87,7	43,2	100
XIX век	82,1	96,8	34,2	100

(данные по расчетам К. Тарановского)

Сравнительный анализ двусложных размеров показал, что изменение ритмической структуры 4-ст. ямба происходило под усиленным действием общего для двусложных размеров закона «регрессивной диссимиляции». Конфликтом между этими двумя законами, управляющими ритмической организацией стиха, могут быть объяснены некоторые переходные формы, возникшие еще в XVIII веке.

Цель второй части нашей работы – сравнительный анализ 4-ст. ямба Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова в начале второй половины XVIII века –

* О седьмой форме см. также в: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. С. 86.

в период становления стиха и экспериментального выяснения его возможностей для русской поэзии. Материалом исследования послужили оды Ломоносова с 1745 по 1763 год, оды Сумарокова с 1752 по 1775, оды Тредиаковского (1752 и 1756 гг.) и Псалтырь Тредиаковского (1753). Исследование проводится с помощью достаточно наглядных методов, в основе которых лежит представление о многопараметрическом характере модели ритмической структуры стиха. По направлению исследований работа примыкает к известным работам К. Ф. Тарановского* и неопубликованным работам А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова[17].

1. В уточненном виде закон стабилизации первого икта утверждает, что (1) первый икт в 4-ст. ямбе XVIII века *постоянно* сильнее второго: $\beta 1 > \beta 2$, (2) что значения $\beta 1$ достаточно устойчивы в том смысле, что они мало отклоняются от некоторого среднего значения, (3) что доля ударений, выделяющая первый икт, может быть достаточно высока (близка к 100 %). Второй и третий икт обычно не стабильны, при этом наивысшей неустойчивостью отличается значение параметра $\beta 3$. В приведенной ниже таблице указываются самые общие данные (полученные по таблицам I–VIII в конце работы): средние значения параметров $\beta 1$, $\beta 2$, $\beta 3$ по произведениям каждого поэта и оценки дисперсии $\overline{\sigma^2}$ (квадрата среднеквадратического отклонения от среднего значения), характеризующие устойчивость соответствующих параметров.

		Число стихов					
Ломоносов	Оды	3358	$\overline{\beta}$	94,3	75,5	52,7	100
			$\overline{\sigma^2}$	7,7	19,8	23,9	
Сумароков	Оды	3136	$\overline{\beta}$	91,7	76,6	54,5	100
			$\overline{\sigma^2}$	9,2	21,3	24,7	
Тредиаковский	Оды	1414	$\overline{\beta}$	84,9	75,0	58,7	100
			$\overline{\sigma^2}$	17,9	45,2	78,9	
Тредиаковский	Псалмы	4663	$\overline{\beta}$	83,6	75,4	56,8	100
			$\overline{\sigma^2}$	50,9	65,4	69,4	

* (1) «Руски дводелни ритмови» (Београд 1953); (2) «Четворостопни јамб Т. Шевченка» // Јужнословенски филолог XX (1953–1954), С. 143–190 и таблица; (3) «Руски четворостопни јамб у првим двема деценијама XX века» // Јужнословенски филолог (1955–1956), с. 5 – 44 и таблица; (4) «Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год)» // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics V (1962). С. 97 – 123; (5) «Четырехстопный ямб Андрея Белого» // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics X (1966), с. 127 – 147; (6) «Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова)» // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры (Москва / Ленинград 1966), С. 106 – 115; (7) «О ритмической структуре русских двусложных размеров» // Поэтика и стилистика русской литературы (Л., 1971), С. 420 – 429; английский перевод в издании: «Russian Poetics in Translation» № 7 (1980), – и некоторые другие.

Значения $\overline{\sigma}^2$ демонстрируют возрастающую неустойчивость (разброс значений β около среднего значения) при движении вдоль профиля ударности. Эти усредненные значения несколько затемняют истинное положение: как следует из таблицы – во всех исследованных стихах в наибольшей степени близки средние значения ударности 4 слога. Неверность этого первого впечатления выясняется при анализе произведений каждого поэта, к которому мы переходим. В дальнейшем мы будем в основном характеризовать каждое произведение двумя параметрами β1 и β2, так как поведение третьего параметра β3 в наименьшей степени подчиняется легко формулируемым закономерностям. На рисунке 1 нанесено двумерное распределение точек, соответствующих двум параметрам исследованных произведений, причем абсцисссой и ординатой точки служат значения β1 и β2, характеризующие ударность второго и четвертого слога. На рисунках 2, 3 и 4 построены гистограммы распределения по ударности каждого сильного слога.

2. Все оды Ломоносова, написанные им после 1745 года, легко расположить в ряд от оды XV (1745) до оды LIV (1763) по убыванию значений параметра β2. По совокупности значений параметров β1 и β2, т. е. по ударности 2 и 4 слогов все оды можно разделить на четыре группы: (1) оды XV, XVI, XVII, XVIII, XXXIV (таб. I – 1, 2, 3, 8 и 9); (2) оды XXI, XXXVIII (таб. I – 4 и 5); (3) оды LIV, V, XXXIX, XL (таб. I – 6, 7, 10, 11); (4) оды XLIX, L, LI, LIV (таб. I – 12, 13, 14 и 15). Профили ударности в этих группах таковы:

I группа	95,3	81,2	52,4	100
II группа	98,3	73,3	49,6	100
III группа	95,4	72,4	52,4	100
IV группа	90,8	73,6	54,6	100

Легко видеть, что выделяются три средних значения β1, характеризующие ударность второго слога, и два средних значения β2, характеризующие ударность четвертого слога. Таким образом, можно сделать вывод о том, что первый икт по-прежнему отличается высокой степенью стабильности, однако выделяются два средних значения – 95,3 и 90,8, которым соответствуют дисперсии 2,4 и 0,65. Меньшая устойчивость второго икта объясняется существованием двух групп од – с большей (81,2) и меньшей (73,1) ударностью (соответствующие дисперсии равны 7,5 и 1,8). Для эволюции 4-ст. ямба Ломоносова характерно понижение доли ударений на всех сильных слогах, при этом наибольшее в среднем отличие от присущей первым опытам Ломоносова полноударности особенно заметно в группе IV. В одах 1761–63 годов ямб Ломоносова по свободе употребления ритмических форм сходен с ямбом Сумарокова:

Формы	I	II	III	IV	V	VI
Ломоносов	26,3	3,9	24,5	38,2	2,0	5,3
Сумароков	29,1	4,2	21,1	39,2	2,2	4,1

3. В одах Сумарокова за исключением двух (3 и 17 – 140 и 80 стихов), в которых ровно один раз пропущено ударение на 2 слоге, средний профиль ударности равен:

91,1 77,0 54,1 100

Оды Сумарокова отличаются особенно высокой, даже в сравнении с Ломоносовым, стабильностью первого икта (соответствующее значение дисперсии равно 5,4). По ударности на 4 слоге все оды в полном согласии с особенностями гистограммы (см. рис. 3) разбиваются на две группы: I (оды 1–9, 12, 16–19, 21, 23, 24, 28, 29) и II (оды 10, 11, 13–15, 20, 22, 25–27) с различными профилями ударности:

I группа	сред.	92,2	74,1	54,7	100
	дисп.	9,6	7,0	21,1	
II группа	сред.	90,5	82,0	54,1	100
	дисп.	7,2	1,8	33,1	

Таким образом, так же как в одах Ломоносова ударность 4 слога может быть высокой (82,0 %) и низкой (74,1 %).

Подчеркнем, что все исследованные произведения Ломоносова и Сумарокова отмечены строжайшим соблюдением закономерности не только для средних, но и для произвольных значений параметров β1, β2, β3:

Ломоносов:	$39,3 \le \beta 3 \le 58,5$;	$69,7 \le \beta 2 \le 84,0$;	$88,8 \le \beta 1 \le 98,3$
Сумароков:	$43,8 \le \beta 3 \le 64,0$;	$68,8 \le \beta 2 \le 84,4$;	$87,0 \le \beta 1 \le 99,3$

(См. также гистограммы распределения ударений по слогам на рис. 2 и 3). Можно сделать вывод о том, что Ломоносову и Сумарокову в их одах свойственно точное разграничение акцентных характеристик сильных слогов.

4. Данные в таблицах V–VIII и на рис. 1 и 4 убедительно свидетельствуют о том, что стиху Тредиаковского свойственна большая свобода в пропусках ударений на сильных слогах:

Оды:	$35,2 \le \beta 3 \le 70,6$;	$61,1 \le \beta 2 \le 83,3$;	$76,4 \le \beta 1 \le 90,6$
Псалмы:	$37,5 \le \beta 3 \le 75,0$;	$58,3 \le \beta 2 \le 100,0$;	$64,3 \le \beta 1 \le 100,0$

Так как интервалы изменения параметров β1, β2, β3, характеризующих ударность 2, 4, 6 слогов ямбической строки, перекрываются, то не исключается возможность случайного нарушения закономерности $\beta 1 > \beta 2 > \beta 3$. Среди псалмов и духовных од Тредиаковского обнаружены такие произведения, которые могут быть отнесены к ритмическому типу, профиль ударности которого сходен с типичным профилем ударности ямба XIX века. Первоначально была высказана гипотеза о существовании ритмического типа с $\beta 1 \le \beta 2$ (типа А) обособленно от обычного для XVIII века типа с $\beta 1 > \beta 2$ (типа Б). Средние данные для двадцати псалмов типа А и пятидесяти девяти псалмов типа Б оказываются противоположными:

	Число псалмов	Общее число строк		2 слог	4 слог	6 слог	8 слог
Тип А	20	782	сред.	78,5	84,4	57,4	100
			дисп.	37,7	45,0	111,9	
Тип Б	59	3881	сред.	84,7	73,6	56,8	100
			дисп.	42,9	33,6	55,6	

[...] Альтернативой к выдвинутой гипотезе является предположение о случайном образовании типа А в ямбе Тредиаковского. Эта последняя гипотеза формулируется при некоторых простых предположениях относительно двумерного распределения точек, нанесенных на диаграмму рассеяния (см. рис. 1)*. Проверка двух высказанных гипотез проводилась методами дискриминантного анализа (для нормальных выборок). В результате анализа гипотеза о разделении выборки на два класса (о представлении выборки в виде смеси двух распределений) была отвергнута в пользу гипотезы о едином распределении величин ($\beta1$, $\beta2$), близком к нормальному распределению с параметрами $\beta1^0$, $\beta2^0$, оценками которых в данном случае служат значения 83,6 и 75,4. В условиях справедливости последней гипотезы вероятность получить случайным образом тип А, т. е. вероятность того, что $\beta1 \leq \beta2$, равна 0,225. В то же время частота псалмов, принадлежащих гипотетическому типу А равна 0,253. Различие между фактическими значениями 20 и 59 и ожидаемыми – 17,8 (тип А) и 61,2 (тип Б) незначимо; соответствующее значение $\chi^2 = 0{,}351$ показывает, что наблюдаемое различие могло бы возникнуть случайно в среднем более чем в половине случаев из ста. Уже говорилось о том, что из-за пересечения интервалов изменения параметров $\beta1$, $\beta2$, $\beta3$ возможно случайное образование типов ямба с $\beta2 \leq \beta3$ и даже с $\beta1 \leq \beta3$. Соответствующие вероятности равны 0,0556 и 0,0075, а соответствующие ожидаемые значения в свою очередь равны 0,6 и 4,4. Интересно, что среди всех псалмов Тредиаковского встретилось пять (№№ 26, 90, 124, 134, 137) псалмов с $\beta2 \leq \beta3$ и один псалом (№ 132) с нарушением неравенства $\beta1 > \beta3$. Все различия между фактическими и ожидаемыми значениями незначимы.

Итак, ни одна гипотеза о выделении групп псалмов по трем ($\beta1$, $\beta2$, $\beta3$) или по двум ($\beta1$, $\beta2$) параметрам не может конкурировать с гипотезой о естественном рассеянии псалмов по степени ударности 2 и 4 слога, при этом, в силу нормальности распределения, рассеяния по каждому параметру $\beta1$ и $\beta2$ почти независимы (коэффициент корреляции равен 0,0295). Несмотря на это вид гистограмм для распределения псалмов по ударности подсказывает дополнительную гипотезу о том, что в ямбе псалмов Тредиаковского, так же как в изученных произведениях Ломоносова и Сумарокова, можно выделить несколько значений $\beta1$ и $\beta2$, являющихся устойчивыми средними значениями для соответствующих групп псалмов. Для обнаружения таковых закономерностей разделим все псалмы на «малые», с числом строк до 50, – и на «большие», с чис-

* На диаграмме рассеяния нанесены лишь псалмы с $70 \leq \beta1 \leq 100$ и $61 \leq \beta1 \leq 90$. За пределами осталось 9 псалмов.

лом строк, превышающим 50. К «большим» относится около 47 % всех псалмов, при этом они объединяют 72,3 % всех строк «Псалтыри». Заметим, что тип А в значительной мере образуется именно «малыми» псалмами; так, например, к типу А относятся восемь псалмов с числом строк от 16 до 24, пять псалмов с числом строк от 28 до 36 и два псалма с числом в 40 и 42 стиха*. Общее представление о распределении «больших» и «малых» псалмов по типам А и Б дает следующая табличка:

	тип А	тип Б	сумма
«Большие»	5	32	37
«Малые»	15	27	42
Все псалмы	20	59	79

Данные следующей таблички подтверждают тот факт, что рассеяние в ударности создают в значительной степени именно «малые» псалмы:

Все псалмы	сред.	83,6	75,4	56,9	100
	дисп.	50,9	65,4	69,4	
«Большие» псалмы	сред.	83,7	75,3	56,9	100
	дисп.	22,6	26,0	36,5	

При анализе «больших» псалмов отчетливо проявились закономерности, которые характерны для всей совокупности псалмов Тредиаковского (см., например, рис. 4). Выделяются две группы псалмов по меньшей и большей ударности первого икта: I группа – псалмы 5, 9, 17, 26, 31, 34, 49, 50, 58, 62, 67, 70, 72, 77, 79, 82, 85, 90, 101, 103, 105, 106, 131, 138, 144 и II группа – псалмы 33, 36, 44, 48, 54, 64, 65, 71, 93, 113, 117, 134. Основные средние характеристики записаны в следующей таблице:

I группа:	число	1991	1854	1376	2440
	сред.	81,6	76,0	56,4	100
	дисп.	9,5	35,0	36,2	

* В больших псалмах типа А (49, 62, 72, 101 и 138) число строк колеблется от 55 до 89. Но и в них тип А фактически появляется в более коротком тексте. Так, в псалме 49-ом – только во второй половине (I часть: 35 – 34 – 19 – 40; II часть: 29 – 33 – 29 – 40), в псалме 62-ом – только в конце, в последних пятнадцати строках (I: 36 – 33 – 22 – 40; II: 10 – 15 – 6 – 15); в псалме 72-ом – в первых двенадцати и последних шести, в то время как средняя часть представляет собой тип Б:

I часть	9	12	5	12
II часть	61	56	39	71
III часть	2	6	4	6
Весь псалом	72	74	48	89

В псалме сто первом тип А проявляется в последних восьми строках: I: 49 – 48 – 35 – 58; II: 5 – 7 – 3 – 8 и, наконец, только в псалме 138-ом обе половины обнаруживают тип А (I: 26 – 32 – 24 – 40; II: 32 – 33 – 26 – 40).

II группа:	число	830	685	543	930
	сред.	89,2	73,7	58,4	100
	дисп.	3,7	23,3	29,7	

Соответствующие диапазоны изменения в1 и в2 таковы:

I группа:	$71{,}2 \leq \beta 1 \leq 84{,}1$;	$67{,}8 \leq \beta 2 \leq 87{,}3$
II группа:	$86{,}7 \leq \beta 1 \leq 93{,}4$;	$63{,}1 \leq \beta 2 \leq 80{,}8$

Легко видеть, что обе группы, выделенные по признаку ударности первого икта, различаются и ударностью второго икта. В I группе по второму икту возможно разделение на две подгруппы:

Подгруппа I а:	число	1424	1280	981	1736
	сред.	82,0	73,7	56,5	100
	дисп.	7,6	8,0	43,7	
Подгруппа I б:	число	567	574	395	704
	сред.	80,5	81,5	56,7	100
	дисп.	13,1	8,3	35,9	

При последнем разделении выделяются два средних значения параметра 2 – 73,7 и 81,5, при этом во вторую подгруппу попадают псалмы с неравенством $\beta 1 \leq \beta 2$ для средних значений параметров. Однако, и такое разделение на группы не приводит к выделению типа А, так как в подгруппу I б, содержащую псалмы этого гипотетического типа, попадает псалом 144 с самой высокой в псалмах типа Б ударностью 4 слога – 81,4. Таким образом, в 4-ст. ямбе Тредиаковского достоверно существование двух устойчивых средних значений ударности второго слога – 81,6 и 89,2, которое не устраняется при исключении псалмов гипотетического типа А и стало быть не объясняется его существованием, и менее достоверно существование двух средних значений ударности 4 слога – 73,7 и 81,5.

Анализ духовных од Тредиаковского (см. таблицу VII и VIII) подтверждает основные закономерности, свойственные ямбу «Псалтыри». Во всех одах выполняется неравенство $\beta 1 > \beta 2 > \beta 3$, кроме двух од, XXI (64 ст.) и XXII (54 ст.), с $\beta 1 \leq \beta 2$ и оды XVII (68 ст.) и «Строф похвальных России» (51 ст.) с $\beta 2 \leq \beta 3$. В наибольшей степени отклоняется от средних характеристик ода XXIII (90 ст.), имеющая самые низкие показатели ударности на 2 и 4 слогах:

Все оды	84,9	75,0	58,7	100
Ода XXIII	76,4	61,1	57,8	100

Более полная интерпретация статистических характеристик ударности Тредиаковского затруднена ввиду их малого числа.

Отметим кроме того, что гипотетический тип А в ямбе Тредиаковского не выделяется и при подходе, основанном на сравнении и выделении индивидуальных различий в псалмах и одах. При проверке гипотезы о том, что для всех произведений Тредиаковского существуют постоянные априорные вероятности ударений на 2, 4, 6 слогах, высоко значимо то, что от этой гипотезы будут отклоняться псалмы 90, 134, 138, а среди од – ода XI и «Строфы похвальные России»[18]. Из этих произведений лишь один псалом 138 принадлежит к типу А, а четыре остальных текста – к типу ямба с $\beta 2 \leq \beta 3$*.

Таким образом, статистический анализ произведений Тредиаковского показывает, что появление произведений с $\beta 1 \leq \beta 2$ или даже с $\beta 2 \leq \beta 3$ в нарушении общей традиции, объясняется большой свободой в акцентировании сильных слогов, при которой принципиально невозможно отличить случайное образование ямбов не канонического типа от сознательного перехода к ямбу новой структуры. Поэтому выделение нового типа ямба, существующего обособленно от старых традиционных форм, вряд ли можно отнести к этому периоду развития. Для ямба псалмов Тредиаковского в высшей степени характерны отклонения от средних значений в очень многих направлениях, многие из которых, как, например, тип ямба с $\beta 2 \leq \beta 3$ (тип Б), в дальнейшем не получили развития**[19].

5. Подводя самые общие итоги анализа ямба Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского, отметим следующие основные тенденции: нарушение закона стабилизации первого икта выражается лишь в акцентном ослаблении начала стиха и выделении нескольких устойчивых средних значений $\beta 1$ – 95–97, 89–91, 81–82; второй икт при этом остается по-прежнему неустойчив, выделяются два средних значения 72–74 и 81–82. Эти выводы подтверждаются следующими данными:

		2 слог			4 слог	
		малая ударность	средняя ударность	большая ударность	малая ударность	большая ударность
Лом.	сред.			96,0	72,8	81,2
	дисп.			2,4	1,3	7,5
Сум.	сред.		91,1		74,1	82,0
	дисп.		5,4		7,0	7,5

* Данная гипотеза проверялась с помощью критерия хи-квадрат при уровне значимости 0,05.

** С типом Б экспериментировал А. Белый в лирике 1904 – 1909 гг., связывая его с определенной тематикой (см. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics X (1966), С. 127 – 147).

Тред.	сред.	81,6	89,2		73,7	81,5
	дисп.	9,5	3,7			8,3

Следовательно, в творчестве трех русских поэтов XVIII века 4-ст. ямб претерпевает изменения, принципиально не меняющие общий рисунок профиля ударности, эти изменения в основном касаются первого икта и выражаются в ослаблении его ударности. Закон регрессивной диссимиляции, управляющий профилем ударности 4-ст. ямба XIX века, применительно ко второму икту может быть сформулирован как закон стабилизации третьего икта, считая от конца строки. Однако, в исследованном материале никаких оснований для подтверждения этого последнего закона не обнаружено. Появление произведений, нарушающих основную закономерность $\beta 1 > \beta 2 > \beta 3$, отражает определенные поиски и стремление приблизить стихотворную речь к наиболее естественному с точки зрения структуры русского языка виду. В наибольшей степени к «естественному» (теоретически рассчитанному) ямбу приближается ямб Тредиаковского:

Псалмы Тредиаковского	83,6	75,4	56,8	100
Ода XXII Тредиаковского	76,4	61,1	57,8	100
«Теоретический» ямб*	69,1	66,2	38,7	100

III

Post scriptum

Как сказано выше, основной задачей настоящей статьи был детальный анализ 4-ст. ямба Тредиаковского и выяснение причин появления у него «альтернирующего ритма» в целом ряде коротких текстов. Изучение стиха Ломоносова и Сумарокова оставалось как бы во втором плане. Описание их 4-ст. ямба было ограничено одическим стихом. Теперь мы тщательно подсчитали сумароковские псалмы (ломоносовские духовные стихи были у нас подсчитаны еще раньше).

В таблицах IX и X приведены данные для ломоносовских переложений пяти псалмов и одного отрывка из Иова. Несмотря на то, что все духовные стихи Ломоносова значительно короче его од, их ритмическая структура не отличается существенно от его одического стиха. Во всех изученных текстах Ломоносова обнаруживается закономерность $\beta 4 > \beta 1 > \beta 2 > \beta 3$:

1) Средний профиль ударности:

Оды:	94,3	75,5	52,7	100
Дух. ст.:	91,3	78,6	50,2	100

* «Теоретический ямб» рассчитан по прозе Ломоносова; см. статью К. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы», С. 36 – 37.

2) Диапазоны изменения параметров β1, β2 и β3:

О.:	$39,3 \leq \beta3 \leq 58,5$;	$69,7 \leq \beta2 \leq 84,0$;	$88,8 \leq \beta1 \leq 98,3$
Д. с.:	$37,5 \leq \beta3 \leq 59,8$;	$72,3 \leq \beta2 \leq 85,4$;	$86,0 \leq \beta1 \leq 98,4$

Как видим, и псалмам Ломоносова свойственно разграничение характеристик сильных слогов. Параметры β3 и β2 строго разграничены, а параметры β2 и β1, хотя и соприкасаются, но не перекрываются (максимум β2, 85,4, ниже минимума β1, 86,0). Следует все же отметить, что в двух псалмах Ломоносова (с числом строк ниже ста) процент ударений на втором слоге значительно ниже девяноста (86,0 и 86,5), в то время как подобное снижение ударности первого икта наблюдается только в одной оде (LI – 88,8)*.

В отличие от Ломоносова, 4-ст. ямб Сумарокова в переложении псалмов обнаруживает некоторые новые черты, не наблюдаемые в его одах. Из 46-ти переложений можно выделить в группу «больших псалмов», насчитывающих более 50-ти строк, всего 13 (36, 37, 44, 49, 70, 73, 102, 103, 105, 106, 106а, 118, 143а), причем только в одном псалме число строк превышает 100 (в остальных колеблется от 54-ех до 96-ти). Остающиеся 33 псалма отнесем к группе маленьких, с числом строк от 10-ти до 48-ми.

Сопоставим статистические данные для од и псалмов:

(1) Средний профиль ударности:

Оды:	91,6	76,6	54,5	100

* В 70-ом псалме Ломоносова первый икт всего на одно ударение сильнее второго. Этот псалом особо выделяет В. А. Западов (в брошюре «Русский стих XVIII – начала XIX века» (Л., 1974), С. 42), как пример нового «лирического типа» 4-ст. ямба «с меньшей ударностью первой стопы в сравнении со второй» (наш тип А)[20]. Мы тщательно проверили все ударения в 70-ом псалме и пришли к заключению, что подсчет Западова основан на недоразумении. В этом псалме есть три строки с двусложными предлогами с ударением на втором слоге:

10. *Проти́в* стремящихся враго́в...
40. *Между́* собо́ю говоря́т...
85. *Среди́* наро́да велегла́сно...

Какие-то два предлога из этих трех (вероятно *впроти* и *между*) Западов прочел как безударные проклитики. Как известно, *проти́в* и *между́* (а также и *кроме́*) в поэтическом языке XVIII века были акцентными дублетами (см. в «Руски дводелни ритмови», С. 17 – 18). Есть в этом псалме еще одна «спорная» строка, с союзом *что* во втором слоге строки: «И что ты мой был покровитель». Ломоносов (в особенности ранний) считал союз *что* ударным, так как употреблял его в инверсии, где атониировать его невозможно. В других текстах и Западов его подсчитывает как ударный. Например, в стихотворении Муравьева «Успех твой первый возвещая», Западов прочел седьмую строку как полноударную: «Жале́ю, что́ в сей де́нь желанный», и вследствие такого чтения отнес все стихотворения к типу А. Западов в своих подсчетах непоследователен. Может быть, в 70-ом псалме он атонировал не два предлога, а союз *что*, а из предлогов *между́*.

Все пс.:	90,1	81,7	54,3	100

(2) Дисперсии по всем псалмам:

	β1	β2	β3
	23,8	58,8	152,6
$\overline{\sigma^2}$	4,9	7,7	12,4

(3) Диапазоны изменения параметров β1, β2, β3:

О.:	$43,8 \leq \beta3 \leq 64,0$;	$68,8 \leq \beta2 \leq 84,4$;	$87,0 \leq \beta1 \leq 99,8$
В. п.:	$27,8 \leq \beta3 \leq 77,3$;	$62,5 \leq \beta2 \leq 95,0$;	$81,2 \leq \beta1 \leq 100$

(См. также гистограмму распределения ударений по слогам на рис. 5)*.

Как видим, дисперсии в псалмах Сумарокова очень велики, даже больше, чем у Тредиаковского. Они показательны лишь в том отношении, что обнаруживают упорядоченность иктов: дисп. β1 < дисп. β2 < дисп. β3. Что же касается интервалов изменения всех трех параметров, то они в псалмах гораздо более емкие, чем в одах. Все же, большие псалмы (13 псалмов, 963 строки) обнаруживают более строгую структуру, чем маленькие (33 псалма, 984 строки), что, впрочем, и следовало ожидать.

(1) Средние профили ударности:

Большие пс.:	89,8	82,3	53,5	100
Маленькие пс.:	90,4	81,0	55,1	100

(2) Диапазоны изменения параметров:

Б. пс.:	$42,9 \leq \beta3 \leq 70,3$;	$70,4 \leq \beta2 \leq 88,5$;	$84,8 \leq \beta1 \leq 98,1$
М. пс.:	$27,8 \leq \beta3 \leq 77,3$;	$62,5 \leq \beta2 \leq 95,0$;	$81,2 \leq \beta1 \leq 100$

В маленьких псалмах все три диапазона гораздо объемистее, чем в больших, причем в маленьких β2 перекрывается с β1 и с β3, так что среди них не исключается возможность случайного возникновения и типа А и типа Б. В больших псалмах β2 перекрывается только с β1, так что и среди них возможно появление типа А. Фактически, из 46-ти псалмов 10 (408 строк) относятся к типу А (21, 53, 66, 68, 69, 70, 82, 105, 129, 143), т. е. около одной пятой всех псалмов и всех строк.

Приведем средние профили ударности обоих типов и сопоставим их с профилем всех псалмов:

* В подсчете диапазонов мы не учли данных для двух десятистрочных псалмов (53 и 96) ввиду их очевидной установки на полноударность.

Тип А	86,5	87,7	52,4	100
Тип Б	91,1	80,1	54,8	100
Все пс.	90,1	81,7	53,3	100

Профиль типа Б почти не отличается от профиля всех псалмов; другими словами тип А совершенно теряется в общей массе псалмов и не воспринимается как особая структура.

Из десяти псалмов типа А, в пяти случаях (21, 53, 66, 68 и 82) первый и второй икты равноударны; в статье К. Ф. Тарановского о 4-ст. ямбе Белого такие случаи выделены в особый тип АБ[21]. Во всех остальных пяти случаях (69, 70, 105, 129 и 143) второй икт сильнее первого *всего на одно ударение*. Из этих пяти примеров три псалма маленькие (69, 129, 143, длиной в 10, 28 и 48 строк) и два большие: 70-ый в 96 строк и 105-ый в 112 строк, т. е. самый длинный из всех псалмов.

На последних двух мы бы желали особо задержаться.

Если 105-ый псалом разделить на две части, то первая половина окажется типом А, а вторая типом Б:

I часть:	45	48	22	56
II часть:	50	48	26	56
Весь пс.:	95	96	48	112

Если во второй строке этого псалма переставить два слова («Всегда́ всеще́дрого творца́» > «Всеще́дрого всегда́ творца́»), профиль ударности изменится: 96 – 95 – 48 – 112 и весь псалом придется отнести к типу Б. Эту варварскую операцию мы позволили себе для того, чтобы наглядно показать, что представляет собой разница в одно ударение между типами А и Б. Точно так же псалом 70 можно разделить на три части; при этом только средняя часть окажется типом А, а первая и последняя типом Б:

I часть:	28	26	16	32
II часть:	26	31	17	32
III часть:	30	28	12	32
Весь пс.:	84	85	45	96

И опять-таки, если в 36-ой строке переставить две словесные единицы, т. е. вместо «От своего́ меня́ лица́» прочесть «Меня́ от своего́ лица́», профиль ударности изменится: 85 – 84 – 45 – 96 и псалом отойдет к типу Б.

И в псалмах типа Б может возникать «частичный ритм» типа А. Так, например, в 73 псалме первая половина является типом А (29 – 31 – 14 – 32), а вторая типом Б (29 – 24 – 17 – 32).

На основании проведенного анализа мы пришли к заключению, что и у Сумарокова тип А возникал, как и у Тредиаковского, случайно, и говорить об особом лирическом 4-ст. ямбе его псалмов не следует*.

* Западов тоже подсчитал три сумароковских псалма типа А. Как и в случае ломоносовского стиха, и эти его подсчеты оказались неточными. Для 105-го псалма Западов получил следующие цифры: 93 – 95 – 48 – 112 (или в процентах: 83,0 – 84,8 – 42,8 – 100). В трех строках он прочел двусложные предлоги как безударные проклитики (кроме *против* и *между* на этот раз еще и предлог *среди*):
48. *Среди* упрямства своего...
49. *Против* восстали Моисея...
51. Мятеж *между* людей правдивых...
В 49-ой строке предлог *против* в инверсии; смысл строки: [они] восстали против Моисея. При атонировании этого предлога в первой стопе, получается глагол *против-востали* и предложение обессмысливается. Напомним, что Сумароков в своей статье «О стопосложении» упрекнул Ломоносова за то, что тот в одной строке употребил *против* с ударением на первом слоге. Подсчитав и эти три ударения, мы получили следующие цифры: 95 – 96 – 48 – 112, и разница в пользу четвертого слога оказалась всего в одно ударение.
Ударения в псалме 129-ом Западов подсчитал верно. И этот псалом при перестановке двух словесных единиц в первой строке («Из глубины к тебе зову» > «К тебе из глубины зову») отходит к типу Б (25 – 24 – 18 – 28). Хуже всего Западов манипулировал с псалмом 143-им. Для него он получил следующие цифры: 38 – 41 – 25 – 48 (или в процентах: 79,2 – 85,4 – 52,1 – 100). Получив разницу в три ударения (или 6,2 %), Западов торжественно заявляет, что в этом переложении Сумароков *«применил очень ясный восходящий ритм»* (с. 42 и 45). Наш подсчет дал разницу всего в одно ударение (39 – 40 – 25 – 48), причем при перестановке двух слов в первой строке «Благословен Господь, ко брани» > «Господь благословен, по брани» и этот псалом отходит к типу Б (40 – 39 – 25 – 48). Каким же образом Западов получил разницу в три ударения между первым и вторым иктом в 143-ем псалме? В нем оказалось всего девять строк с «пиррихием» в первой стопе и восемь с «пиррихием» во второй. В одной из этих восьми строк: «Избавитель, мой Боже, ты» имеется архаичное ударение на втором слоге в слове *избавитель*, засвидетельствованное в «Лексиконе» Федора Поликарпова (1704). Современное *избавитель* нарушило бы метр. Если же прочесть это слово с совершенно невозможным ударением на последнем слоге (суффикс *-тель*, обозначивающий делателя в русском языке всегда безударен), то число строк с пиррихием на первой стопе увеличится на 10, а с пиррихием на второй уменьшится на 7. Итак, Западов, пренебрегая правилами русского ударения, прочел «*избавитель*» и таким образом получил свою разницу в три ударения.
Что касается гипотез Западова, основанных на таких маленьких, к тому же плохо подсчитанных выборках, отсылаем читателей к рецензии М. Ю. Лотмана в «Russian Linguistics», II (1-2). 1975. С. 132 – 133.
Из всех поэтов, приведенных Западовым в таблице на с. 42 – 43 несомненный интерес представляет только Муравьев. Его стих заслуживает детального анализа, но не в маленьких выборках, а в полном контексте и хронологическом порядке.

Таблица I

ЛОМОНОСОВ, Оды (1745–1763)

Распределение по ударности сильных слогов

	Оды	Год	Слоги				Проценты		
			2	4	6	8	2	4	6
1.	XV	(1745)	188	168	112	200	94,0	84,0	56,0
2.	XVI	(1746)	201	172	117	210	95,7	81,9	55,7
3.	XVII	(1746)	143	119	59	150	95,3	79,3	39,3
4.	XXI	(1747)	236	179	111	240	98,3	74,6	46,3
5.	XXXVIII	(1748)	236	173	127	240	98,3	72,1	52,9
6.	LIV	(1750)	217	168	108	230	94,3	73,0	47,0
7.	V	(1752)	220	163	126	229	96,1	71,2	55,0
8.	XVIII	(1754)	221	190	121	230	96,1	82,6	52,6
9.	XXXIV	(1757)	171	139	99	180	95,0	77,2	55,0
10.	XXXIX	(1759)	232	175	132	240	96,7	72,9	55,0
11.	XL	(1760)	141	109	79	150	94,0	72,7	52,7
12.	XLIX	(1761)	207	178	134	229	90,4	77,7	58,5
13.	L	(1761)	228	188	135	250	91,2	75,2	54,0
14.	LI	(1762)	231	190	132	260	88,8	73,1	50,8
15.	LIV	(1763)	296	223	177	320	92,5	69,7	55,3
Все			3168	2534	1769	3358	94,3	75,5	52,7

Таблица II

ЛОМОНОСОВ, Оды

Распределение по формам

	Формы						Сумма	Проценты					
	I	II	III	IV	V	VI		I	II	III	IV	V	VI
1.	76	8	28	80	4	4	200	38,0	4,0	14,0	40,0	2,0	2,0
2.	76	6	35	87	3	3	210	36,2	2,9	16,7	41,4	1,4	1,4
3.	30	5	24	82	7	2	150	20,0	3,3	16,0	54,7	4,7	1,3
4.	53	2	56	122	5	2	240	22,1	0,8	23,3	50,8	2,1	0,8
5.	60	3	64	109	3	1	240	25,0	1,2	26,7	45,4	1,2	0,4
6.	46	4	58	109	4	9	230	20,0	1,7	25,2	47,4	1,7	3,9
7.	59	5	62	95	4	4	229	25,8	2,2	27,1	41,5	1,7	1,7
8.	76	7	38	105	2	2	230	33,0	3,0	16,5	45,6	0,9	0,9
9.	56	5	38	74	3	4	180	31,1	2,8	21,1	41,1	1,7	2,2
10.	67	4	61	100	4	4	240	27,9	1,7	25,4	41,7	1,7	1,7
11.	42	1	36	58	5	8	150	28,0	0,7	24,0	38,7	3,3	5,3
12.	74	12	48	82	3	10	229	32,3	5,2	21,0	35,8	1,3	4,4
13.	67	12	56	99	6	10	250	26,8	4,8	22,4	39,6	2,4	4,0
14.	56	10	66	105	4	19	260	21,5	3,8	25,4	40,4	1,5	7,3
15.	81	7	89	118	8	17	320	25,3	2,2	27,8	36,9	2,5	5,3
Все	919	91	759	1425	65	99	3358	27,4	2,7	22,6	42,4	1,9	2,9

Таблица III

СУМАРОКОВ, Оды (1755–1775)

Распределение по ударности сильных слогов

	Оды	Слоги				Проценты		
		2	4	6	8	2	4	6
1.	II	170	137	100	180	94,4	76,1	55,6
2.	III	92	75	50	100	92,0	75,0	50,0
3.	IV	139	98	81	140	99,3	70,0	57,9
4.	V	46	35	27	50	92,0	70,0	54,0
5.	VI	107	89	65	120	89,2	74,2	54,2
6.	VIII	215	181	135	240	89,6	75,4	56,2
7.	IX	74	59	35	80	92,5	73,8	43,8
8.	X	106	90	62	120	88,3	75,0	51,7
9.	XI	107	87	57	120	89,2	72,5	47,5
10.	XIII	83	74	46	90	92,2	82,2	51,1
11.	XIV	117	104	67	130	90,0	80,0	51,5
12.	XV	94	75	64	100	94,0	75,0	64,0
13.	XVI	108	100	69	120	90,0	83,3	57,5
14.	XVII	81	76	47	90	90,0	84,4	52,2
15.	XVIII	103	90	58	110	93,6	81,8	52,7
16.	XX	113	84	66	120	94,2	70,0	55,0
17.	XXI	79	58	49	80	98,8	72,5	61,3
18.	XXII	104	82	60	110	94,5	74,5	54,5
19.	XXIII	72	55	45	80	90,0	68,8	56,3
20.	XXIV	89	83	58	100	89,0	83,0	58,0
21.	XXV	118	101	70	130	90,8	77,7	53,8
22.	XXVI	87	82	44	100	87,0	82,0	44,0
23.	XXVII	127	109	78	140	90,7	77,9	55,7
24.	XXVIII	28	22	18	30	93,3	73,3	60,0
25.	XXIX	109	96	72	120	90,8	80,0	60,0
26.	XXX	63	59	46	72	87,5	81,9	63,9
27.	XXXI	69	59	36	72	95,8	81,9	50,0
28.	XXXII	71	58	41	80	88,8	72,5	51,3
29.	XXXIII	103	85	63	112	92,0	75,9	56,3
Все		2874	2403	1709	3136	91,6	76,6	54,5

Таблица IV

СУМАРОКОВ, Оды (1755–1775)

Распределение по формам

	Формы						Сумма	Проценты					
	I	II	III	IV	V	VI		I	II	III	IV	V	VI
1.	55	6	39	72	4	4	180	30,6	3,3	21,7	40,0	2,2	2,2
2.	25	3	22	42	3	5	100	25,0	3,0	22,0	42,0	3,0	5,0
3.	41	–	40	56	2	1	140	29,2	–	28,6	40,0	1,4	0,7
4.	12	1	14	19	1	3	50	24,0	2,0	28,0	38,0	2,0	6,0
5.	29	7	29	47	2	6	120	24,2	5,8	24,2	39,2	1,7	5,0
6.	70	11	54	86	5	14	240	29,2	4,6	22,5	35,8	2,1	5,8
7.	19	1	15	34	6	5	80	23,8	1,2	18,8	42,5	7,5	6,2
8.	30	6	26	46	4	8	120	25,0	5,0	21,7	38,3	3,3	7,7
9.	24	2	31	50	2	11	120	20,0	1,7	25,8	41,7	1,7	9,2
10.	26	5	15	41	1	2	90	28,9	5,6	16,7	45,6	1,1	2,2
11.	37	4	26	54	–	9	130	28,5	3,1	20,0	41,5	–	6,9
12.	35	5	24	34	1	1	100	35,0	5,0	24,0	34,0	1,0	1,0
13.	42	8	19	46	1	4	120	35,0	6,7	15,8	38,3	0,8	3,3
14.	31	2	14	36	–	7	90	34,4	2,2	15,6	40,0	–	7,8
15.	34	5	19	49	1	2	110	30,9	4,5	17,3	44,5	0,9	1,8
16.	32	2	32	45	4	5	120	26,7	1,7	26,7	37,5	3,3	4,2
17.	28	1	20	29	2	–	80	35,0	1,2	25,0	36,2	2,5	–
18.	33	2	25	43	3	4	110	30,0	1,8	22,7	39,1	2,7	3,6
19.	21	3	21	26	4	5	80	26,2	3,8	26,2	32,5	5,0	6,2
20.	35	8	15	37	2	3	100	35,0	8,0	15,0	37,0	2,0	3,0
21.	34	9	27	55	2	3	130	26,2	6,9	20,8	42,3	1,5	2,3
22.	22	6	16	47	2	7	100	22,0	6,0	16,0	47,0	2,0	7,0
23.	42	10	26	54	5	3	140	30,0	7,1	18,6	38,6	3,6	2,1
24.	11	2	5	9	3	–	30	36,7	6,7	16,7	30,0	10,0	–
25.	45	4	23	40	1	7	120	37,5	3,3	19,2	33,3	0,8	5,8
26.	26	7	13	24	–	2	72	36,1	9,7	18,1	33,3	–	2,8
27.	24	2	10	32	3	1	72	33,3	2,8	13,9	44,4	4,2	1,4
28.	18	4	19	31	3	5	80	22,5	5,0	23,8	38,8	3,8	6,2
29.	32	7	24	44	3	2	112	28,6	6,2	21,4	39,3	2,7	1,8
Все	913	133	663	1228	70	129	3136	29,1	4,2	21,1	39,2	2,2	4,1

Таблица V

ТРЕДИАКОВСКИЙ, Псалтырь (1753)

Распределение по ударности сильных слогов

	Псалмы	Слоги				Проценты		
		2	4	6	8	2	4	6
1.	2	41	36	25	48	85,4	75,0	52,1
2.	4	37	31	23	42	88,1	73,8	54,8
3.	5	41	38	26	52	78,8	73,1	50,0
4.	8*	29	32	26	36	80,6	88,9	72,2
5.	9	147	136	94	179	82,1	76,0	52,5
6.	12*	18	23	15	28	64,3	82,1	53,6
7.	14*	19	20	15	24	79,2	83,3	62,5
8.	17	159	143	107	190	83,7	75,3	56,3
9.	19	35	27	26	44	79,5	61,4	59,1
10.	20	40	34	32	50	80,0	68,0	64,0
11.	23	35	33	21	40	87,5	82,5	52,5
12.	26	47	38	38	56	83,9	67,8	67,8
13.	27	31	26	23	35	88,6	74,3	65,7
14.	31	53	50	37	63	84,1	79,4	58,7
15.	33	60	49	44	68	88,2	72,1	64,7
16.	34	85	79	67	108	78,7	73,1	62,0
17.	36	104	87	61	120	86,7	72,5	50,8
18.	44	51	43	38	56	91,1	76,8	67,8
19.	45*	32	34	21	36	88,9	94,4	58,3
20.	46*	24	25	19	30	80,0	83,3	63,3
21.	47	43	34	26	48	89,6	70,8	54,2
22.	48	87	80	57	99	87,9	80,8	57,6
23.	49*	64	67	48	80	80,0	83,8	60,0
24.	50	52	50	40	70	74,3	71,4	57,1
25.	54	80	65	54	90	88,9	72,2	60,0
26.	57	33	30	25	40	82,5	75,0	62,5
27.	58	52	50	37	64	81,3	78,1	57,8
28.	61*	31	31	20	42	73,8	73,8	47,6
29.	62*	46	48	28	55	83,6	87,3	50,9
30.	64	47	42	34	54	87,3	77,8	63,0
31.	65	58	46	39	64	90,6	71,9	60,9
32.	67	139	131	89	170	81,8	77,1	52,3
33.	70	88	80	59	105	83,8	76,2	56,2
34.	71	60	48	35	64	93,4	75,0	54,7
35.	72*	72	74	48	89	80,9	83,1	53,9
36.	75*	32	33	30	40	80,0	82,5	75,0
37.	77	192	165	122	230	83,5	71,7	53,0
38.	79	58	57	30	72	80,6	79,2	41,7

39.	81	22	21	18	28	78,6	75,0	64,3
40.	82	52	46	34	64	81,2	71,9	53,1
41.	85	53	51	37	65	81,5	78,5	56,9
42.	86*	25	27	12	32	78,1	84,4	37,5
43.	90	48	41	43	60	80,0	68,3	71,1
44.	92	21	17	11	24	87,5	70,8	45,8
45.	93	59	47	36	66	89,4	71,2	54,5
46.	95	39	31	22	44	88,6	70,4	50,0
47.	96	39	31	20	44	88,6	70,4	45,4
48.	98	32	20	18	32	100,0	62,5	56,2
49.	101*	54	55	38	66	81,8	83,3	57,6
50.	103	87	79	67	104	83,6	76,0	64,4
51.	105	125	110	86	150	83,3	73,3	57,3
52.	106	105	95	66	130	80,8	73,1	50,8
53.	107	39	32	31	42	92,3	76,2	73,8
54.	109	24	23	15	28	85,7	82,1	53,6
55.	112	27	19	13	28	96,4	67,8	46,4
56.	113	78	61	50	88	88,6	69,3	56,8
57.	117	87	76	52	96	90,6	79,2	54,2
58.	119	19	14	11	20	95,0	70,0	55,0
59.	120*	20	23	12	24	83,3	95,8	50,0
60.	121	25	17	16	28	89,3	60,7	57,1
61.	122*	13	14	8	20	65,0	70,0	40,0
62.	123*	16	20	13	20	80,0	100,0	65,0
63.	124	13	12	12	20	65,0	60,0	60,0
64.	125	19	14	11	20	95,0	70,0	55,0
65.	126*	13	13	10	16	81,2	81,2	62,5
66.	127	17	15	14	24	70,8	62,5	58,3
67.	128*	19	21	9	24	79,2	87,5	37,5
68.	129	19	17	9	24	79,2	70,8	37,5
69.	130	13	12	8	16	81,2	75,0	50,0
70.	131	57	49	43	68	83,8	72,1	63,2
71.	132*	11	14	11	16	68,8	87,5	68,8
72	133	9	7	5	12	75,0	58,3	41,7
73.	134	59	41	43	65	90,8	63,1	66,2
74.	137	33	28	28	42	78,6	66,7	66,7
75.	138*	57	65	50	80	71,3	81,2	62,5
76.	141*	19	21	16	24	79,2	87,5	66,7
77.	144	58	57	42	70	82,8	81,4	60,0
78.	145	37	33	26	42	88,1	78,6	61,9
79.	150	16	13	7	16	100,0	81,2	43,8
Все		3900	3517	2652	4663	83,6	75,4	56,9
без*		3286	2857	2203	3881	84,7	73,6	56,8
со*		614	660	449	782	78,5	84,4	57,4

Примечание: знаком * отмечены псалмы, принадлежащие к гипотетическому типу А с $\beta 1 \leq \beta 2$.

Таблица VI

ТРЕДИАКОВСКИЙ, Псалтырь

Распределение по формам

	Формы							Сумма	Проценты						
	I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III	IV	V	VI	VII
1.	11	3	11	18	1	4	–	48	22,9	6,2	22,9	37,5	2,1	8,3	–
2.	12	2	9	14	2	3	–	42	28,6	4,8	21,4	33,3	4,8	7,1	–
3.	13	4	9	14	5	7	–	52	25,0	7,7	17,3	26,9	9,6	13,5	–
4.	18	5	3	7	1	2	–	36	50,0	13,9	8,3	19,4	2,8	5,6	–
5.	42	15	37	62	6	17	–	179	23,5	8,4	20,7	34,6	3,3	9,5	–
6.	3	7	5	10	–	3	–	28	10,7	25,0	17,9	35,7	–	10,7	–
7.	8	3	4	7	–	2	–	24	33,3	12,5	16,7	29,2	–	8,3	–
8.	53	15	39	59	8	16	–	190	27,9	7,9	20,5	31,0	4,2	8,4	–
9.	11	3	12	7	5	6	–	44	25,0	6,8	27,3	15,9	11,4	13,6	–
10.	14	5	13	10	3	5	–	50	28,0	10,0	26,0	20,0	6,0	10,0	–
11.	13	1	7	15	–	4	–	40	32,5	2,5	17,5	37,5	–	10,0	–
12.	16	6	16	13	2	3	–	56	28,6	10,7	28,6	23,2	3,6	5,4	–
13.	14	1	8	8	1	3	–	35	40,0	2,9	22,9	22,9	2,9	8,6	–
14.	23	4	10	17	3	6	–	63	36,5	6,3	15,9	27,0	4,8	9,5	–
15.	25	5	14	16	5	3	–	68	36,8	7,4	20,6	23,5	7,4	4,4	–
16.	27	16	24	29	5	7	–	108	25,0	14,8	22,2	26,8	4,8	6,5	–
17.	29	6	26	42	7	10	–	120	24,2	5,0	21,7	35,0	5,8	8,3	–
18.	24	2	12	14	1	3	–	56	42,9	3,6	21,4	25,0	1,8	5,4	–
19.	15	4	2	15	–	–	–	36	41,7	11,1	5,6	41,7	–	–	–
20.	12	3	4	7	1	3	–	30	40,0	10,0	13,0	23,3	3,3	10,0	–
21.	9	4	13	20	1	1	–	48	18,8	8,3	27,1	41,7	2,1	2,1	–
22.	34	8	15	34	4	4	–	99	34,3	8,1	15,2	34,3	4,0	4,0	–
23.	25	11	12	26	1	5	–	80	31,2	13,8	15,0	32,5	1,2	6,2	–
24.	14	8	17	19	2	9	1	70	20,0	11,4	24,3	27,1	2,9	12,9	1,4
25.	25	7	22	30	3	3	–	90	27,8	7,8	24,4	33,3	3,3	3,3	–
26.	12	5	8	11	2	2	–	40	30,0	12,5	20,0	27,5	5,0	5,0	–
27.	18	9	10	20	4	3	–	64	28,1	14,1	15,6	31,3	6,3	4,7	–

28.	11	3	5	10	5	7	1	42	26,2	7,1	11,9	23,8	11,9	16,7	2,4
29.	17	5	6	22	1	4	–	55	30,9	9,1	10,9	40,0	1,8	7,3	–
30.	19	4	10	17	1	2	1	54	35,2	7,4	18,5	31,5	1,8	3,7	1,8
31.	17	6	16	23	2	–	–	64	26,6	9,4	25,0	35,9	3,1	–	–
32.	40	13	35	61	3	17	1	170	23,5	7,6	20,6	35,9	1,8	10,0	0,6
33.	30	9	19	34	5	7	1	105	28,6	8,6	18,1	32,4	4,8	6,7	1,0
34.	21	2	12	23	4	2	–	64	32,8	3,1	18,8	35,8	6,2	3,1	–
35.	27	8	13	30	2	9	–	89	30,3	9,0	14,6	33,7	2,2	10,1	–
36.	20	3	7	5	–	5	–	40	50,0	7,5	17,5	12,5	–	12,5	–
37.	63	19	40	64	25	19	–	230	27,4	8,3	17,4	27,8	10,9	8,3	–
38.	12	4	14	31	1	10	–	72	16,7	5,6	19,4	43,1	1,4	13,9	–
39.	9	2	7	6	–	4	–	28	32,1	7,1	25,0	21,4	–	14,3	–
40.	14	4	16	20	2	8	–	64	21,9	6,2	25,0	31,2	3,1	12,5	–
41.	22	5	9	18	4	6	1	65	33,8	7,7	13,8	27,7	6,2	9,2	1,5
42.	5	4	3	15	2	3	–	32	15,6	12,5	9,4	46,9	6,2	9,4	–
43.	20	8	15	9	4	4	–	60	33,3	13,3	25,0	15,0	6,7	6,7	–
44.	4	1	6	10	1	2	–	24	16,7	4,2	25,0	41,7	4,2	8,3	–
45.	18	1	17	22	2	6	–	66	27,3	1,5	25,8	33,3	3,0	9,1	–
46.	13	–	9	13	4	5	–	44	29,5	–	20,4	29,5	9,4	11,4	–
47.	9	3	8	17	5	2	–	44	20,4	6,8	18,2	38,6	11,4	4,5	–
48.	11	–	7	9	5	–	–	32	34,4	–	21,9	28,1	15,6	–	–
49.	23	5	10	20	1	7	–	66	34,8	7,6	15,2	30,3	1,5	10,6	–
50.	36	9	22	26	3	8	–	104	34,6	8,6	21,2	25,0	2,9	7,7	–
51.	43	12	31	42	9	13	–	150	28,7	8,0	20,7	28,0	6,0	8,7	–
52.	27	14	25	43	10	11	–	130	20,8	10,8	19,2	33,1	7,7	8,5	–
53.	19	3	9	10	1	–	–	42	45,2	7,1	21,4	23,8	2,4	–	–
54.	8	3	4	11	1	1	–	28	28,6	10,7	14,3	39,3	3,6	3,6	–

55.	4	1	8	14	1	–	–	28	14,3	3,6	28,6	50,0	3,6	–	–
56.	19	7	24	32	3	3	–	88	21,6	8,0	27,3	36,4	3,4	3,4	–
57.	34	4	14	33	6	5	–	96	35,4	4,2	14,6	34,4	5,2	5,2	–
58.	6	–	5	7	1	1	–	20	30,0	–	25,0	35,0	5,0	5,0	–
59.	11	–	1	8	–	4	–	24	45,8	–	4,2	33,3	–	1,7	–
60.	5	–	9	11	–	1	2	28	17,9	–	32,1	39,3	–	3,6	7,1
61.	1	3	4	6	2	4	–	20	5,0	15,0	20,0	30,0	10,0	20,0	–
62.	10	3	–	6	–	1	–	20	50,0	15,0	–	30,0	–	5,0	–
63.	2	4	5	4	2	2	1	20	10,0	20,0	25,0	20,0	10,0	10,0	5,0
64.	7	1	3	6	3	–	–	20	35,0	5,0	15,0	30,0	15,0	–	–
65.	7	–	3	3	–	3	–	16	43,8	–	18,8	18,8	–	18,8	–
66.	4	3	6	5	2	3	1	24	16,7	12,5	25,0	20,8	8,3	12,5	4,2
67.	5	1	3	11	–	4	–	24	20,8	4,2	12,5	45,8	–	16,7	–
68.	1	2	6	11	1	3	–	24	4,2	8,3	25,0	45,8	4,2	12,5	–
69.	3	3	2	6	2	–	–	16	18,8	18,8	12,5	37,5	12,5	–	–
70.	18	9	16	20	3	2	–	68	26,5	13,2	23,5	29,4	4,4	2,9	–
71.	6	3	2	3	–	2	–	16	37,5	18,8	12,5	18,8	–	12,5	–
72.	1	1	3	3	2	2	–	12	8,3	8,3	25,0	25,0	16,7	16,7	–
73.	18	4	21	17	3	2	–	65	27,7	6,2	32,3	26,2	4,6	3,1	–
74.	11	5	12	8	2	4	–	42	26,2	11,9	28,6	19,0	4,8	9,5	–
75.	23	14	12	20	2	8	1	80	28,8	17,5	15,0	25,0	2,5	10,0	1,2
76.	11	3	2	5	1	2	–	24	45,8	12,5	8,3	20,8	4,2	8,3	–
77.	25	5	12	20	1	7	–	70	35,7	7,1	17,1	28,6	1,4	10,0	–
78.	15	4	7	13	2	1	–	42	35,7	9,5	16,7	31,0	4,8	2,4	–
79.	5	–	2	8	1	–	–	16	31,2	–	12,5	50,0	6,2	–	–
Все	1330	392	919	1435	216	360	11	4663	28,5	8,4	19,7	30,8	4,6	7,7	0,2

Таблица VII

ТРЕДИАКОВСКИЙ, Оды (1752 и 1756)

Распределение по ударности сильных слогов

	Оды	Слоги				Проценты		
		2	4	6	8	2	4	6
1.	III	64	55	51	78	85,9	70,5	65,4
2.	V	184	162	114	209	88,0	77,5	54,6
3.	XI	61	45	46	68	89,7	66,2	67,9
4.	XVIII	158	148	115	187	84,5	79,1	61,5
5.	XIX	39	34	30	48	81,3	70,8	62,5
6.	XX	95	79	61	105	90,5	75,2	58,1
7.	XXI	50	52	34	64	78,1	81,3	53,1
8.	XXII	44	45	29	54	81,5	83,3	35,2
9.	XXIII	69	55	52	90	76,4	61,1	57,8
10.	XXVII	152	134	94	180	84,4	74,4	52,2
11.	XXVIII	52	48	37	60	86,7	80,0	61,7
12.	Строфы похвальные	44	34	36	51	86,3	66,7	70,6
13.	Вешнее тепло	189	171	131	220	85,9	77,7	59,5
Все		1201	1062	890	1414	84,9	75,0	58,7

Примечание: Оды 1–12 из «Сочинений» 1752 года, Ода 13 (1756) из «Сочинений» 1849-го.

Таблица VIII

ТРЕДИАКОВСКИЙ, Оды

Распределение по формам

	Формы							Сумма	Проценты						
	I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III	IV	V	VI	VII
1.	23	8	20	18	3	6	–	78	29,4	10,2	25,6	23,1	3,8	7,7	–
2.	67	8	39	70	8	17	–	209	32,1	3,8	18,7	33,5	3,8	8,1	–
3.	17	7	22	21	1	–	–	68	25,0	10,3	32,4	30,9	1,5	–	–
4.	67	18	30	52	9	11	–	187	35,8	9,6	16,0	27,8	4,8	5,9	–
5.	9	8	13	16	1	1	–	48	18,8	16,7	27,1	33,3	2,1	2,1	–
6.	30	7	24	39	2	3	–	105	28,6	6,7	22,8	37,1	1,9	2,8	–
7.	16	8	10	22	2	6	–	64	25,0	12,5	15,6	34,4	3,1	9,4	–
8.	17	4	8	18	1	6	–	54	31,5	7,4	14,8	33,3	1,8	11,1	–
9.	15	9	27	20	7	11	1	90	16,7	10,0	30,0	22,2	7,8	12,2	1,1
10.	47	9	38	59	8	19	–	180	26,1	5,0	21,1	32,8	4,4	10,6	–
11.	20	5	12	20	–	3	–	60	33,3	8,3	20,0	33,3	–	5,0	–
12.	15	5	16	12	1	2	–	51	29,4	9,8	31,4	23,5	2,0	3,9	–
13.	65	21	45	75	4	10	–	220	29,5	9,5	20,4	34,1	1,8	4,5	–
Все	408	117	304	442	47	95	1	1414	28,8	8,3	21,5	31,3	3,3	6,7	1,1

Таблица IX

ЛОМОНОСОВ, Духовные стихи (1747–1751)

Распределение по ударности сильных слогов

			Слоги				Проценты		
	Назв.	Год	2	4	6	8	2	4	6
1.	Пс. 145	(1747)	30	25	14	32	93,8	78,1	43,8
2.	Пс. 103	(1749)	55	51	35	64	86,0	79,7	54,7

3.	Пс. 1	(1751)	23	19	9	24	95,8	79,1	37,5
4.	Пс. 34	(1751)	101	88	51	112	90,1	78,6	45,5
5.	Пс. 70	(1751)	83	82	45	96	86,5	85,4	46,9
6.	Из Иова	(1751)	110	81	67	112	98,2	71,3	59,8
Все			402	346	221	440	91,3	78,6	50,2

Таблица X

ЛОМОНОСОВ, Духовные стихи

Распределение по формам

	Формы						Сумма	Проценты					
	I	II	III	IV	V	VI		I	II	III	IV	V	VI
1.	8	1	5	15	2	1	32	25,1	3,1	15,6	46,9	6,3	3,1
2.	18	4	13	24	–	5	64	28,1	6,3	20,8	37,5	–	7,8
3.	4	1	4	14	1	–	24	16,7	4,2	16,7	58,3	4,2	–
4.	25	5	21	52	3	6	112	22,3	4,5	18,7	46,4	2,7	5,4
5.	22	9	14	47	–	4	96	22,9	9,4	14,6	49,0	–	4,1
6.	38	1	28	41	3	1	112	33,9	0,9	25,0	36,6	2,7	0,9
Все	115	21	85	193	9	17	440	26,1	4,8	19,3	43,9	2,0	3,9

Таблица XI

СУМАРОКОВ, Псалмы

Распределение по ударности сильных слогов

	Псалмы	Слоги				Проценты		
		2	4	6	8	2	4	6
1.	*1*	22	21	12	24	91,6	87,5	50,0
2.	*2*	19	17	10	20	95,0	85,0	50,0
3.	*17*	29	24	22	32	90,6	75,0	68,8
4.	*18*	34	29	18	36	94,4	80,6	50,0
5.	*21*	19	19	12	20	95,0	95,0	60,0
6.	*23*	36	33	23	40	90,0	82,5	57,0
7.	*32*	41	39	18	44	93,2	88,6	40,9
8.	*33*	39	32	25	44	88,6	72,7	56,8

9.	*34*	34	29	23	36	94,4	80,6	63,9
10.	*36*	53	38	35	54	98,1	70,4	64,8
11.	*37*	55	49	39	60	91,6	81,7	65,0
12.	*38*	24	20	14	28	85,7	71,4	50,0
13.	*39*	29	27	20	30	96,7	90,0	66,7
14.	*40*	36	30	14	36	100,0	83,3	38,9
15.	*44*	53	45	33	60	88,3	75,0	55,0
16.	*45*	33	30	20	36	91,7	83,3	55,6
17.	*49*	60	54	38	64	93,8	84,3	59,4
18.	*51*	29	24	19	30	91,7	80,0	63,3
19.	*53*	9	9	9	10	90,0	90,0	90,0
20.	*56*	22	17	17	22	100,0	77,3	77,3
21.	*57*	27	23	18	32	84,4	71,9	56,3
22.	*58*	20	18	15	20	100,0	90,0	75,0
23.	*66*	11	11	5	12	91,7	91,7	41,7
24.	*68*	31	31	21	36	86,1	86,1	58,3
25.	*69*	9	10	9	10	90,0	100,0	90,0
26.	*70*	84	85	45	96	87,5	88,5	46,9
27.	*73*	58	55	31	64	90,6	85,9	48,4
28.	*76*	30	25	17	32	93,8	78,1	53,1
29.	*81*	17	14	5	18	94,4	17,8	27,8
30.	*82*	32	32	22	36	88,9	88,9	61,1
31.	*84*	31	27	20	36	86,1	75,0	55,5
32.	*95*	35	33	18	44	79,5	75,0	40,9
33.	*96*	22	15	12	24	91,6	62,5	50,0
34.	*102*	55	49	45	64	85,9	76,6	70,3
35.	*103*	86	84	47	96	89,6	85,4	49,0
36.	*105*	95	96	48	112	84,8	85,7	42,9
37.	*106*	59	56	34	68	86,8	82,4	50,0
38.	*106*[a]	66	54	32	71	93,0	76,1	45,0
39.	*111*	23	21	9	28	82,1	75,0	32,0
40.	*118*	82	74	49	88	93,2	84,1	55,7
41.	*124*	15	10	9	16	93,8	62,5	56,3

42.	*129*	24	25	18	28	85,7	89,3	64,3
43.	*138*	31	25	19	32	96,9	78,1	59,4
44.	*140*	38	37	24	44	86,4	84,1	54,5
45.	*143*	39	40	25	48	81,2	83,3	52,1
46.	*143*[a]	59	56	39	66	89,4	84,8	59,1
Все		1755	1590	1057	1947	90,1	81,7	54,3

Таблица XII

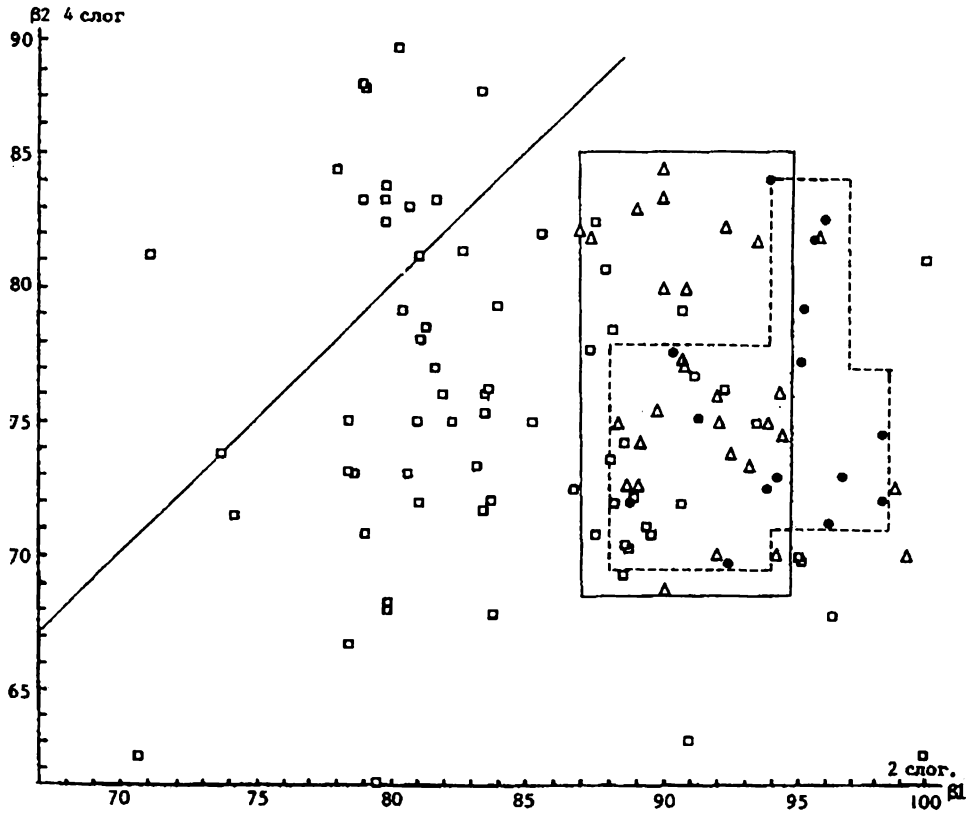
СУМАРОКОВ, Псалмы

Распределение по формам

	Формы						Сумма	Проценты					
	I	II	III	IV	V	VI		I	II	III	IV	V	VI
1.	8	1	3	11	–	1	24	33,3	4,2	12,5	45,8	–	4,2
2.	6	1	3	10	–	–	20	30,0	5,0	15,0	50,0	–	–
3.	12	2	8	9	–	1	32	37,5	6,3	25,0	28,1	–	3,1
4.	11	1	6	16	1	1	36	30,6	2,8	16,6	44,4	2,8	2,8
5.	10	1	1	8	–	–	20	50,0	5,0	5,0	40,0	–	–
6.	14	2	7	15	–	2	40	35,0	5,0	17,5	37,5	–	5,0
7.	11	2	5	25	–	1	44	25,0	4,5	11,4	56,8	–	2,3
8.	13	1	11	14	1	4	44	29,5	2,3	25,0	31,8	2,3	9,1
9.	14	2	7	13	–	–	36	38,9	5,6	19,4	36,1	–	–
10.	20	1	14	17	2	–	54	37,0	1,9	25,9	31,5	3,7	–
11.	24	4	11	20	–	1	60	40,0	6,7	18,3	33,3	–	1,7
12.	4	2	8	12	–	2	28	14,3	7,1	28,6	42,9	–	7,1
13.	16	1	3	10	–	–	30	53,3	3,3	10,0	33,3	–	–
14.	8	–	6	22	–	–	36	22,2	–	16,7	61,1	–	–
15.	14	5	14	24	1	2	60	23,3	8,4	23,3	40,0	1,7	3,3
16.	12	2	6	15	–	1	36	33,3	5,6	16,7	41,7	–	2,7
17.	27	2	9	23	1	2	64	42,2	3,1	14,1	35,9	1,6	3,1
18.	14	–	5	9	1	1	30	46,7	–	16,7	30,0	3,3	3,3
19.	7	1	1	1	–	–	10	70,0	10,0	10,0	10,0	–	–
20.	12	–	5	5	–	–	22	54,5	–	22,7	22,7	–	–

21.	8	3	7	10	2	2	32	25,0	9,4	21,9	31,2	6,2	6,2
22.	13	–	2	5	–	–	20	65,0	–	10,0	25,0	–	–
23.	3	1	1	7	–	–	12	25,0	8,3	8,3	58,3	–	–
24.	12	4	5	14	–	1	36	33,3	11,1	13,9	38,9	–	2,8
25.	8	1	–	1	–	–	10	80,0	10,0	–	10,0	–	–
26.	29	5	11	44	–	7	96	30,2	5,2	11,5	45,8	–	7,3
27.	19	3	9	30	–	3	64	29,7	4,7	14,1	46,9	–	4,7
28.	11	–	6	12	1	2	32	34,4	–	18,8	37,5	3,1	6,2
29.	1	–	4	12	–	1	18	5,6	–	22,2	66,7	–	5,6
30.	15	3	4	13	–	1	36	41,7	8,3	11,1	36,1	–	2,8
31.	8	3	9	14	–	2	36	22,2	8,3	25,0	38,9	–	5,6
32.	5	3	10	19	1	6	44	11,4	6,8	22,7	43,2	2,3	13,6
33.	4	1	7	9	2	1	24	16,6	4,2	29,2	37,5	8,3	4,2
34.	26	7	12	14	3	2	64	40,6	11,0	18,7	21,9	4,7	3,1
35.	27	7	13	45	1	3	96	28,1	7,3	13,5	46,9	1,0	3,1
36.	31	7	10	48	6	10	112	27,7	6,3	8,9	42,9	5,4	8,9
37.	22	2	10	25	2	7	68	32,4	2,9	14,7	36,8	2,9	10,3
38.	14	1	17	35	–	4	71	19,7	1,4	23,9	49,3	–	5,6
39.	2	1	6	14	1	4	28	7,1	3,6	21,4	50,0	3,6	14,3
40.	31	4	14	37	–	2	88	35,2	4,5	15,9	42,0	–	2,3
41.	3	1	5	6	1	–	16	18,8	6,2	31,3	37,5	6,2	–
42.	13	2	3	8	–	2	28	46,4	7,1	10,7	28,6	–	7,1
43.	12	–	7	12	–	1	32	37,5	–	21,9	37,5	–	3,1
44.	12	5	7	19	–	1	44	27,3	11,3	15,9	43,2	–	2,3
45.	14	3	8	17	–	6	48	29,2	6,3	16,7	35,4	–	12,5
46.	22	7	10	27	–	–	66	33,3	10,6	15,2	40,9	–	–
Все	622	105	330	776	27	87	1947	31,9	5,4	16,9	39,9	1,4	4,5

Рис. 1 . Диаграмма рассеяния для распределения по ударности 2 и 4 слогов в четырехстопном ямбе «Псалтыри» Тредиаковского, Одах Ломоносова и Одах Сумарокова.



Примечание: Условные обозначения:

● – Ломоносов

△ – Сумароков

□ – Тредиаковский

(Сплошной линией и пунктиром отмечены, соответственно, области распространения точек, представляющих оды Сумарокова и Ломоносова).

Рис. 2 Гистограммы распределения по числу ударений на сильных слогах в Одах Ломоносова.

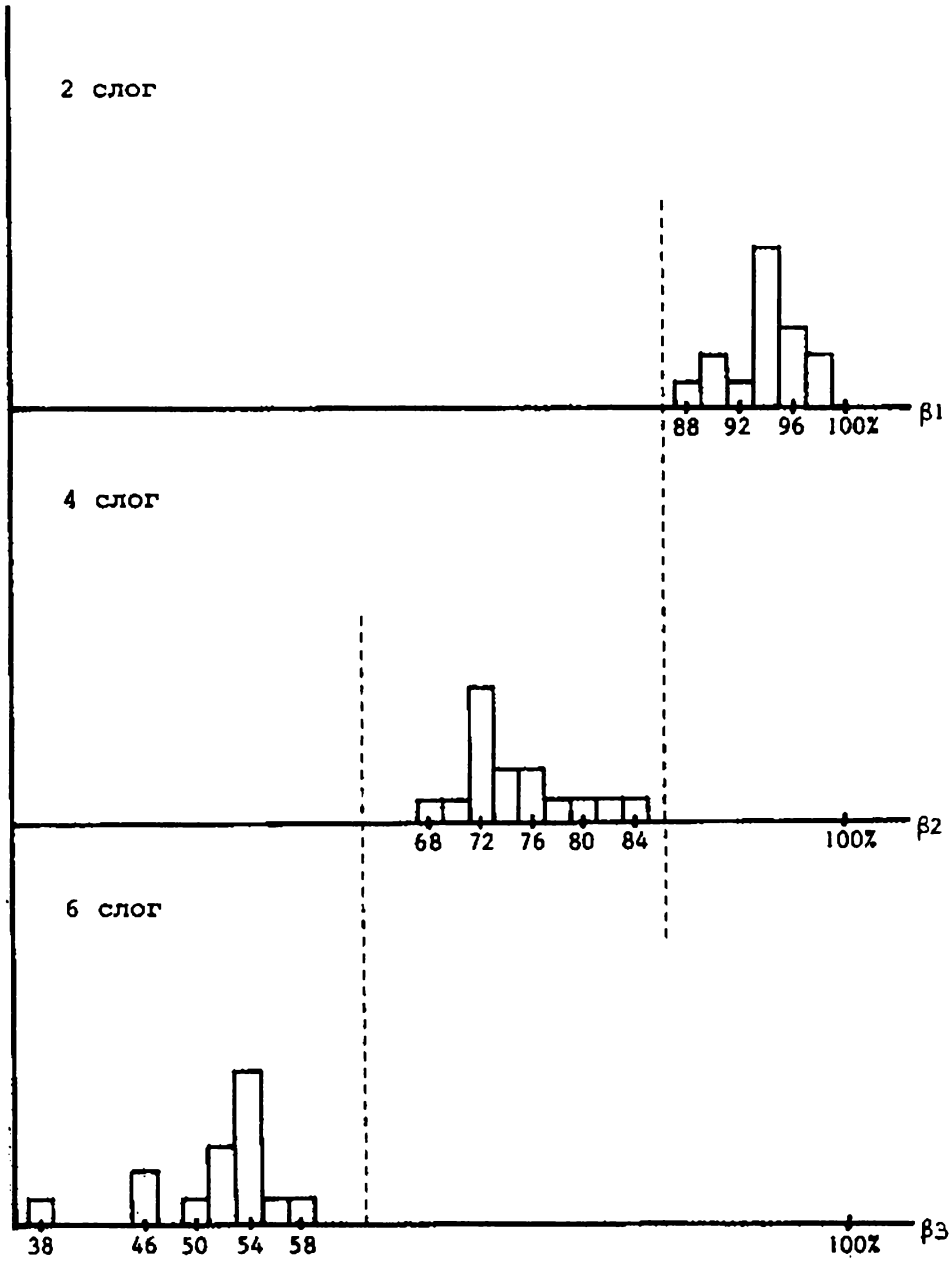


Рис. 3 Гистограммы распределения по числу ударений на сильных слогах в Одах Сумарокова.

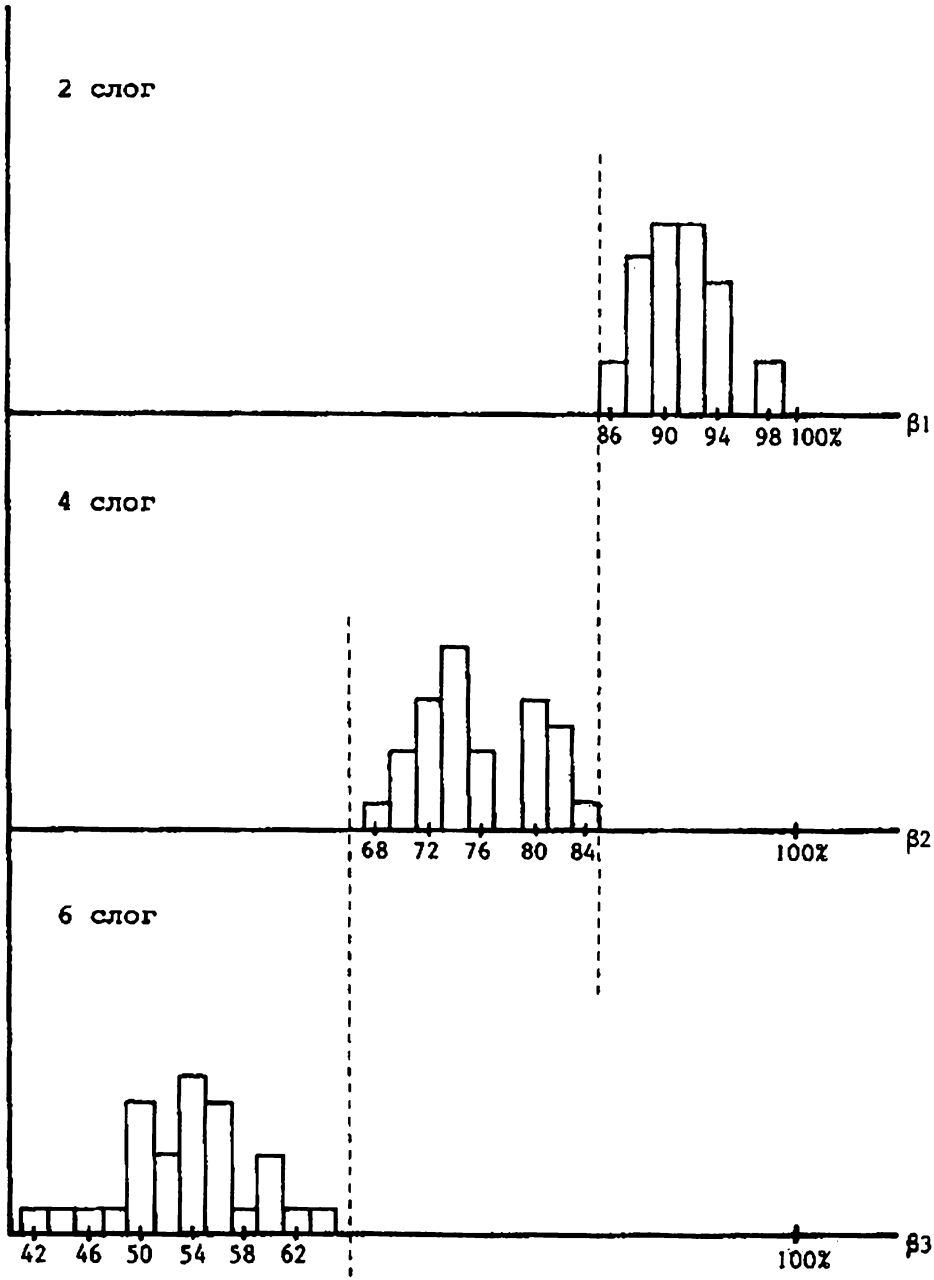
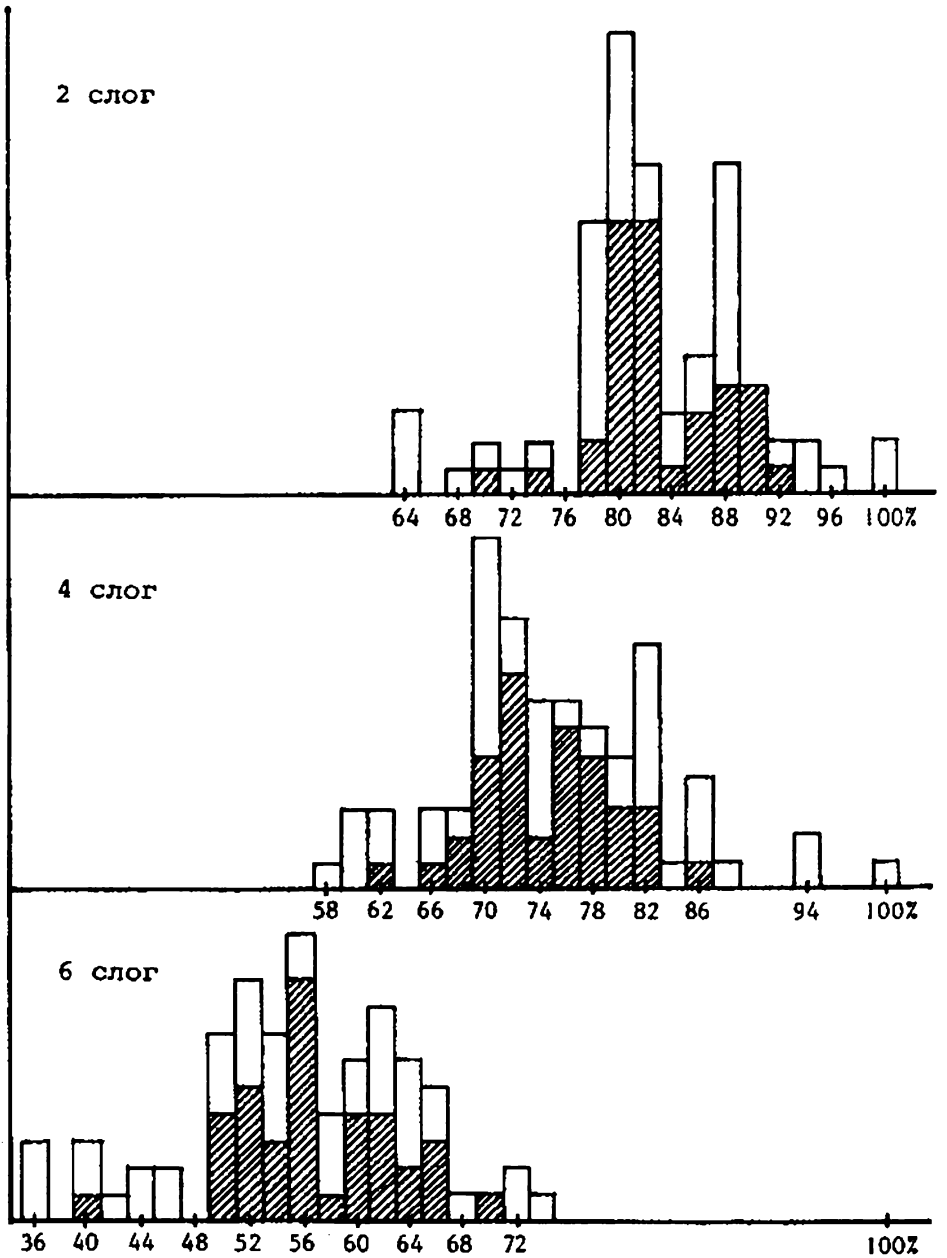
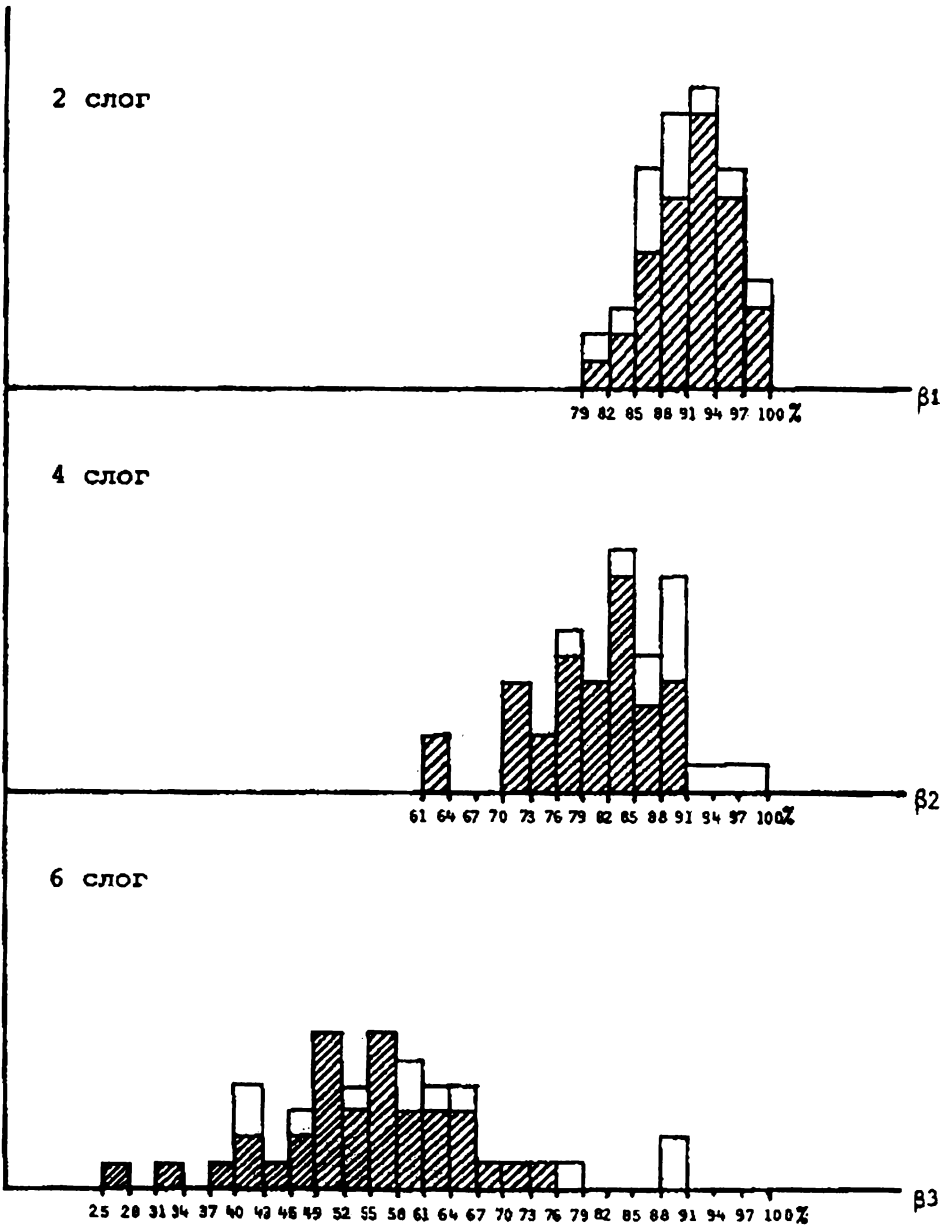


Рис.4 Гистограммы распределения по числу ударений на сильных слогах в Псалтыри Тредиаковского.



Примечание: Штриховка относится к псалмам, имеющим объем больше 50 стихов.

Рис. 5 Гистограммы распределения по числу ударений на сильных слогах в Псалмах Сумарокова.



Примечание: Штриховка относится к псалмам типа Б.

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье К. Ф. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы».

[2] Александр Владимирович Прохоров – профессор кафедры математической статистики и случайных процессов Механико-математического факультета Московского государственного университета. Активный участник семинара А. Н. Колмогорова и автор ряда статей, посвященных статистическому изучению русского литературного стиха XVIII – XX вв.

[3] Печ. по 1 публ.: *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков // Russian Literature. XII (2) (1982). С. 145–194.

[4] См. в наст. изд. С. 48 – 57

[5] Неточно указано название и год публикации статьи Б. В. Томашевского: «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом "Евгения Онегина"» (1918). В книге В. М. Жирмунского страницы отсылают к разделу «Односложные двойственные слова».

[6] См.: *Karcevski S.* Sur la phonologie de la phrase // TCLP, 1931. V. 4. Здесь С. И. Карцевский вводит понятие «члены фразы» (members de la phrase), «которые не имеют ничего общего с выделением подлежащего и сказуемого и каждый из которых характеризуется определенной интонационной кривой. Мелодическая кривая фразы делится на отрезки двух направлений: *антикаденция* – интонация восходящая, напряженная (tendue), вызывающая и поддерживающая внимание собеседника (интонация темы в сегодняшней терминологии), и *каденция* – интонация нисходящая, расслабляющая, успокаивающая (relâchée), (интонация ремы). Прогрессивный характер интонации обуславливает тот факт, что изменения в первой части интонационной кривой предвещают явления последующей части» (*Фужерон И. И.* Сергей Иосифович Карцевский // *Карцевский С. И.* Из лингвистического наследия. М., 2000. С. 17).

[7] Первые два примера из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

[8] Из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина.

[9] Из «Скупого рыцаря» А. С. Пушкина.

[10] Из «Полтавы» А. С. Пушкина.

[11] Примеры (6) – (9) из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина

[12] Из стихотворения «К***» А. С. Пушкина.

[13] Из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

[14] Такие «обратимые» строки Г. А. Шенгели также именовал «двуликими» (см.: *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960.

[15] Из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

[16] Там же.

[17] Эти работы были опубликованы позднее: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха (Введение) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985; *Колмогоров А. Н.* Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» // Проблемы теории стиха. Л., 1984; *Прохоров А. В.* О случайной версификации (к вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи) // Там же.

[18] Под заглавием «Строфы похвальные России, сочиненные в Париже 1728 года» стихотворение вошло в сборник 1752 г. Первоначальное заглавие – «Стихи похвальные

России».

[19] Имеется в виду статья Тарановского «Четырехстопный ямб Андрея Белого», где выделено 3 типа ритма в стихотворениях 1904 – 1909 гг., каждый из которых был связан с определенной тематикой. В отличие от маркированных типов А (β4 > β2 >β1 >β3) и В (β4 > β1 >β3 >β2), тип Б (β4 >β1 >β2 >β3) является немаркированным. (См.: *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 300 – 318).

[20] Связывая разные конфигурации ритмических кривых 4-стопного ямба с темой и жанром, В. А. Западов выделял три основных типа ритма, сформировавшихся к началу XIX в.: «"нисходящий" (публицистический и повествовательный), "восходящий" (лирический и лично, или субъективно эмоциональный) и напевно-песенный» (*Западов В. А.* Русский стих XVIII – начала XIX века (Ритмика). Л., 1974. С. 50).

[21] См. примеч. 19.

М. Л. Гаспаров[1]

МАТЕРИАЛЫ О РИТМИКЕ РУССКОГО 4-СТОПНОГО ЯМБА XVIII ВЕКА[2]

1. Ритмика русского 4-ст. ямба XVIII в. стала предметом живого внимания стиховедов после пионерской работы А. Белого (*Символизм.* М., 1910)[3], показавшего: между XVIII и XIX в. ритм 4-ст. ямба меняется, в XVIII в. ударение чаще несет I стопа, чем II-я, в XIX в. чаще II-я, чем I-я. Белый опирался на свои подсчеты по 7 поэтам XVIII в. (по 596 строк от каждого): Ломоносову, Державину, Богдановичу, Капнисту, Дмитриеву, Нелединскому-Мелецкому и Озерову. К. Тарановский в своей классической монографии (*Руски дводелни ритмов.* Београд, 1953) сильно расширил обследованный материал: им изучено 15 поэтов и около 11000 строк. Обследование позволило наметить основные хронологические рубежи: до 1743 г. разрабатывается (Ломоносовым) строго-полноударный ритм ямба, затем до 1800 г. господствует характерный «ритм XVIII в.» – преобладание I стопы над II-й, затем в 1800–1814 гг. («первый этап переходного времени») это преобладание слабеет, в 1814–1820 гг. («второй этап переходного времени») I и II стопы сравниваются, и после 1820 г. начинается господство характерного «ритма XIX в.» – преобладания II стопы над I-й[4]. В более детальную характеристику ритма XVIII в. между 1743 и 1800 гг. исследователь не входил. За это монография К. Тарановского в недавнее время подверглась критике В. А. Западова (*Русский стих XVIII – начала XIX века: ритмика.* Л., 1974), но критика эта оказалась малоконструктивной.

Подготавливая монографию «Очерк истории русского стиха»[5], мы сделали некоторые дополнительные подсчеты по ритмике 4-ст. ямба XVIII в., которые могут представить интерес для исследователей. Общее количество обследованного материала выросло в 2,5 раза. Кроме наших подсчетов, сюда вошли позднейшие подсчеты К. Тарановского (за сообщение которых мы обязаны глубокой благодарностью) по Тредиаковскому, Сумарокову, Муравьеву и некоторые из подсчетов А. Белого и В. Западова. Для наглядности старые и новые подсчеты сведены здесь в одну таблицу и расположены в приблизительной хронологической последовательности (по пятилетиям). В начале каждой строки указаны инициалы автора подсчетов. В конце некоторых строк указано, что некоторые слишком большие порции материала во избежание «перекоса» суммарной статистики приводились к меньшему числу строк (названному в скобках).

				Процент ударности стоп				Число стихов
				I	II	III	IV	
КТ	1)	Ломоносов	1739	99,3	87,1	86,1	100	280
КТ	2)	Ломоносов	1741	99,3	97,5	98,2	100	440
КТ	3)	Ломоносов	1742	98,0	84,1	75,9	100	440
КТ	4)	Ломоносов	1743	98,4	89,5	82,7	100	248

КТ	5)	Ломоносов	1745–46	94,8	82,2	52,0	100	560
КТ	6)	Ломоносов	1747	97,3	76,5	48,0	100	302
КТ	7)	Ломоносов	1748–49	95,7	73,4	53,6	100	304
КТ	8)	Ломоносов	1750	93,0	76,8	47,8	100	630
КТ	9)	Тредиаковский	псалтирь	83,6	75,5	56,9	100	?
МГ	10)	Тредиаковский	пс. и оды	84,1	75,2	57,2	100	1000
МГ	11)	Сумароков	Ода ран.	94,4	79,3	59,2	100	179
КТ	12)	Ломоносов	1752–57	95,6	77,3	54,9	100	639
КТ	13)	Ломоносов	1759–60	95,6	72,3	54,6	100	390
КТ	14)	Сумароков	1755–59	94,3	75,7	54,2	100	600
МГ	15)	Поповский	1752–60	92,5	84,0	55,4	100	518
КТ	16)	Ломоносов	1761	90,6	76,7	56,3	100	480
КТ	17)	Ломоносов	1762–64	90,9	71,2	52,9	100	580
КТ	18)	Сумароков	1762–67	90,5	78,3	54,0	100	1120 (1000)
МГ	19)	Херасков	1763–64	94,4	78,8	56,9	100	480
МГ	20)	В. Майков	1762–63	90,2	88,3	57,4	100	470
МГ	21)	Богданович	1760–63	92,2	81,6	66,2	100	462
МГ	22)	Ржевский	1760–61	93,8	88,6	46,1	100	306
МГ	23)	Петров	1766–69	94,6	82,9	53,8	100	680
КТ	24)	Сумароков	1769–74	90,6	76,0	53,1	100	590
МГ	25)	Сумароков	псалтирь	88,1	79,0	52,4	100	916
КТ	26)	Муравьев	1770–73	91,1	88,3	46,2	100	342
КТ	27)	Муравьев	1773–76	87,6	94,5	44,1	100	1210 (800)
МГ	28)	Херасков	1769–74	95,7	82,1	52,1	100	470
МГ	29)	В. Майков	1771–75	94,5	93,3	50,8	100	510
МГ	30)	Хемницер	1770-е	83,8	82,3	54,9	100	328
КТ	31)	Муравьев	1776–82	90,5	89,0	43,6	100	662
МГ	32)	Николев	1779	90,3	79,3	55,6	100	320
МГ	33)	Державин	до 1780	92,1	79,7	58,4	100	428
МГ	34)	Княжнин	1778–83	95,9	82,9	57,8	100	469
МГ	35)	Костров	1778–80	90,8	81,8	57,9	100	1330 (800)
КТ	36)	Державин	1781–85	90,4	76,8	54,6	100	993

КТ	37)	Радищев	1783	96,7	82,4	54,1	100	540
МГ	38)	Костров	1781–85	90,4	81,6	50,3	100	800
МГ	39)	Капнист	1783–86	92,3	82,9	57,1	100	520
МГ	40)	Горчаков	1783–88	88,6	86,3	47,9	100	315
МГ	41)	Николев	1788–90	91,9	79,6	62,2	100	670
МГ	42)	Державин	1786–90	89,3	76,4	52,9	100	590
МГ	43)	Княжнин	1787–90	95,1	83,6	61,5	100	384
КТ	44)	Козодавлев	?	92,8	80,4	42,8	100	388
МГ	45)	Петров	1790–95	92,8	80,3	58,3	100	2120 (800)
МГ	46)	Николев	1791	93,3	81,3	58,0	100	1090 (800)
МГ	47)	Державин	1791–96	89,5	78,9	60,5	100	716
МГ	48)	Карамзин	1790–92	98,8	85,9	52,0	100	404
КТ	49)	Осипов	1791	92,3	83,0	47,3	100	770
КТ	50)	Крылов	1793	91,7	88,1	61,4	100	515
ВЗ	51)	Клушин	1792	92,1	85,2	45,8	100	391
КТ	52)	Котельницкий	1795	91,3	89,2	41,9	100	480
АБ	53)	Нелединский-Мел.		94,1	81,7	56,7	100	596
МГ	54)	Капнист	1792–95	90,0	79,5	57,9	100	430
МГ	55)	Богданович	1789–92	94,0	79,8	55,7	100	336
МГ	56)	Долгорукий	1795–02	93,2	93,1	52,9	100	858
МГ	57)	Дмитриев	1794–01	95,0	84,5	55,9	100	623
МГ	58)	Карамзин	1796	99,2	93,6	43,4	100	1173 (1000)
МГ	59)	Державин	1797–01	89,1	80,1	62,0	100	1201 (1000)
МГ	60)	Капнист	1796–01	95,2	79,8	57,9	100	420
МГ	61)	Львов	1794–01	94,9	81,6	48,4	100	277
КТ	62)	Жуковский	1797–00	95,2	87,7	45,8	100	559
МГ	63)	Мерзляков	1796	94,9	86,5	63,2	100	296
АБ	64)	Озеров	?	90,9	83,2	62,1	100	596
МГ	65)	Херасков	1791–99	95,0	83,8	51,8	100	560
МГ	66)	Карамзин	1800–03	96,4	84,6	46,9	100	689
МГ	67)	Бобров	1798–04	89,7	77,2	57,8	100	600

МГ	68)	Востоков	1802–06	88,7	80,5	59,6	100	416
КТ	69)	Жуковский	1803–13	92,1	86,5	47,8	100	889
КТ	70)	Батюшков	1805–13	95,3	85,9	54,4	100	873
КТ	71)	Вяземский	1811–15	88,6	84,9	46,8	100	517
КТ	72)	В. Л. Пушкин	1795–15	97,9	81,9	52,9	100	138
МГ	73)	Мерзляков	1801–15	93,1	87,0	52,3	100	583
МГ	74)	Марин	1802–11	89,3	89,1	48,9	100	458

Некоторые строки в таблице с самого начала обращают на себя внимание: их показатели как бы опережают время, ударность I и II стоп если не сравнивается, то различается минимально. Это Долгорукий, Марин, Майков, Хемницер, Горчаков и особенно, конечно, Муравьев: в его стихах 1773–76 гг. II стопа даже сильнее I-й, как у поэта 1820-х гг. (В. А. Западов, С. 42–43, называет такой ритм ямба «лирическим» и приводит список стихотворений с таким ритмом и из других поэтов, но это все произведения разрозненные и небольшие). Но еще гораздо интереснее те не бросающиеся в глаза небольшие сдвиги, которые определяют суммарный профиль ритма каждого периода и позволяют говорить о том, что эволюция к альтернирующему ритму XIX в. начинается, по существу, с первых же шагов развития русского 4-ст. ямба.

Уже в пределах того материала, который был собран в монографии К. Тарановского, было замечено (М. А. Красноперовой[6]), что простая хронологическая группировка дает картину постепенного усиления ударности II стопы (неучтенным в этой группировке остался лишь Княжнин, даты стихов которого в таблице Тарановского не были названы):

	1745–1764	93,9	75,9	52,3	100
	1766–1785	92,9	79,1	54,0	100
	1790–1795	92,4	84,2	50,1	100
(КТ)	1800–1814	92,6	85,9	49,1	100

Наш расширенный материал уточняет эти цифры, но наметившейся закономерности не меняет:

	1739–1743	98,7	89,8	86,1	100	1408 строк
	1745–1760	92,6	77,3	53,8	100	5122 строки
	1760–1790	91,7	81,8	53,5	100	16293 строки
	1790–1815	93,3	84,5	53,5	100	17590 строк
(КТ)	1814–1820	87,7	87,7	43,2	100	14884 строки
(КТ)	1820 и сл.	84,4	92,2	46,0	100	29621 строка

Но и это не исчерпывает картины. Эти средние показатели по периодам складываются из показателей отдельных поэтов, часто сильно отличающихся

друг от друга. В каждом периоде можно выделить авторов-«архаистов», у которых ударность II стопы ниже средней, и авторов-«новаторов», у которых ударность II стопы выше средней по периоду. Это разделение будет выглядеть так:

1739–43		98,7	89,8	86,1	100	1408 строк
1745–50		91,2	77,0	53,0	100	2975 строк
1752–65	арх.:	92,6	75,7	54,4	100	3689 строк
	нов.:	92,5	83,9	57,1	100	2236 строк
1765–75	арх.:	89,1	77,8	52,7	100	1506 строк
	нов.:	92,5	88,5	49,3	100	2802 строки
1775–90	арх.:	91,1	78,3	55,0	100	3389 строк
	нов.:	91,7	83,5	53,6	100	4818 строк
1790–00	арх.:	92,3	80,6	57,7	100	5935 строк
	нов.:	94,9	87,9	51,1	100	6492 строки
1800–15	арх.:	90,3	78,9	57,9	100	1154 строки
	нов.:	92,9	86,2	49,7	100	4009 строк

Распределение материала по строкам этой таблицы таково:

1739–43		только Ломоносов;
1745–50		Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков;
1752–65	арх.:	Ломоносов, Сумароков;
	нов.:	Поповский, Херасков, Майков, Богданович, Ржевский;
1765–75	арх.:	Сумароков;
	нов.:	Петров, Херасков, Майков, Муравьев;
1775–90	арх.:	Державин, Николев, Козодавлев;
	нов.:	Княжнин, Радищев, Костров, Хемницер, Муравьев, Капнист, Горчаков;
1790–00	арх.:	Петров, Херасков, Богданович, Державин, Николев, Нелединский-Мелецкий, Капнист, Львов;
	нов.:	Дмитриев, Карамзин, Долгорукий, Осипов, Котельницкий, Крылов, Клушин, Озеров, Жуковский, Мерзляков;
1800–15	арх.:	В. Л. Пушкин, Бобров, Востоков;
	нов.:	Карамзин, Жуковский, Мерзляков, Батюшков, Вяземский, Марин.

Мы видим: для большинства периодов в «архаистах» оказываются старшие поэты, а в «новаторах» младшие, но это не обязательно: у Державина ритм «архаичнее», чем у Княжнина, и у Востокова – чем у Карамзина.

Таким образом, эволюция ритма 4-ст. ямба в XVIII в. складывается из сложного взаимодействия тенденций периодов и привычек поколений. [...] Только, пожалуй, о Хераскове можно сказать, что он улавливал ритмические тенденции эпохи и от десятилетия к десятилетию усиливал ударность II стопы. У остальных авторов показатели разных периодов их творчества колеблются более или менее беспорядочно. Можно попытаться сгруппировать писателей по поколениям: мы получим приблизительно такую же картину, как выше при группировке по периодам, но в ней еще яснее, что замедление эволюции ритма в 1775–90 гг. имеет причиной развертывание творчества Державина с его «отстающим от времени» ритмом. В нижеследующей таблице в «поколение Хераскова» включены Поповский, Херасков, Майков, Богданович, Ржевский, Петров, Княжнин; в «поколение Львова» – Радищев, Хемницер, Муравьев, Львов, Костров, Капнист, Горчаков, Николев, Козодавлев, Нелединский; в «поколение Карамзина» – Дмитриев, Карамзин, Долгорукий, В. Л. Пушкин, Осипов, Котельницкий, Крылов, Клушин; в «поколение Жуковского» – Жуковский, Мерзляков, Озеров, Бобров, Востоков, Батюшков, Вяземский, Марин:

Ломоносов (с 1745)	93,9	76,1	52,5	100
Сумароков	90,8	77,7	53,7	100
Державин	89,9	78,4	57,9	100
поколение Хераскова	93,9	83,6	55,8	100
поколение Львова	91,6	83,6	53,0	100
поколение Карамзина	95,6	87,9	49,5	100
поколение Жуковского	92,0	84,9	53,2	100

В чем причина эволюции русского 4-ст. ямба от «ритма XVIII в.» (близкого вероятностной языковой модели) к «ритму XIX в.» (альтернирующему, резко непохожему на языковую модель), – вопрос до сих пор спорный. К. Тарановский предполагал, что на ритм 4-ст. ямба мог оказать влияние ритм 5-ст. ямба (естественно альтернирующий уже в модели), вошедшего в русскую поэзию как раз в начале XIX в.[7] Новые данные, по-видимому, ставят такое объяснение под сомнение: эволюция 4-ст. ямба к альтернирующему ритму начинается, как мы видим, гораздо раньше, когда 5-ст. ямба в русской поэзии практически не существовало. М. А. Красноперова предположила (в своей неопубликованной диссертации 1981 г.[8]), что как «ритм XVIII в.» опирался на естественный вероятностный ритм всех слов, укладывающихся в метрическую схему 4-ст. ямба, так «ритм XIX в.» опирается на естественный вероятностный ритм всех длинных («пиррихиеобразующих») слов, укладывающихся в схему 4-ст. ямба, – этот теоретически рассчитанный ритм, действительно, оказывается Альтернирующим. Такое объяснение представляется наиболее убедительным, хотя о механизме этого постепенного переключения писательской установки с одной модели на другую еще можно спорить. Наконец, не надо забывать и о простейшем объяснении (нимало не исключающем предыдущего): на 4-ст. ямб мог

оказывать влияние 4-ст. хорей, в котором альтернирующий ритм был заложен еще в языковой модели.

2. Все вышесказанное относилось к ритму 4-ст. ямба в целом, без различения строк с мужскими и женскими окончаниями и (в строфическом стихе) без различения строк, занимающих ту или иную позицию в строфе. Между тем, такая разница важна. До сих пор «строфа как ритмическое целое» (термин Г. Шенгели) исследовалась очень мало. Подробней всего это было сделано в названной так главе «Трактата о русском стихе» Шенгели (М.;Л., 1923, С. 109–121) и в популяризирующих ее замечаниях его же «Техники стиха» (М., 1960, С. 174–186), где введены были понятия «заострения» строфы к концу (вначале – наиболее полноударные строки, предпочитается I ритмическая форма; в конце – наиболее неполноударные, предпочитается VI ритмическая форма) и «закругления» строфы к концу (то же, но максимум неполноударности приходится не на последнюю, а на предпоследнюю строку, последняя же на ее фоне звучит замедляющим отяжелением). Материалом Шенгели была почти исключительно поэзия XIX–XX вв.; материал этот с несомненностью показывал, что предпочитаемым является «заостренное» построение строф – от максимума ударности к минимуму ударности. Это вызвало даже попытки обобщений: «закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы» (Гаспаров М. Л. *Современный русский стих.* М., 1974, С. 470.), «первая строка 4-стишия стремится выразить первичный ритм размера, четвертая – вторичный его ритм» (Smith G. S. Stanza Rhythm and Stress Load in the Iambic Tetrameter of V. F. Xodasevič // *Slavic and East European Journal* 24 [1980] P. 30)[9]. Но не преждевременны ли такие обобщения, можно сказать, лишь привлекши для сравнительного рассмотрения также и поэзию XVIII в. А здесь даже самый первый подступ, предпринятый опять-таки К. Тарановским (Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа АвАв+ССдЕЕд в поэзии Ломоносова // *Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. XVIII век.* Сб. 7. М.; Л., 1966, С. 106–115)[10], дал настораживающие результаты, показывающие, что на XVIII век эта тенденция к «заостренному» построению строф не распространяется.

Мы сделали довольно обширные подсчеты по ритму 4-стиший разных размеров у поэтов XVIII–XX вв. Подробное описание их результатов мы надеемся представить в другой статье[11]; здесь же ограничимся наиболее представительными примерами. Вот среднее число ударений на строку 4-стишия 4-ст. ямба с рифмовкой AbAb (A – женские окончания, b – мужские), характерное для каждого из трех столетий:

Ударность строк:	I	II	III	IV
Николев	3,33	3,16	3,25	3,29
Пушкин	3,31	3,19	3,09	3,09
Фет	3,27	3,15	3,11	3,07
Брюсов	3,41	3,25	3,32	3,12
Твардовский	3,34	3,29	3,38	3,16

Для XVIII в. характерно «закругленное» построение строф: максимально ударны крайние строки четверостишия, минимально ударны средние. (Напрашивается аналогия ритма строфы с ритмом строки XVIII в.: там тоже максимально ударны первая и последняя стопа).

Для XIX в. характерно «заостренное» построение строф: от первой строки к последней средняя ударность плавно понижается.

Для XX в. характерно, если можно так выразиться, «двойное заострение»: в каждой полустрофе, от I ко II и от III к IV строке перед нами облегчение ударности, а на стыке полустроф, от II к III строке – отяжеление. (Этот альтернирующий ритм отяжеленных и облегченных строк в строфе опять-таки аналогичен альтернирующему ритму отяжеленных и облегченных стоп в строке 4-ст. ямба XIX–XX вв.). Создается картина поучительного изоморфизма стихотворного ритма на уровне строф и на уровне строк: и там и здесь происходит эволюция от «рамочного» ритма «тяжесть – легкость – легкость – тяжесть» к альтернирующему ритму «тяжесть – легкость – тяжесть – легкость», причем на уровне строк эта эволюция происходит быстрее, на уровне строф – медленнее: там альтернирующий ритм оформляется к XIX в., здесь – лишь к XX в. Заметим, что 4-ст. хорей в своем развитии опережает 4-ст. ямб на обоих уровнях: в стопах строк он дает альтернирующий ритм уже в XVIII в., в строках строф – уже у Пушкина.

Но четверостишие – не самая характерная строфа для 4-ст. ямба XVIII в. Самой характерной, бесспорно, следует признать одическую строфу AbAb+CCdEEd. Мы сделали подсчеты по ритму каждой ее строки для од 9 поэтов XVIII в. Вот эти данные: процент ударности 4 стоп, среднее число ударений на строку и (в абсолютных числах) количество строк каждой из 7 ритмических форм (в последовательности: I – ударны 2, 4, 6, 8 слоги; II – 4, 6, 8; III – 2, 6, 8; IV – 2, 4, 8; VI – 4, 8; VII – 2, 8; V – 6, 8); примеры звучания – ниже, в § 3.

ЛОМОНОСОВ, 1746–1764, 272 строфы

ст. 1.	96,7	80,1	43,0	100	3,20	67	3	47	142	6	7
ст. 2.	94,1	69,9	53,7	100	3,18	62	6	78	112	10	4
ст. 3.	95,2	70,6	51,8	100	3,18	63	4	74	116	9	6
ст. 4.	92,6	73,1	62,1	100	3,28	85	15	69	94	5	4
ст. 5.	93,0	75,4	50,0	100	3,18	64	11	61	122	8	6
ст. 6.	91,9	76,8	44,5	100	3,13	61	6	54	126	16	9
ст. 7.	93,8	67,6	59,2	100	3,21	75	7	79	92	10	9
ст. 8.	96,0	75,4	47,1	100	3,19	58	6	64	136	5	3
ст. 9.	94,1	75,4	48,9	100	3,18	65	6	61	123	10	6
ст. 10.	93,4	73,5	61,0	100	3,28	88	8	70	94	10	2
все Ж	94,5	75,6	47,5	100	3,18	378	36	361	765	54	37
все М	93,5	71,0	59,0	100	3,24	310	36	296	392	35	19
всего	94,1	73,8	52,1	100	3,20	688	72	657	1157	89	56

СУМАРОКОВ, 1755–1774 и «Ода <...> в первые лета», 258 строф

ст. 1.	91,9	79,8	51,6	100	3,23	73	13	47	112	8	5
ст. 2.	92,2	72,1	57,4	100	3,22	69	10	69	97	10	3
ст. 3.	86,8	74,8	41,9	100	3,04	60	17	57	99	17	8
ст. 4.	91,1	76,4	51,9	100	3,19	70	5	59	104	18	2
ст. 5.	94,6	77,9	57,8	100	3,30	91	9	49	96	5	8
ст. 6.	91,5	76,7	48,1	100	3,16	65	7	52	111	15	8
ст. 7.	89,5	75,6	56,6	100	3,22	74	11	61	94	16	2
ст. 8.	93,8	81,3	49,2	100	3,24	77	9	41	117	7	7
ст. 9.	90,3	78,7	56,6	100	3,26	78	17	51	100	8	4
ст. 10.	89,5	79,8	59,3	100	3,29	84	18	51	95	9	1
все Ж	91,5	78,2	52,5	100	3,22	444	72	297	635	60	40
все М	90,6	76,0	56,3	100	3,23	297	44	240	390	53	8
всего	91,1	77,3	54,0	100	3,22	741	116	537	1025	113	48

В. МАЙКОВ, 1762–1775, 198 строф

ст. 1.	96,0	89,4	45,5	100	3,31	68	2	20	103	4	1
ст. 2.	94,4	82,3	51,5	100	3,28	62	6	34	90	5	1
ст. 3.	89,4	86,9	43,4	100	3,20	55	7	24	96	14	2
ст. 4.	94,9	92,9	51,0	100	3,39	81	6	14	93	4	0
ст. 5.	94,9	88,9	52,6	100	3,36	80	8	16	86	2	6
ст. 6.	91,9	91,9	51,0	100	3,35	78	8	15	88	8	1
ст. 7.	93,4	87,4	54,5	100	3,35	76	7	25	84	6	0
ст. 8.	93,9	92,4	65,2	100	3,52	107	9	13	64	3	2
ст. 9.	95,4	91,9	47,0	100	3,34	74	5	14	99	4	2
ст. 10.	94,9	88,4	58,1	100	3,41	86	6	23	79	4	0
все Ж	93,7	90,2	50,5	100	3,34	462	39	102	536	35	14
все М	94,4	87,8	53,8	100	3,36	305	25	96	346	19	1
всего	94,0	89,2	52,0	100	3,35	767	64	198	882	54	15

ХЕРАСКОВ, 1763–1799, 158 строф

ст. 1.	99,4	81,0	57,6	100	3,38	64	0	27	63	1	3
ст. 2.	93,0	83,5	46,2	100	3,23	44	4	25	77	7	1
ст. 3.	96,8	82,9	48,1	100	3,28	50	1	25	76	4	2
ст. 4.	93,7	83,5	53,8	100	3,31	55	5	25	67	5	1
ст. 5.	93,7	82,9	57,6	100	3,34	60	6	25	61	4	2

ст. 6.	93,7	84,8	50,0	100	3,29	50	7	22	74	3	2	
ст. 7.	93,7	79,7	51,9	100	3,25	46	5	31	70	5	1	
ст. 8.	96,2	77,8	60,1	100	3,34	57	4	34	60	2	1	
ст. 9.	96,2	79,7	52,5	100	3,28	52	2	29	68	4	3	
ст. 10.	93,0	78,5	60,8	100	3,32	56	6	34	57	5	0	
все Ж	96,0	81,5	54,3	100	3,32	333	20	162	402	18	13	
все М	93,4	81,3	53,2	100	3,28	201	20	115	271	22	3	
всего	94,9	81,5	53,9	100	3,30	534	40	277	673	40	16	

ПЕТРОВ, 1766–1795, 451 строфа

ст. 1.	94,9	80,9	59,6	100	3,35	178	12	78	165	10	7	1
ст. 2.	92,7	82,7	52,1	100	3,28	140	18	77	200	15	1	
ст. 3.	92,5	78,5	60,5	100	3,32	165	18	90	155	16	7	
ст. 4.	91,6	83,4	56,5	100	3,32	163	19	74	176	19	1	
ст. 5.	93,8	78,5	62,1	100	3,34	167	21	92	159	7	5	
ст. 6.	93,3	77,8	61,9	100	3,33	170	15	94	151	15	6	
ст. 7.	91,6	81,8	55,4	100	3,29	157	13	80	174	25	2	
ст. 8.	94,2	81,2	62,3	100	3,38	180	18	83	160	8	2	
ст. 9.	90,7	77,6	59,4	100	3,28	151	24	93	157	18	8	
ст. 10.	93,8	86,3	50,3	100	3,30	149	17	61	212	11	0	
все Ж	93,3	79,1	61,0	100	3,33	1011	108	530	947	74	35	1
все М	92,4	83,5	53,6	100	3,30	609	67	292	762	70	4	
всего	92,9	80,8	58,0	100	3,32	1620	175	822	1709	144	39	1

ДЕРЖАВИН, 1780–1811, 245 строф

ст. 1.	91,8	80,8	55,5	100	3,28	88	8	40	90	12	7	
ст. 2.	87,8	72,2	64,5	100	3,24	72	18	68	75	12	0	
ст. 3.	88,6	76,3	57,6	100	3,22	70	14	57	89	14	1	
ст. 4.	89,4	78,4	57,1	100	3,25	77	13	49	90	12	3	1
ст. 5.	92,2	76,3	60,0	100	3,28	82	8	57	86	11	1	
ст. 6.	88,2	82,4	58,0	100	3,28	86	16	40	87	13	3	
ст. 7.	89,0	81,2	64,5	100	3,35	85	17	46	77	10	0	
ст. 8.	91,8	75,5	60,8	100	3,28	78	13	58	87	7	2	
ст. 9.	88,6	78,8	54,3	100	3,22	70	13	50	95	15	2	
ст. 10.	87,8	79,2	56,7	100	3,25	72	17	50	92	13	1	
все Ж	90,3	78,3	57,7	100	3,26	474	72	302	534	72	16	

все М	88,4	77,6	60,3	100	3,26	306	65	213	334	47	4	
всего	89,5	78,0	58,7	100	3,26	780	137	515	868	119	20	1
КОСТРОВ, 1778–1785, 231 строфа												
ст. 1.	93,5	84,8	51,5	100	3,30	74	10	35	107	5	0	
ст. 2.	90,9	78,4	55,8	100	3,25	67	12	50	93	9	0	
ст. 3.	89,2	83,1	51,5	100	3,24	70	11	38	97	14	1	
ст. 4.	91,2	79,7	60,6	100	3,32	78	15	47	87	4	0	
ст. 5.	93,9	82,7	54,5	100	3,31	83	7	36	94	7	4	
ст. 6.	87,9	81,0	55,8	100	3,25	67	20	42	92	8	2	
ст. 7.	93,1	82,3	58,9	100	3,34	86	9	41	88	7	0	
ст. 8.	91,3	84,8	52,8	100	3,29	75	13	34	101	7	1	
ст. 9.	88,3	80,5	47,6	100	3,16	52	15	43	107	12	2	
ст. 10.	86,1	81,0	59,3	100	3,33	75	18	44	80	14	0	
все Ж	90,7	82,8	52,3	100	3,26	421	76	228	598	53	10	
все М	90,5	80,3	58,7	100	3,30	306	91	182	348	34	0	
всего	90,6	81,8	54,8	100	3,27	727	130	410	946	87	10	
НИКОЛЕВ, 1775–1779, 1788–1791, 255 строф												
ст. 1.	96,5	83,1	65,5	100	3,45	120	6	41	83	3	2	
ст. 2.	93,3	80,4	56,5	100	3,30	86	9	49	102	8	1	
ст. 3.	92,2	79,2	53,3	100	3,25	77	11	48	105	9	5	
ст. 4.	93,3	80,8	59,6	100	3,34	93	11	48	96	6	1	
ст. 5.	95,7	81,6	61,2	100	3,39	105	7	44	92	4	3	
ст. 6.	91,0	76,5	54,5	100	3,22	68	12	59	104	11	1	
ст. 7.	90,2	79,2	59,6	100	3,29	86	14	52	91	11	1	
ст. 8.	95,3	83,9	64,7	100	3,44	118	7	40	84	5	1	
ст. 9.	92,2	79,2	52,2	100	3,24	76	11	46	106	9	7	
ст. 10.	89,4	81,6	65,9	100	3,37	106	16	46	75	11	1	
все Ж	93,8	80,6	58,6	100	3,33	564	54	278	574	41	19	
все М	91,6	80,5	60,4	100	3,33	371	50	195	364	36	4	
всего	92,9	80,5	59,3	100	3,33	935	104	473	938	77	23	
КАПНИСТ, конец 1770-х – 1801, 194 строфы												
ст. 1.	94,8	85,6	59,3	100	3,40	82	6	27	74	4	1	
ст. 2.	95,9	77,8	59,8	100	3,34	71	7	38	72	1	5	
ст. 3.	90,2	83,0	52,1	100	3,25	57	11	37	85	8	0	

ст. 4.	91,8	80,9	52,1	100	3,25	55	11	34	86	5	2	1
ст. 5.	92,8	80,9	57,7	100	3,31	67	9	36	76	5	1	
ст. 6.	93,8	72,2	60,8	100	3,27	59	8	51	69	4	3	
ст. 7.	93,3	79,9	61,9	100	3,35	75	7	38	67	6	1	
ст. 8.	91,2	80,9	54,6	100	3,27	65	9	32	75	8	5	
ст. 9.	90,7	80,9	57,2	100	3,29	61	14	36	78	4	1	
ст. 10.	92,8	83,0	56,7	100	3,33	72	8	30	75	6	3	
все Ж	92,2	80,6	57,0	100	3,30	391	57	215	457	33	11	
все М	93,4	80,4	57,6	100	3,31	273	33	140	300	18	11	1
всего	92,7	80,6	57,3	100	3,31	664	90	355	757	51	20	1

Наиболее интересно здесь расположение отяжеленных и облегченных строк по строфе: оно показывает, что вкус не к «заостренному», а к «закругленному» построению распространялся не только на 4-стишие, но и на одическое 10-стишие. Обе части одической строфы, и 4-стишие AbAb и 6-стишие CCdEEd, стремятся заканчиваться не облегчением, а отяжелением своих последних мужских строк. Последний стих строфы тяжелее предпоследнего у всех 9 поэтов без исключения; последний стих 4-стишия AbAb тяжелее предпоследнего у 7 из 9 поэтов (лишь у Петрова и Капниста последний и предпоследний здесь сравниваются); последний стих срединного 3-стишия CCd тяжелее предпоследнего у 6 из 9 поэтов (у Майкова они сравниваются, у Хераскова и Петрова последний легче предпоследнего, так что 3-стишие перестает ритмически выделяться). Такое убывание ритмической выделенности кусков строфы полностью соответствует убыванию их синтаксической выделенности в обычной схеме членения 4 + (3 + 3). Начальные строки каждого куска строфы (1-я, 5-я и 8-я) тоже обычно отмечаются повышением ударности, так что и 4-стишие и оба 3-стишия обнаруживают склонность к знакомому нам «рамочному ритму»: отяжеление – облегчение – отяжеление.

В частности, начальное 4-стишие одической строфы имеет совершенно такое же ритмическое строение, как изолированные 4-стишия обследованных нами поэтов XVIII в. Заметим, что наибольшую резкость строфического ритма (контраст облегченной 3-й и отяжеленной 4-й строки) дают в одах ранние поэты, Ломоносов, Сумароков и Майков; у Хераскова, Николева, Кострова и Державина она меньше; а у Капниста мы видим даже первый в нашем материале случай «заостренного» построения начального 4-стишия одической строфы – плавное понижение ударности от 1 ко 2 и к 3–4 строке. В стихотворениях же Капниста, написанных чистыми 4-стишиями, мы находим даже зачаток еще более «прогрессивного» альтернирующего ритма строфы: средняя ударность для 4 строк здесь 3,44 – 3,29 – 3,33 – 3,22 (по 124 четверостишиям; ср. у Карамзина 3,50 – 3,47 – 3,40 – 3,37 по 100 четверостишиям).

Расположение отдельных ритмических форм по позициям строфы гораздо менее отчетливо в своих тенденциях.

Полноударная I форма, понятным образом, сосредоточивается там, где

поэты стремятся к отяжелению стиха, – в частности, в концовках субстрофических периодов, в строках 4, 7 и 10. Все эти позиции – мужские. К. Тарановский заметил[12], что в одах Ломоносова мужские строки имеют иной ритмический профиль, чем женские, – в них выше ударность III стопы. Это не что иное, как следствие общего отяжеления этих мужских строк полноударными I формами. Мы видели, что Ломоносов выделял концовки отяжелением резче, чем последующие поэты; поэтому у последующих поэтов разница ритмического профиля мужских и женских строк стирается (единственное исключение – Костров, который и в стиле, как известно, старался следовать Ломоносову).

Среди неполноударных форм для общего ритма стиха важнее всего соотношение III : IV (среди трехударных) и, в меньшей степени, VI : VII (среди менее многочисленных двухударных). В языковой модели эти отношения уравновешены, около 5 : 5 (и для мужских и для женских строк одинаково). В реальном стихе эти отношения сдвинуты в пользу IV и VI форм, характерных для будущего альтернирующего ритма XIX века. III и IV формы у большинства поэтов относятся как 3 : 7 (и в женских и в мужских строках); VI и VII формы – как 7 : 3 в женских строках и как 9 : 1 в мужских строках (разница, объяснить которую мы пока не беремся). Из отступлений от этой тенденции заметнее всего (в соответствии с тем, что было сказано выше) архаизованный ритм Державина (III : IV = 4 : 6) и «прогрессивный» ритм В. Майкова (III : IV = 2 : 8). Все эти соотношения устойчивы на всех 10 позициях одического десятистишия. Отклонения от этих средних показателей по строфе немногочисленны, но в их расположении по строкам, может быть, можно тоже усмотреть некоторую закономерность: отклонения в сторону преобладания IV формы над III-ей чаще встречаются в женских строках, чем в мужских, и чаще в начальном 4-стишии строфы, чем в конечном 6-стишии; начало строфы как бы тянет ее ритм в XIX век, конец – обратно в XVIII-й.

3. Следующее, на что хотелось бы обратить внимание в нашем материале, – это ритмика словоразделов. Статистика словораздельных вариаций русского ямба до сих пор публиковалась крайне недостаточно: единственная большая подборка была в приложении к *«Трактату о русском стихе»* Шенгели (С. 138–177), но и в ней XVIII век был представлен лишь Державиным (6 од). Одна из первых попыток разработки этого материала была сделана нами в *«Современном русском стихе»* (С. 207–215)[13]; здесь пришлось суммировать, с одной стороны, данные Шенгели по Державину, Жуковскому и Пушкину («I период»), с другой стороны – по Баратынскому, Языкову, Лермонтову, Тютчеву, Фету («II период»). Результаты показали, что от I ко II периоду (а) в полноударной I форме усиливается стопобойный ритм – преобладание мужских «цезур» над женскими «диэрезами»[14]; (б) в III форме в 3-сложном безударном интервале на II стопе господствующий словораздел все больше сдвигается к началу (все больше преобладает женский), (в) а в IV форме – к концу (все больше усиливается дактилический). Теперь мы можем проверить эти результаты, взяв для контраста послепушкинскому ритму «II периода» ритм XVIII в. в более чистом его виде. Мы сделали подсчет словораздельных вариаций по одам Ломоносова, Сумарокова и Державина, написанным10-стишными

строфами AbAb + CCdEEd; в предлагаемой таблице указываются для каждого автора перед плюсом стихи с женскими окончаниями, после плюса – с мужскими.

Нумерацию словораздельных вариаций мы даем по Колмогорову-Прохорову[15], а не по Шенгели[16]. Вот для наглядности список примеров (м, ж – словоразделы в 1-сложных, М, Ж, Д, Г – в 3-сложных, Ж- , Д-, Г-, П- – в 5-сложных безударных интервалах: мужские, женские, дактилические, гипердактилические, пентонические):

I ритмическая форма:

1	(ммм)	Тебя себе в покров отдать;
2	(ммж)	Доброт твоих прекрасный лик;
3	(мжм)	Тогда великий град Петров;
4	(мжж)	Твоей державы новый год;
5	(жмм)	Преславный век ему подай;
6	(жмж)	Приятных струн сладчайший глас;
7	(жжм)	Умножить должно звезд число;
8	(жжж)	Достаток силы нашей мал;

II ритмическая форма:

1	(мм)	Елисавет тебе дана;
2	(мж)	Елисавет сияет к нам;
3	(жм)	Благословенный дом Петров;
4	(жж)	То представляет общий пир;

III ритмическая форма:

1	(Мм)	Упав перед тобой стоит;
2	(Мж)	Твоих великодушных дел;
3	(Жм)	Любезна небесам страна;
4	(Жж)	Плачевный побежденных стон;
5	(Дм)	Сомненная Нева текла;
6	(Дж)	Великая Петрова дщерь;
7	(Гм)	Премудростию в свет даны;
8	(Гж)	Как истинная чадам мать;

IV ритмическая форма:

1	(мМ)	Лугам, горам и островам;
2	(мЖ)	Гласить велики имена;

3	(мД)	Войне поставила конец;
4	(мГ)	И вам, возлюбленные Музы;
5	(жМ)	Яснее дня Елисавет;
6	(жЖ)	Сокровищ полны корабли;
7	(жД)	Прекрасной всадницей гордясь;
8	(жГ)	В средине жаждущего лета;

V ритмическая форма:

1	(м)	Наш богочеловек Христос;

VI ритмическая форма:

1	(М)	И в высотах и в глубинах;
2	(Ж)	Елисаветы и тебя;
3	(Д)	К Елисаветиным брегам;
4	(Г)	Завоевателями быть;

VII ритмическая форма:

2	(Ж-)	В них вышний неблаговолил;
3	(Д-)	Изволила Елисавет;
4	(Г-)	Возлюбленная тишина;
5	(П-)	Питающиеся обманом.

			ЛОМОНОСОВ	СУМАРОКОВ	ДЕРЖАВИН
I	1	ммм	61 + 38 = 99	58 + 37 = 95	84 + 57 = 141
	2	ммж	45 + 52 = 97	77 + 39 = 116	80 + 47 = 127
	3	мжм	63 + 34 = 97	46 + 20 = 66	46 + 29 = 75
	4	мжж	33 + 29 = 62	56 + 44 = 100	47 + 30 = 77
	5	жмм	59 + 36 = 95	56 + 46 = 102	70 + 54 = 124
	6	жмж	35 + 44 = 79	45 + 37 = 82	40 + 29 = 69
	7	жжм	59 + 37 = 96	54 + 34 = 88	67 + 34 = 101
	8	жжж	23 + 40 = 63	52 + 40 = 92	40 + 27 = 67
Всего I:			378 + 310 = 688	444 + 297 = 741	474 + 307 = 781

II	1	мм	12 + 7 = 19	18 + 13 = 31	21 + 15 = 36
	2	мж	6 + 12 = 18	14 + 2 = 16	17 + 14 = 31

	3	жм	8 + 9 = 17	18 + 10 = 28	14 + 14 = 28
	4	жж	10 + 8 = 18	22 + 19 = 41	20 + 22 = 42
Всего II:			36 + 36 = 72	72 + 44 = 116	72 + 65 = 137
III	1	Мм	15 + 7 = 22	8 + 6 = 14	21 + 16 = 37
	2	Мж	24 + 21 = 45	23 + 16 = 39	17 + 18 = 35
	3	Жм	114 + 58 = 172	67 + 65 = 132	94 + 66 = 160
	4	Жж	70 + 61 = 131	67 + 62 = 129	59 + 45 = 104
	5	Дм	84 + 63 = 147	57 + 39 = 96	69 + 46 = 115
	6	Дж	47 + 81 = 128	64 + 47 = 111	35 + 27 = 62
	7	Гм	2 + 2 = 4	6 + 0 = 6	4 + 2 = 6
	8	Гж	5 + 3 = 8	5 + 5 = 10	4 + 3 = 7
Всего III:			361 + 296 = 657	297 + 240 = 537	303 + 223 = 526

IV	1	мМ	45 + 16 = 61	24 + 9 = 33	44 + 24 = 68
	2	мЖ	168 + 85 = 253	154 + 92 = 246	143 + 87 = 230
	3	мД	127 + 71 = 198	108 + 55 = 163	68 + 50 = 118
	4	мГ	23 + 0 = 23	15 + 1 = 16	7 + 3 = 10
	5	жМ	27 + 16 = 43	28 + 13 = 41	25 + 13 = 38
	6	жЖ	218 + 118 = 336	182 + 111 = 293	156 + 101 = 257
	7	жД	150 + 86 = 236	111 + 105 = 216	78 + 51 = 129
	8	жГ	7 + 0 = 7	13 + 4 = 17	4 + 3 = 7
Всего IV:			765 + 392 = 1157	635 + 390 = 1025	525 + 332 = 857

V	1	м	----------	----------	0 + 1 = 1

VI	1	М	3 + 1 = 4	5 + 3 = 8	7 + 4 = 11
	2	Ж	29 + 10 = 39	33 + 34 = 67	25 + 22 = 47
	3	Д	20 + 23 = 43	20 + 15 = 35	38 + 20 = 58
	4	Г	2 + 1 = 3	2 + 1 = 3	2 + 1 = 3
Всего VI:			54 + 35 = 89	60 + 53 = 113	72 + 47 = 119

VII	2	Ж-	5 + 2 = 7	1 + 0 = 1	0 + 1 = 1
	3	Д-	24 + 15 = 39	31 + 6 = 37	2 + 0 = 2

	4	Г-	8 + 2 = 10	4 + 3 = 7	11 + 4 = 15
	5	П-	----------	2 + 1 = 3	2 + 0 = 2
Всего VII:			37 + 19 = 56	38 + 10 = 48	15 + 5 = 20

Эти показатели складываются в такую картину словораздельного профиля трех наиболее употребительных ритмических форм (все цифры – в процентах от всех словоразделов каждого междуударного интервала; 2м, 3Ж и т. п. – означает мужской, женский и т. д. словораздел после 2, 3 и т. д. слога; сравнительные данные по теоретической модели и по «II периоду» XIX в. взяты из нашей вышеуказанной работы):

I ритмическая форма

словоразделы:	с женскими окончаниями						с мужскими окончаниями					
	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж
ТЕОРЕТИЧ.	63	37	54	46	42	58	63	37	58	42	63	37
Ломоносов	53	47	53	47	64	36	49	51	55	45	47	53
Сумароков	53	47	53	47	48	52	47	53	54	46	46	54
Державин	54	46	58	42	56	44	53	47	61	39	57	43
В СРЕДНЕМ	54	46	55	45	56	44	50	50	56	44	50	50
ср. XIX в.	56	44	64	36	57	43	57	43	56	44	59	41

III ритмическая форма

словоразделы:	с женскими окончаниями						с мужскими окончаниями					
	2М	3Ж	4Д	5Г	6м	7ж	2М	3Ж	4Д	5Г	6м	7ж
ТЕОРЕТИЧ.	10	49	37	4	50	50	10	49	37	4	71	29
Ломоносов	11	51	36	2	60	40	9	40	49	2	44	56
Сумароков	10	45	41	4	46	54	9	53	36	2	46	54
Державин	13	50	34	3	62	38	15	50	33	2	58	42
В СРЕДНЕМ	11	49	37	3	56	44	11	47	40	2	49	51
ср. XIX в.	16	59	24	1	51	49	11	67	23	0	50	50

IV ритмическая форма

словоразделы:	с женскими окончаниями						с мужскими окончаниями					
	2м	3ж	4М	5Ж	6Д	7Г	2м	3ж	4М	5Ж	6Д	7Г
ТЕОРЕТИЧ.	53	47	8	49	37	6	53	47	7	50	40	3
Ломоносов	47	53	9	51	36	4	44	56	8	52	40	0
Сумароков	47	53	8	53	34	5	40	60	6	52	41	1
Державин	50	50	13	57	28	2	49	51	11	57	30	2

В СРЕДНЕМ	48	52	10	53	33	4	44	56	8	53	38	1
ср. XIX в.	48	52	9	44	44	3	50	50	10	43	41	6

Из более редких ритмических форм приведем словораздельный профиль VII формы с женскими окончаниями (суммарный для трех поэтов, 90 строк):

	3Ж-	4Д-	5Г-	6П-
ТЕОРЕТИЧ.	4	37	32	27
XVIII век	7	63	26	4
ср. XIX в.	2	75	23	0

Наконец, приведем словораздельные профили для 3-сложных интервалов в III и IV ритмических формах (без различения мужских и женских строк) для 6 остальных обследованных нами поэтов:

	III ритмич. форма				IV ритмич. форма			
словоразделы:	2М	3Ж	4Д	5Г	4М	5Ж	6Д	7Г
В. Майков	11	41	47	1	11	44	41	4
Херасков	5	48	45	2	10	52	36	2
Петров	12	47	38	3	6	53	39	2
Костров	14	43	41	2	8	47	43	2
Николев	5	54	40	1	9	55	35	1
Капнист	10	45	43	2	8	51	39	2
В СРЕДНЕМ	10	47	41	2	8	51	39	2
ср. XIX в.	13	63	24	0	10	43	42	5

Из более редких ритмических форм приведем словораздельный профиль 3-сложного интервала VI формы (без различения мужских и женских строк) для всех 9 поэтов:

	4М	5Ж	6Д	7Г
ТЕОРЕТИЧ.	9	50	40	1
XVIII век	6	42	49	3
ср. XIX в.	12	38	45	5

В целом новые данные полностью подтверждают закономерности, намеченные по прежним данным, почерпнутым из таблиц Шенгели. В I форме усиливается стопобойный ритм: соотношение мужских «диэрез» и женских «цезур» для XVIII в. составляет 55 : 45 (при женских окончаниях) и 52 : 48 (при мужских), для XIX в. – 59 : 41 (при женских) и 57 : 43 (при мужских). В III и VII формах все больше усиливается женский словораздел, в IV и VI формах – дактилический. В III и IV формах соотношение словоразделов М : Ж : Д : Г у

Ломоносова, Сумарокова, Державина почти идеально соответствует теоретически вероятному: стих начинает свою эволюцию, прислушиваясь только к требованиям языка. При этом первые шаги этой эволюции делаются почти на наших глазах – в XVIII в. Пропорции М : Ж : Д : Г в 3-сложном интервале IV и VI форм (ведущих форм будущего XIX века) у Ломоносова, Сумарокова, Державина дают еще сильное преобладание Ж над Д (как в модели), у 6 младших поэтов они в IV форме почти сравниваются (как в XIX в.), а в VI форме дают преобладание Д над Ж (даже большее, чем установится в XIX в.). Подробности этой эволюции – особенно дальше, на переходе от XVIII к XIX в. – обещают быть очень интересными и побуждают к дальнейшим подсчетам.

Любопытную картину дает сопоставление словораздельного ритма мужских и женских строк I-й, полноударной формы. Здесь мужские строки в теоретической модели дают четкий стопобойный ритм, женские – асимметрично нарушают его в конце строки; в реальном же стихе, где мужские и женские строки обычно чередуются, мужские навязывают женским свой стопобойный ритм, и в результате реальный словораздельный профиль мужских строк соответствует модели, а женских – противоречит ей. В стихе Ломоносова, Сумарокова, Державина мы находим самый первый этап такого взаимовлияния ритма мужских и женских строк: женские строки уже перестраиваются по образцу мужской стопобойности (слабее всего – у Сумарокова), но мужские, в свою очередь, под встречным влиянием женских ослабляют свою стопобойность, и их словораздельный профиль сильно сглаживается (у Ломоносова и Сумарокова).

Особый интерес представляет ритм I формы у раннего Ломоносова – в те годы, когда он еще считал ее единственной полноценной формой 4-ст. ямба. Мы просчитали ее словораздельный профиль в двух одах 1741 г. (где I форма составляет 95 % всех строк); он – иной, чем у зрелого Ломоносова:

словоразделы:	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж	
при жен. оконч.:	43	57	50	50	63	37	(на 210 строк);
при муж. оконч.:	46	54	46	54	60	40	(на 213 строк).

Заметно усиление словоразделов после 3 и после 6 слога (особенно при женских окончаниях): первое и последнее слово в строке как бы стремится удлиниться до предельно возможной в I форме длины – до 3 слогов. Можно сказать, что уже здесь, в полноударном стихе зарождается таким образом «рамочный ритм» XVIII в., который станет вполне отчетлив лишь потом, когда наряду с полноударной формой Ломоносов допустит в своем стихе и неполноударные.

4. Правомерен вопрос: не сказывается ли строфическая позиция строки на ее словораздельном ритме, как сказывалась она на ее акцентном ритме? Чтобы ответить, мы сделали отдельные подсчеты для профиля словоразделов начальной (женской) и конечной (мужской) строки в 10-стишной строфе, чтобы сопоставить их с уже знакомыми нам средними показателями. Для I ритмической формы подсчеты делались по Ломоносову, Сумарокову и Державину (228 начальных и 244 конечных строки), для 3-сложного интервала III и IV ритмических форм – по всем 9 поэтам (362 и 929 начальных, 409 и 859 конечных строк). Результаты таковы:

	I ритмическая форма					
Словоразделы:	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж
Начальная строка	63	37	60	40	69	31
при среднем	54	46	55	45	56	44
Конечная строка	52	48	61	39	46	54
при среднем	50	50	56	44	50	50

	III ритмич. форма				IV ритмич. форма			
Словоразделы:	2М	3Ж	4Д	5Г	4М	5Ж	6Д	7Г
Начальная строка	17	40	40	3	10	45	42	3
Конечная строка	13	47	38	2	6	55	37	2
при среднем	10	47	41	2	10	43	42	5

Некоторые отклонения от среднего словораздельного ритма здесь усматриваются: для I формы – на начальной позиции; для III формы – тоже на начальной позиции; для IV формы – на конечной позиции. На начальной позиции эти отклонения можно определить как «прогрессивные» (т. е. соответствующие тем тенденциям, которые разовьются в XIX веке), на конечной позиции – как «консервативные». (Ср. то, что выше было сказано об акцентном ритме: начало строфы как бы тянет ее ритм в XIX век, конец – обратно в XVIII-й). I форма на начальной позиции дает резко повышенный процент стопобойных мужских «диэрез»: отношение М : Ж = 64 : 36 (при среднем 55 : 45 для XVIII в. и 59 : 41 даже для XIX в.), начальный стих как бы задает ритм ямба для всей строфы. Конечная строка для I формы выделяется меньше; лишь Ломоносов (если его 88 конечных строк I формы не слишком малая для оценки порция материала), наоборот, выделяет не начальную, а конечную строку, и не стопобойным, а «антистопобойным» ритмом, где наперекор модели женские словоразделы преобладают над мужскими: словораздельный профиль конечных строк I формы у Ломоносова – 42 – 58 – 45 – 55 – 42 – 58, отношение М : Ж = 43 : 57. III форма на начальной позиции дает в 3-сложном интервале повышение дактилического словораздела, который уравнивается с господствующим женским; это та тенденция, которая в XIX в. получила развитие в IV форме (а в III форме не получила, по-видимому, оттого, что сама III форма в XIX в. почти выходит из употребления) – поэтому мы и позволили себе считать ее тоже «прогрессивной». Наконец, IV форма на конечной позиции, наоборот, сильно повышает женский словораздел и понижает дактилический – тот, которому предстоит такое усиление в XIX в.; поэтому мы позволили себе назвать эту тенденцию «консервативной». Как интерпретировать эти тенденции в расположении словоразделов в длинных интервалах III и IV форм – вопрос, еще требующий обсуждения. Мы в свое время предположили, что усиление женских ощущается как отяжеление, а усиление дактилических – как облегчение стиха (*Современный русский стих.* С. 215), и пока добавить к этому ничего не можем.

5. В заключение позволим себе привести почти без комментариев некоторые дополнительные подсчеты, сделанные нами по акцентному ритму второго употребительнейшего русского размера XVIII в. – 6-ст. ямба:

Ударение на стопах		I	II	III	IV	V	VI	
Тредиаковский	басни	87,2	49,7	100	92,8	47,9	100	(290 ст.)
Ломоносов	«Тамира»	94,3	64,8	77,8	94,7	45,5	100	(644 ст.)
Дубровский	1754	86,3	58,3	79,3	91,7	39,3	100	(300 ст.)
Ржевский	1759–60	91,6	68,6	82,7	99,0	39,3	100	(382 ст.)
Карамзин	1787–89	97,6	47,0	97,0	97,9	41,2	100	(328 ст.)
Долгорукий		98,8	47,8	99,0	95,8	43,5	100	(481 ст.)
Дмитриев	1798	91,6	58,5	79,8	98,7	38,0	100	(455 ст.)
Горчаков	1790	89,4	60,2	76,4	95,4	42,3	100	(518 ст.)
Бобров	1804	90,2	77,7	73,9	96,3	58,1	100	(215 ст.)
Воейков	1806–14	82,6	71,1	62,8	94,7	37,4	100	(436 ст.)
В. Л. Пушкин	1810–11	88,1	62,3	73,3	94,7	25,1	100	(318 ст.)
Гнедич	1805–15	86,2	71,2	71,9	94,4	34,0	100	(391 ст.)

Самые неожиданные показатели здесь дают Карамзин и близко следующий за ним Долгорукий: у них показатель мужской цезуры взлетает почти до 100 % – наперекор неуклонному нарастанию дактилической цезуры от XVIII в. к XIX в. они возвращаются к архаическому ритму Тредиаковского. Видимо, для Карамзина это было таким же знаком сознательной простоты и скудости формальных средств, как в 4-ст. ямбе – самоограничение лишь I и IV ритмическими формами. Менее неожиданно появление «ровного» ритма (III стопа равна II-ой) у Гнедича и «нисходящего» ритма (III стопа слабее II-ой) у Боброва и Воейкова.

Если объединить эти данные с данными К. Тарановского и обширными дополнениями к ним у В. Западова (для трагедий и других больших произведений объемы, во избежание «перекоса» средних, брались в половинном сокращении) и расположить их в хронологическом порядке, то и для 6-ст. ямба мы получим картину постепенной эволюции от «симметричного» ритма XVIII в. к «асимметричному» ритму XIX в., начинающейся гораздо раньше, чем представлялось до сих пор:

1747–1760	90,2	64,6	79,5	94,4	46,4	100	7227
1760–1790	91,2	67,3	74,2	96,2	45,1	100	8412
1790–1814	91,3	62,8	76,4	96,5	38,2	100	4208
1814–1820	90,7	68,5	68,7	94,9	39,4	100	4110
1820–1840	88,6	69,5	67,1	94,4	38,8	100	7151

Можно надеяться, что дальнейшие более подробные подсчеты и различные опыты группировки подсчитанного материала (по периодам, по поэтам, по

жанрам...) с проверкой на однородность получающихся групп помогут прояснить роль различных факторов эволюции ритма русского ямба от XVIII к XIX в.

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье М. Л. Гаспарова «Ломоносов и Тредиаковский – два исторических типа новаторов стиха».

[2] Печ. по первому изд.: *Гаспаров М. Л.* Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века // Russian Literature, 1982, V. XII (2). P. 195–216.

[3] Речь идет о четырех статьях, включенных в «Символизм» А. Белого: «Лирика и эксперимент»; «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба»; «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре»; «"Не пой, красавица, при мне..." А. С. Пушкина (Опыт описания)».

[4] См.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 74 – 80.

[5] 1-е изд.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.

[6] См.: *Красноперова М. А.* К вопросу о законе регрессивной акцентной диссимиляции и его причинах // Russian Literature, 1982, V. XII (2). P. 217 – 226.

[7] По словам Тарановского, «одной из причин усиления действия акцентной диссимиляции в начале XIX в. было введение (в 1812 г.) в поэтический обиход 5-ст. ямба – размера с четким чередованием сильных и слабых иктов, в котором акцентная диссимиляция действует бесконфликтно. Пятистопный ямб стал частью "общего ритмического гула" и повлиял на остальные двусложные формы, в первую очередь на 4-ст. и 6-ст. ямб» (*Тарановский К. Ф.* О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 428).

[8] Имеется в виду кандидатская диссертация М. А. Красноперовой «Модель восприятия и порождения ритмической структуры стихотворного текста» (1981); наряду с материалами докторской диссертации «Реконструктивное моделирование стихосложения на материале ритмики русского стиха» (1992) они легли в основу ее монографии «Основы реконструктивного моделирования стихосложения» (СПб., 2000).

[9] См. также: *Смит Джеральд.* Строфика русской поэзии 1735 – 1741 гг. // *Он же.* Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 49 – 71.

[10] См. в наст. изд. С. 333 – 343.

[11] См.: *Гаспаров М. Л.* Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хорее // Russian Verse Theory. Columbus: Slavica, 1989 (То же: *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995. С. 48 – 59).

[12] В статье «Из истории русского стиха XVIII в. Одическая строфа AbAb|| CCdEEd в поэзии Ломоносова» (см. в наст. изд.).

[13] Обширный материал по словоразделам, представленный в монографии К. Ф. Тарановского «Руски дводелни ритмови», не позволяет выявить соотношения словораздельных вариаций в пределах отдельных ритмических форм, поскольку количество словоразделов перед каждым из слогов указывается суммарно; не разделены здесь также стихи с мужскими и женскими окончаниями (см. Табл. II и III).

[14] В данном случае речь идет не о постоянном словоразделе на определенном месте стиха (именно в этом значении термин «цезура» используется в современном стиховедении), а о так называемых «малых цезурах» – несовпадении словораздела и стопораздела; «диэреза» – совпадение словораздела и стопораздела – образует «стопобойный» ритм. Аналогичное употребление терминов см.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови.

[15] См.: *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968. С. 397 – 432.

[16] См.: *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. М.; Пг., 1923. С. 138 – 141.

К. Ф. Тарановский[1]

ШЕСТИСТОПНЫЙ ЯМБ ЛОМОНОСОВА[2]

В сороковые годы (1742–1747) 6-ст. ямб Ломоносова в большинстве случаев был переводной. Его самые ранние примеры – два стихотворных переложения 1742 года: во-первых, известная ода Г. Ф. Б. Юнкера на коронование Елисаветы Петровны; во-вторых, один отрывок из поэмы Лукреция «De rerum natura»[3] (кн. V; строки 1241–1257), который Ломоносов включил в свой научный трактат 1742 года «Первые основания горной науки»[4]. Оба эти текста обнаруживают высокую ударность всех иктов, характерную для ломоносовского раннего ямба вообще, – и четырехстопного и трехстопного. Кстати, в обоих переводах регулярно чередуются двустишия с мужскими и женскими рифмами. Таким образом, они являются первыми примерами русского александрийского стиха.

В переводе оды Юнкера находим следующий профиль ударности: 97,5 – 93,2 – 91,8 – 99,6 – 91,8 – 100, очень близкий к немецкому оригиналу: 90,7 – 92,9 – 92,9 – 91,4 – 86,9 – 99,6. Средняя ударность иктов у Ломоносова (95,7 %) даже на 3 % выше, чем у Юнкера (92,4 %). Ломоносов, очевидно, прислушивался к ритмическому движению юнкеровского стиха*. Такую же ориентацию на полноударность находим в отрывке перевода из Лукреция. В нем всего четырнадцать строк со следующим распределением ударений на четных слогах: 14 – 12 – 13 – 13 – 13 – 14. Из четырнадцати строк десять полноударных (I вариация), три строки пятиударные и одна четырехударная. Как видим, стих отрывка явно примыкает к стиху оды**.

В «Риторике» 1744 года опубликован и следующий «отрывок из стихотворения Ломоносова до нас не дошедшего»*** – всего шесть строк полноударных

---

* Ср. нашу статью «Первые русские ямбы и их немецкие образцы», *XVIII* век, сб. 10 (Л., 1975)[5].

Все статистические подсчеты ломоносовских стихотворных текстов для настоящей нашей статьи делались по восьмому тому академического издания «Полного собрания сочинений» Ломоносова; все ссылки на его произведения и все цитаты из них приводятся тоже по этому изданию, том VII (1952) и том VIII (1959), – в дальнейшем *ПСС* VII и *ПСС* VIII.

** Перевод из Лукреция впервые опубликован в 1763 году, в сильно измененном трактате 1742 года, под новым заглавием «Первые основания металлургии или рудных дел». Этот перевод напечатан в *ПСС* VIII под номером 253 среди стихотворений 1761 г. и сопровожден следующим комментарием: «Входил ли в первую редакцию [трактата] публикуемый стихотворный отрывок, мы не знаем. Точность перевода и качество стихов говорят о зрелом уже переводческом мастерстве, которое дает некоторое основание предполагать, что данный отрывок написан в более поздние годы, вероятнее всего, в 1760 или в начале 1761 г., когда Ломоносов подготовлял "Первые основания металлургии" к печати» (*ПСС* VIII, С. 1123). К сожалению, все это сказано наобум. Комментатор даже не попытался присмотреться к «качеству стихов» Ломоносова.

*** См. *ПСС* VII, примеч. 47 на с. 795. Редакторы VIII тома поместили его под 1743 годом (*ПСС* VIII, С. 124).

6-ст. ямбов с александрийской рифмовкой:

Высокий Кедров верьх внезапный юг нагнул,
Отторгнул лист с плодом, коренья с мест свихнул.
Склоняясь низко, Кедр едва насильство сносит,
То верьх свой клонит вниз, то оной к верьху взбросит.
Однако ярой вихрь свою умножил власть,
Принудил древа верьх на землю с треском пасть.

Нельзя не признать, что эти шесть строк звучат «мужественно», так же как и полноударные шестистрочные строфы в «Вечернем размышлении» (II, IV и VIII). Если действительно существовало более длинное стихотворение на тему Кедра, нам остается только сожалеть, что оно до нас не дошло. В первую «Риторику» вошло и одно двустишие из Овидиевых «Метаморфоз», в котором во второй строке третий икт безударный:

В златые дни со львом | бессильный агнец спал,
И голубь с ястребом | безбедно в лес летал.*

К анализу 6-ст. ямбов из второй «Риторики» (издания 1748 г.) мы подходим с предположением, что в большинстве случаев цитаты для нее переводились по мере того как книга писалась. Так как работа над ней продолжалась около трех лет (между мартом 1744 г. и январем 1747), то за это время ритмическая структура стиха могла изменяться и развиваться. Микроанализ всех стихотворных текстов их «Риторики» полностью подтвердил эту нашу гипотезу.

В первую очередь мы должны были выделить пять самых ранних текстов (36 строк) из четвертой главы первой части «Риторики» 1748 г. (см. *ПСС* VIII, С. 159–160) и рассмотреть их отдельно. Метрические ударения в них распределены следующим образом:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI
№ 45	7	2	7	7	3	7
№ 48	10	6	10	10	5	10
№ 49	4	4	5	5	3	5
№ 50	4	4	4	4	4	4
№ 51	4	5	5	5	4	5

Четверостишие на мотив из Овидиевых «Героид» (текст № 50) написано, как и Кедр, полноударными ямбами с александрийскими рифмами; вероятно мы не ошибемся, если отнесем и его к 1743 году. Два пятистрочных перевода, № 49 (из «Энеиды») и № 51 (из «Героид»), написаны белыми стихами, первый сме-

* Наконец, в «Риторику» 1744 г. вошли и два однострока, оба полноударные: 1) «Как десять жатв прошло, сгорела горда Троя» (из «Троянок» Сенеки, в § 88-ом) и 2) «Меня родила мать, котору я рождаю» (загадка, в § 89). Ломоносов их включил и во вторую «Риторику» (в §§ 188 и 192), откуда они были перепечатаны и в ПСС VIII, под №№ 101 и 103.

шанными, второй только мужскими. В них Ломоносов допускает пиррихии (в первом четыре, во втором два); все же ударность в них довольно высокая: пять из десяти строк представляют первую вариацию. Наконец, тексты № 45 и № 48, два отрывка из Овидиевых «Метаморфоз», представляют исключительный интерес: в них Ломоносов экспериментирует с новыми ритмическими возможностями. В обоих текстах все внешние икты полустиший (I – III и IV – VI) являются метрическими константами. Зато средние икты в обоих полустишиях (II и V) очень облегчены: все пиррихии сосредоточены на них. Несмотря на слишком маленькую выборку, профиль ударности вырисовывается очень четко: 17 – 8 – 17 – 17 – 8 – 17. Число полноударных ямбов в ней небольшое – меньше одной трети (5 из 17-и). В обоих отрывках все окончания мужские, нерифмованные.

Предлагаем нашим читателям сравнить текст № 45 с полноударным отрывком 1743 года (№ 33), приведенным выше.

Поставлен на столпах высокий солнцев дом.
Блистает златом вкруг и в яхонтах горит;
Слоновый чистый зуб верьхи его покрыл;
У врат на вереях сияет серебро.
Но выше мастерство материи самой;
Там море изваял кругом земли Вулкан,
И землю и над ней пространны небеса.

Трудно представить себе, что Ломоносов не чувствовал разницу в ритмической структуре первого и второго текста. Можно даже предложить, что в переводах №№ 45 и 48, он ориентировался на французский двенадцатисложник с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слогах, как несколько лет спустя поступил Тредиаковский.

Все остальные тексты в «Риторике» 1748 г. совершенно естественно распадаются на три группы. В первую группу входят девять эпических драматических отрывков из шестой главы первой части (№№ 52–60; 133 строки). Среди них находятся все три самые длинные цитаты: из «Илиады» (37 строк)[6], из «Энеиды» (39)[7] и из «Медеи» (23)[8]. Кроме двух коротких текстов (№№ 55 и 56) все остальные нерифмованные; в большинстве из них свободно чередуются мужские и женские окончания, причем последние преобладают. Ломоносов, конечно, сознательно переводил классические тексты белыми стихами.

Во вторую группу включены все 6-ст. ямбы из седьмой и восьмой главы первой части (всего 132 строки). Седьмая глава содержит афористический и эпиграмматический стих, часто рифмованный (27 текстов, 70 строк)*. Среди этих текстов находятся и четыре эпиграммы Марциала (которые Ломоносов перевел александрийским стихом). Восьмая глава содержит семь нерифмованных эпических текстов из «Илиады», «Энеиды» и «Метаморфоз» (№№ 93–99, всего 62 строки). По своей ритмической структуре они существенно не отличаются от эпиграмматического стиха из предыдущей главы, и это позволило

* *ПСС* VIII, №№ 61 – 65, 70 – 73, 75 – 82, 84 – 86, 88 – 92.

нам объединить их все в одну группу. Отметим, что в этом случае жанровые различия никак не отразились на ритмической структуре стиха.

Наконец, в третью группу мы выделили весь 6-ст. ямб из второй и третьей части «Риторики» (всего 27 текстов, 124 строки)*. В этой группе больше всего отрывков из произведений Виргилия и Овидия (и опять-таки из «Энеиды» и «Метаморфоз»). Многие тексты и здесь переведены белым стихом, кроме двух басен Лафонтена, переведенных александрийским стихом (за исключением последних четырех строк с перекрестной рифмовкой в первой из них, № 132).

Сопоставление ударности иктов в этих трех группах оказывается весьма поучительным:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
1 группа	97,7	48,9	92,5	94,7	51,1	100	80,8
2 группа	97,0	52,3	89,4	96,2	53,9	100	81,3
3 группа	96,8	64,5	79,8	96,8	53,2	100	81,9

Во всех трех группах 6-ст. ямб симметричный: внешние икты в обоих полустишиях сильные, а внутренние слабые, причем первый и четвертый икт очень устойчивые (96,8 – 97,7 и 94,7 – 96,8); а ударность третьего икта постепенно уменьшается от первой группы к третьей (на 12,7 %): 92,5 – 89,4 – 79,8. Параллельно с этим возрастает ударность второго икта (на 15,6 %): 48,9 – 52,3 – 64,5. Таким образом первое полустишие становится все менее и менее симметричным. В первых двух группах ударность второго икта несколько ниже, чем пятого (т. е. предпоследнего), что в русском 6-ст. ямбе наблюдается исключительно редко**. Итак, в ломоносовском стихе 1744–1746 гг. впервые проявилось типичное ритмическое движение русского 6-ст. ямба XVIII века***.

В течение следующих трех лет Ломоносов писал очень мало 6-ст. ямбом, исключительно в новом жанре надписей по поводу разных торжеств. В отличие от стиха предыдущих лет этот 6-ст. ямб обязательно рифмованный. В 1747 году Ломоносов фактически отказался от белого стиха****.

---

* В эту группу входят 6-ст. ямбические цитаты из второй части «Риторики» 1748 г., главы IV и V. Все эти тексты опубликованы также и в ПСС VIII под номерами: 102, 104 – 107, 109 – 120, 123 – 126, 128, 130, 132 – 133, 135 – 136. Тексты №№ 101 и 103 (2 строки) не учтены в наших подсчетах, потому что они были написаны раньше остальных и были уже включены в «Риторику» 1744 г.

** Разница в ударности этих двух иктов незначительная: (в первой группе 2,2 %, во второй группе – 0,7 %) и может быть случайной, – но не обязательно. Мы уже знаем, что в первых опытах 4-ст. ямба Ломоносов отдавал некоторое предпочтение пиррихиям во второй стопе. Может быть эта тенденция к уменьшению ударности четвертого слога повторилась и в его раннем 6-ст. ямбе. См. нашу статью «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы», с. 32 – 33.

*** Ср. средний профиль ударности для всего XIX века: 91,8 – 64,4 – 73,1 – 95,1 – 44,1 – 100, (Тарановски К. Руски дводелни римтмови. Таблица II).

**** В более поздней лирике он главным образом придерживался александрийских рифм. Поэтому в дальнейших анализах лирического стиха мы не будем упоминать о рифмовке[9].

С 1747 г. по 1749 г. Ломоносов написал только десять надписей (всего 62 строки), которые по своей ритмической структуре отличаются от 6-ст. ямба в «Риторике». Приведем данные об ударности иктов в этих десяти текстах:

Номер текста:		Год:	Число ударений на иктах:					
			I	II	III	IV	V	VI
1.	139	1747	6	4	3	6	2	6
2.	140	1747	6	3	3	6	2	6
3.	142	1748	6	1	5	5	4	6
4.	143	1748	8	5	5	8	4	8
5.	144	1748	2	2	1	2	2	2
6.	152	1749	6	4	4	6	2	6
7.	153	1749	3	2	4	4	1	4
8.	154	1749	5	5	3	5	4	6
9.	156	1749	8	2	7	8	3	8
10.	157	1749	9	6	7	10	4	10
Всего:			59	34	42	60	28	62

Как видим, из десяти текстов только четыре (3, 7, 9, 10) следует отнести к симметричному типу, причем в одном из них, самом длинном, третий икт сильнее второго только на одно ударение. В трех текстах (2, 4, и 6) второй и третий икты равноударны, и в трех третий икт слабее на одно (1 и 5) или два ударения (8). Появление несимметричного 6-ст. ямба в коротких текстах никак еще не свидетельствует о переходе на новый тип стиха. При снижении процента ударности третьего икта подобное возникновение «частичного Ритма» в маленьких выборках – нормальное явление. Нарушение установившейся структуры 6-ст. ямба, хотя и редко, наблюдалось и во второй «Риторике» (например, в № 99: 6 – 6 – 4 – 5 – 3 – 6); но в стихе 1747–1749 гг. оно стало более частым. Все же усредненный профиль ударности (59 – 34 – 42 – 60 – 28 – 62) свидетельствует о том, что в большинстве строк симметричность преобладает.

В 1750–1751 гг. Ломоносов усиленно работал над драматическим 6-ст. ямбом. Между маем и ноябрем 1750 г. он написал трагедию «Темира и Селим» (1564 строки). Из более мелких произведений, кроме двенадцати надписей (всего сто строк)*, он написал идиллию «Полидор» (№ 159, 70 строк) и «Письмо Шувалову» (№ 164, 36 строк). Свою вторую трагедию «Демофонт» Ломоносов начал в декабре 1750 г. и закончил не позже ноября 1751 г. (1510 строк). Мелких пьес в 1751 г. у него немного (девять текстов – 86 строк).

Драматический стих Ломоносова тоже строго рифмован. В «Темире и Селимее» чередуются четверостишия с перекрестной рифмовкой (AbAb), а «Демофонт» написан александрийским стихом.

* См. *ПСС* VIII, №№ 158, 160 – 161, 162 (пять текстов), 163, 165, 167 – 168.

Идиллия «Полидор» и «Письмо Шувалову» написаны симметричным стихом (№ 159: 67 – 44 – 52 – 67 – 35 – 70 и № 164: 33 – 23 – 28 – 33 – 15 – 36). В шести надписях (из двенадцати) третий икт сильнее второго, в четырех они равноударны, а только в двух второй икт преобладает над третьим (№ 162, IV: 12 – 9 – 8 – 12 – 5 – 12 и № 165: 7 – 7 – 4 – 8 – 2 – 8). Симметричен и профиль ударности всех двенадцати надписей: 95 – 63 – 79 – 91 – 44 – 100. Приведем, наконец, и данные для всего лирического стиха 1750 г. (206 строк): 94,7 – 63,1 – 77,2 – 92,7 – 45,6 – 100. Их сопоставление со стихом «Риторики» показывает, что снижение процента ударности третьего икта продолжалось и дальше: 92,5, 89,4 и 79,8 % в «Риторике» – до 77,2 % в лирике 1750 года. Уменьшилась и средняя ударность иктов: в «Риторике» она была всегда выше 80 %, а в лирике 1750 г. упала до 78,9 %. Наконец, в 1750 г. падает в глаза ослабление пятого икта (от 53,2 до 45,6 %). Как увидим, подобное ослабление окажется характерным для всего ломоносовского 6-ст. ямба пятидесятых годов, что, конечно, следует объяснить усилением действия акцентной диссимиляции[10] во втором полустишии.

Перейдем теперь к анализу драматического стиха 1750 г. в пьесе «Темира и Селим» и отметим попутно, что ее усредненный профиль почти полностью совпадает с профилем лирики 1750 г.:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
Лир. 1750 г.	94,7	63,1	77,2	92,7	45,6	100	78,9
«Т. и С.»	95,7	62,5	78,9	94,6	44,4	100	79,4
Разница:	-1,0	+0,6	-1,7	-1,9	+1,2	0	-0,6

Легко убедиться, что и в этом случае жанровое различие не отразилось на профиле ударности[11].

Во всех пяти действиях совершенно естественно наблюдаются колебания в ударности иктов. Приведем диапазоны этих колебаний:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI
Максимум:	96,6	66,7	81,6	95,6	48,3	100
Минимум:	94,1	60,0	76,2	93,0	41,0	100
Диапазоны:	2,5	6,7	5,4	2,6	7,3	0

После шестого, за одним исключением, самый сильный икт первый. Четвертый икт только в первом действии сильнее его (на 1,4 %). Оба эти икта в то же время самые устойчивые, а их диапазоны ударности самые маленькие (около 2,5 %). Третий икт тоже относительно сильный. Самый низкий процент его ударности находится в первом действии (76,2 %), во втором и третьем он повышается (на 79,5 и 79,7 %%), в четвертом немного снижается (до 77,7 %), и, наконец, достигает максимума в пятом действии (81,6 %). Диапазон ударности третьего икта (5,4 %) вдвое больше, чем первого и четвертого. Второй и пятый икты слабые и их диапазоны (6,7 и 7,3 %%) более емкие, чем в сильных иктах. Самый сильный процент ударности второго икта находится в первом действии

(66,7), во втором несколько уменьшается (до 61,4), в третьем опять возрастает (до 64,3), а в четвертом и пятом достигает минимума (60,0). Фактически, его развитие противоположно развитию третьего икта[12]. Пятый икт самый слабый и как таковой имеет самый большой диапазон (от 41,0 до 48,3). В первых двух действиях находятся средние величины (около 45 %), в третьем и пятом низкие (около 41 %), а самая высокая в четвертом (больше 48 %). Такие «скачки» в общем типичны для слабых иктов с ударностью ниже 50 %. Обратим еще внимание на разницу ударности третьего и второго икта. Она самая маленькая в первом действии (9,5 %), а в следующих актах превышает 15 % (18,1 – 15,4 – 17,7) и достигает максимума в пятом (21,6). Повышение ударности на третьем икте, сопровождаемое ее снижением на втором, увеличивает симметричную структуру всего стиха. Итак, в «Темире и Селиме» она наименее симметрична в первом действии, а наиболее в пятом.

Переходя к анализу трагедии 1751 г. «Демофонт», в первую очередь сопоставим ее усредненный профиль ударности с данными для «Темиры и Селима»:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
«Т. и С.»	95,7	62,5	78,9	94,6	44,4	100	79,4
«Демофонт»	94,5	58,7	83,8	92,6	46,9	100	79,4
Разница:	+1,6	+3,8	-4,9	+2,0	-2,5	0	0

Совершенно ясно, что оба профиля принадлежат к одной и той же ритмической структуре. Средняя ударность в них одинаковая (79,4). В обоих пьесах первый икт самый сильный (правда, не во всех действиях); в среднем он немного сильнее четвертого (на 1 и 2 %). Третий икт в «Демофонте» на 5 % сильнее, а второй на 4 % слабее; разница в их ударности в «Демофонте» (21,1) на 8,7 % больше, чем в «Темире и Селиме» (16,4 %). Итак, во второй трагедии симметричность 6-ст. ямба усилилась.

В пяти действиях «Демофонта» находим следующие диапазоны ударности:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI
Максимум:	95,9	63,2	87,4	94,7	49,3	100
Минимум:	91,5	55,0	80,9	90,4	45,1	100
Диапазоны.	4,4	8,2	6,5	4,3	4,2	0

В «Демофонте» все диапазоны, кроме пятого, более емкие, а первый и четвертый значительно больше, чем в «Темире и Селиме». Третий диапазон относительно большой – 6,5 %, и все же третий икт более устойчивый, чем в стихе предыдущих лет (1747–1750), так как его процент ударности во всех пяти действиях выше восьмидесяти. Он самый высокий в первом действии (87,4); уменьшается во втором (83,2), а в третьем падает до минимума (80,9); затем он вновь возрастает (до 83,0 и 84,6) в последних двух действиях. Как ни странно, второй диапазон самый большой (8,2) – даже вдвое больше пятого. Минимальная ударность второго икта, конечно, находится в первом действии (55,0), во втором она несколько увеличивается (на 58,2) и достигает максимума в треть-

ем (63,2), а затем опять падает (до 58,5 и 59,0) в четвертом и пятом. Ударность пятого икта во всех действиях ниже 50 %, так же как и в «Темире и Селиме», но в «Демофонте» он несколько сильнее и устойчивее: его диапазон (4,2) почти вдвое меньше, чем в первой пьесе (7,3). Что же касается разницы в ударности между третьим и вторым иктом, в трех действиях (II, IV и V) она устойчивая (25,0 – 24,5 – 25,6), минимальная в третьем действии (17,7), а максимальная в первом (32,4). Итак, в «Демофонте» третье действие наименее симметрично, а первое наиболее.

Интересно отметить, что в драматическом стихе Ломоносова симметрическая структура несколько усиливается в пятом действии первой пьесы, т. е. под конец работы над ней, а затем еще сильнее проявляется в начале работы над второй пьесой (в ее первом действии), т. е. в конце 1750 и в начале 1751 года. Можно утверждать, что в 1751 году Ломоносов в значительной степени архаизирует свой 6-ст. ямб. По всей вероятности, не случайно ритмическая структура «Демофонта» напоминает профиль ударности второй выборки из «Риторики» 1748 г. (особенно в первом полустишии):

Икты:		I	II	III	IV	V	VI	Средний %
1.	«Рит.» II	97,0	52,3	89,4	96,2	53,0	100	81,9
2.	«Дем.» I	95,7	55,0	87,4	94,2	46,0	100	79,6

Единственная существенная разница между ними в ударности пятого икта.

В 1751 году Ломоносов написал мало лирических стихотворений: восемь коротких надписей и одну эпиграмму. Небольшое число текстов позволяет нам обсудить все девять профилей ударности:

Икты:		I	II	III	IV	V	VI
1.	№ 169 (I):	10	7	10	10	4	10
2.	№ 169 (II):	10	9	10	11	7	12
3.	№ 175:	10	7	6	10	0	10
4.	№ 177:	9	8	6	10	6	10
5.	№ 178:	8	4	8	8	3	8
6.	№ 179:	10	4	10	8	4	10
7.	№ 180:	12	8	11	11	8	12
8.	№ 181:	8	5	5	8	2	8
9.	№ 182:	6	4	3	6	2	6
Всего:		83	56	69	82	36	86

Как видим, 6-ст. ямб симметричен только в пяти текстах. В одном из них (2) разница в ударности между третьим и вторым иктом минимальная (одна строка); в остальных она колеблется от трех (1 и 7) и четырех (5) до шести строк (6). Симметричность особенно сильно выражена в пятом и шестом тексте. Второй и третий икт равноударны в одном случае (8), в двух (3 и 9) второй икт

сильнее третьего на одно ударение и только в одном (4) на два. Хотя мы, вслед за Томашевским*, очень осторожно относимся к анализу профилей ударности в коротких выборках (и не любим пересчитывать их на проценты, чтобы не вводить в заблуждение доверчивых читателей), мы не можем не признать, что в лирике 1751 года, несмотря на слишком маленькое число строк, получился очень четкий профиль ударности, легко сопоставимый с ломоносовским стихом 1750 и 1751 гг., почти полностью совпадающий, например, со стихом третьего действия «Темиры и Селима»:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
«Т. и С.» III:	95,7	64,3	79,7	93,0	41,0	100	79,0
Лир. 1751 г.:	96,5	65,1	80,2	95,3	41,9	100	79,8
Разница:	-0,8	-0,8	-0,5	-2,3	-0,9	0	-0,8

В обоих профилях первый икт сильнее четвертого, что, пожалуй, следует признать отличительной чертой ломоносовского 6-ст. ямба в конце сороковых – начале пятидесятых годов. Разница в ударности между третьим и вторым иктом тоже полностью совпадает (15,4 в пьесе, 15,1 в лирике). Что же касается разницы в ударности четвертого икта, то она не играет никакой роли.

В 1752 году Ломоносов написал пять надписей (66 строк) и свое знаменитое «Письмо о пользе стекла» (440 строк). Во всех пяти надписях симметричность стиха очень сильно выражена:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI
№ 184:	17	9	16	16	7	18
№ 185:	13	6	13	14	4	14
№ 187:	12	6	10	12	5	12
№ 188:	16	9	14	15	6	16
№ 199:	5	4	6	6	3	6
Всего:	63	34	59	63	25	66

Во всех стихотворениях в первом полустишии бросается в глаза высокая ударность третьего икта при низкой ударности второго. Разница в ударности двух этих иктов во всех пяти текстах большая. Такая структура первого полустишия напоминает ранний ломоносовский 6-ст. ямб 1744–1746 гг. Выраженный в процентах, ее профиль: 95,5 – 51,5 – 89,4 очень близок к первому полустишию второй группы из «Риторики» 1748 г.: 97,0 – 52,3 – 89,4. Второе полустишие, наоборот, сильно отличается от раннего стиха ударностью пятого икта. В «Риторике» она без исключения выше 50 % (I гр. 51,1, – II 53,0, – III 53,2), в то время как в стихе 1750–1751 гг. (и в лирике и в пьесах) она варьирует от 49,3 до 41,0 %, а в пяти текстах 1752 г. пятый икт наделен ударениями только в 25 строчках из 66. Если выразим его ударность в процентах, получим явно зани-

*Ср. Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 251—253[13].

женную цифру в 37,9 %. Во всяком случае, по структуре второго полустишия стих 1752 г. сближается с лирическим стихом 1751 г. (95,3 –41,9 – 100).

«Письмо о пользе стекла И. И. Шувалову» знаменует отход от сильно симметричного ямба, установившегося в «Демофонте»:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
«Демофонт»:	94,5	58,7	83,8	92,6	46,9	100	79,4
«Письмо»:	95,7	67,7	75,5	93,6	42,7	100	79,2

В «Письме» уменьшилась ударность третьего икта (на 8,3 %), а приблизительно на столько же (9 %) возрос процент ударности второго. Уменьшилась и разница в силе между вторым и третьим иктом: от 25,1 % в «Демофонте» до 8,3 % в «Письме». Стих «Письма» условно можем назвать умеренно-симметричным.

В 1753 году Ломоносов написал 6-ст. ямбом довольно много – 16 лирических текстов (294 строки). Среди них – пять длинных описаний иллюминаций и фейерверков (№№ 192 и 195–198), четыре коротких стихотворных отрывка (№№ 199–202, в письме И. И. Шувалову), четыре сатиры или эпиграммы на Елагина, Тредиаковского и др. (№№ 203–206) и еще три коротких текста*. В подавляющем большинстве случаев стих симметричный. Усредненный профиль за 1753 г.: 98,6 – 60,2 – 74,5 – 93,2 – 44,9 – 100 в общем напоминает умеренно-симметричный стих «Письма». Поражает нас в нем максимально высокая ударность первого икта, на 1 % превышающая прежний максимум (97,7 в Рит. I). Возможно, что это усиление происходило за счет ослабления второго икта, обнаруживающего в стихе 1752 г. низкий процент ударности (на 7,5 % ниже чем в «Письме»). Хотя третий икт не очень сильный (на 1 % процент слабее, чем в «Письме»), разница между ударностью третьего и второго икта довольно большая – 14,3 %. В двенадцати текстах третий икт сильнее второго. Если не считать двух очень коротких текстов**, только в одном стихотворении эти икты равноударны (№ 197: 23 – 15 – 15 – 19 – 11 – 24), и в одном второй икт сильнее третьего (№ 198: 29 – 24 – 19 – 28 – 10 – 30). Стихотворение № 198 следует признать первым более длинным текстом с ясно выраженной асимметричной структурой. Оно по времени написания примыкает к стихотворению № 197, тоже утратившему симметрию, так что их можно рассматривать и как один текст с «расшатанным профилем» (52 – 39 – 34 – 47 – 21 – 54)***.

---

* Вот эти три текста: 1) благодарственная надпись Елисавете Петровне (№ 194), 2) благодарственная записка Шувалову (№ 207) и 3) стихи «На изобретение роговой музыки» (№ 209).

** Мы имеем в виду четверостишие № 195, в котором все икты кроме пятого полноударны, и двустишие № 201 с одним только пиррихием в третьей стопе.

*** Нет ничего удивительного, что тексты 197 и 198 обнаруживают похожую ритмическую структуру. Они писались одновременно: были заказаны Ломоносову 22 июля, а 16 сентября он представил оба проекта в Академическую канцелярию. Этим текстам предшествовали еще три проекта на иллюминации и фейерверки, написанные между 29 январем и 26 маем. Все пять текстов фактически образуют один цикл панегириков Елисавете. Все они написаны александрийским стихом и не отличаются между собой

Стих 1754 г. представляет особый интерес. В этом году Ломоносов написал девять надписей (№№ 210–211, 214–220) и одно шуточное стихотворение (№ 222) – всего 212 строк. В семи текстах ритмическая структура симметрична, в двух второй и третий икт равноударны (№ 218: 19 – 14 – 14 – 20 – 5 – 22 и № 220: 23 – 15 – 15 – 19 – 11 – 24), и только в одном стих асимметричный (№ 222: 20 – 14 – 11 – 16 – 11 – 20). Средний профиль неожиданно обнаруживает очень низкую ударность всех иктов:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
	91,5	56,6	69,8	90,0	40,0	100	74,6

В первую очередь бросается в глаза низкая ударность трех сильных иктов. Ударность первого икта совпадает с минимумом из третьего действия «Демофонта» (91,5), а ударность третьего и четвертого ниже ранее отмеченных минимумов (74,5 в лирике 1753 г. и 90,4 в четвертом действии «Демофонта»). Ударность двух слабых иктов в стихе 1754 г. тоже близка к раньше найденным минимумам. Ниже ударности второго икта (56,6) только данные для второй выборки из «Риторики» 1748 г. (52,3) и первого действия «Демофонта» (55,0), а ударность пятого икта (40,0) ниже всех минимумов (в третьем и пятом действии «Демофонта» 41,0 и 41,6)*. Но самая поразительная в лирике 1754 г., пожалуй, низкая средняя ударность иктов (74,6). В трагедиях Ломоносова она, как правило, выше 79 (но ниже 80 %). В «Письме» 1752 г. она осталась в тех же границах (79,2) в 1753 г. уже несколько снизилась (78,6)**, а в 1754 г. резко уменьшилась на целых 4 %.

В 1755 г. Ломоносов написал 6-ст. ямбом только одно двустишие – очень интересное:

Люблю тебя недлятого, что ты силен,
А длятого, что ты любления достоин,

Первая строка этой цитаты представляет единственный пример «затертой цезуры» у Ломоносова.

В течение следующих четырех лет Ломоносов писал мало 6-ст. ямбом, всего 300 строк***, половина из которых приходится на три перевода: 1) № 226 (1756 г.) «На Фридриха II, короля прусского» Вольтера (36 строк); 2) № 235 (1758) «Ода Елисавете Петровне» И. Г. Бока (72 строки); 3) № 243 (1759) отрывок из «Троянок» Сенеки (42 строки). С 1756 по 1759 год у Ломоносова

ни жанром, ни содержанием и образностью, ни стилем и языком. Последние два отличаются от первых трех только ритмической структурой стиха.

* Ударность слабых иктов в пяти надписях 1752 г. мы не приняли во внимание из-за недостаточности этой выборки (всего 66 строк).

** Эту же цифру находим, пожалуй в виде исключения, в четвертом действии «Демофонта».

*** См. *ПСС* VIII: 1) за 1756 г.: №№ 225 – 226 (46 строк); 2) за 1757 г. №№ 228 – 231, 233 (два текста), 234 (всего 56 строк); 3) за 1758 г.: №№ 235 – 236 (78 строк); 4) за 1759 г.: №№ 237, 239 – 240, 242 – 243 (всего 120 строк).

находим, если не считать трех двустиший, всего десять более коротких стихотворений (от 6 до 24 строк) разнообразного содержания. Среди них особый интерес представляют полемические и сатирические тексты, направленные против Тредиаковского, Сумарокова и Гедеона Криновского (№№ 228–229, 239–240 – всего 70 строк). Число надписей и хвалебных текстов уменьшилось (за четыре года их всего шесть). В ритмической структуре всех стихотворений 1756–1759 гг. не наблюдается никаких особенно резких различий: большинство из них принадлежат к умеренно-симметричному типу. Только в двух пьесах обнаружена асимметричная структура: 1) в надписи 1757 года (№ 233, II: 8 – 6 – 4 – 8 – 5 – 8) и в переводе Сенеки 1759 г. (№ 243: 40 – 33 – 29 – 41 – 17 – 42). Сильно выраженная симметричность почти не встречается. В самом длинном тексте, в переводе с немецкого 1758 г. (№ 235), третий икт сильнее второго всего на два ударения: (67 – 48 – 50 – 67 – 26 – 72). Профиль ударности всего стиха 1756–1759 гг. подтверждает наши предварительные наблюдения: 93,3 – 66,0 – 74,7 – 94,3 – 40,7 – 100. Эти данные близки к цифрам для «Письма» 1752 г.

В 1760–1761 гг. Ломоносов написал 6-ст. ямбом десять лирических текстов (236 строк). Три из них длинные хвалебные стихотворения, адресованные И. И. Шувалову (№ 244, 54 строки), пятилетнему Павлу Петровичу (№ 245, 52 строки) и Елисавете Петровне (№ 252, 56 строк). Остальные семь коротких текстов разнообразны*. Среди них выделяются два знаменитых стихотворения из «Явления Венеры на солнце», отрывок из «Разговора с Анакреоном» и очаровательный ломоносовский «Кузнечик» (№ 258). В девяти текстах стих определенно симметричный, а только в одной эпиграмме («Эпитафия», № 251) не просто асимметричный, а трехвершинный (3 – 4 – 1 – 4 – 2 – 4). Средний профиль ударности: 91,1 – 60,1 – 75,8 – 92,4 – 46,6 – 100 ничем не отличается от умеренно-симметричного стиха пятидесятых годов. Он ближе всего к стиху 1753 г., и по ударности всех иктов, кроме первого, и по разнице в ударности между третьим и вторым иктом (15,7 и 14,6).

Героическая поэма «Петр Великий» означает новый этап в развитии ломоносовского 6-ст. ямба. Поэма писалась с перерывами между 1756 и 1761 гг. Первая ее песнь вышла в свет в декабре 1760 г., вторая начата в конце 1760 г., быстро закончена и опубликована в июле 1761 г. Усредненные профили ударности дают только приблизительное понятие о ритмической структуре поэмы:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Сред. %	Число строк:
Посвящение:	89,0	57,8	70,3	90,9	56,2	100	77,4	64
I песнь:	91,6	63,6	70,6	94,8	42,2	100	77,1	632
II песнь:	91,5	65,5	67,3	90,6	43,3	100	76,4	554

О стихе «Посвящения» можно судить только в самых общих чертах, ибо выборка слишком маленькая и цифры слишком грубые и отчасти случайные

* См. ПСС VIII, №№ 247, 251, 254 – 255, 257 – 258, 262.

(например, для первого икта). Неожиданна слишком высокая ударность пятого икта, даже более высокая, чем в первой «Риторике» (51–54 %). Все же, симметричная структура стиха вне всякого сомнения. В первой, и в особенности во второй песне, бросается в глаза низкая средняя ударность иктов. Более низкий процент, чем во второй песне (76,4) мы нашли только в лирике 1754 г. (74,6). Ударность третьего икта в обеих песнях (70,6 и 67,3) относительно ниже, чем в стихе пятидесятых годов; она опять-таки ближе всего к стиху 1754 г. (69,8). В обеих песнях третий икт сильнее второго. Профиль первой песни можно отнести к умеренно-симметричной структуре: разница между ударностью третьего и второго икта – 7 %. Во второй песни ударность третьего икта уменьшилась на 3 % (до 67,3), а второго, в свою очередь, возросла на 2 % (до 65,5); таким образом, уменьшилась и разница в ударности этих двух иктов. Во второй песни она совсем маленькая (меньше 2 %); стих уже, так сказать, на границе асимметричности. Проведенный анализ усредненных профилей слишком обобщенный и не вскрывает всей сложности ритмической структуры стиха. Поэтому мы разделили обе песни на более короткие выборки и обнаружили в обеих песнях по одной относительно длинной части, в которой образуется асимметричный ритм. Они как бы являются «провалами» в привычном ритмическом движении умеренно-симметричного стиха. Ничего подобного в ломоносовских трагедиях не наблюдалось.

Приведем данные для первой песни:

Строки:		Иктъ:							Число строк:
		I	II	III	IV	V	VI	Сред. %	
1)	1–120:	96,7	69,2	69,2	97,5	40,0	100	78,6	120
2)	121–240:	95,0	55,8	75,0	95,0	45,8	100	77,8	120
3)	241–360:	92,5	57,5	70,8	91,7	45,0	100	76,3	120
4)	361–480:	84,2	78,3	59,2	96,7	34,2	100	75,4	120
5)	481–632:	90,3	58,3	77,0	93,4	45,4	100	77,4	152

Во второй, третьей и пятой выборке 6-ст. ямб умеренно-симметричный. Для каждой из них можно найти параллель в лирике пятидесятых и шестидесятых годов: вторая выборка, например, напоминает стих 1753 года, третья – 1754-го, пятая – 1760–1761 гг. В остальных двух выборках симметрия исчезла. В первой выборке второй и третий икты равноударны, что в общем не является особой неожиданностью; зато четвертая выборка и необычная и неожиданная. Ударность второго икта в ней очень высокая – 78,3; этот икт на 19 % сильнее третьего и только на 6 % слабее первого, чья ударность (84,2) на целых 7 % ниже ранее отмеченного минимума (91,1) в лирике 1760–1761 гг. Таким образом, второй икт усилился не только за счет третьего, но и за счет первого. Знаменательно и изменение акцентной структуры второго полустишия. В нем сильно уменьшилась ударность пятого икта (от 40 % в лирике 1754 г. до 34,2 %). За счет пятого икта увеличилась ударность четвертого, ему предшествующего, что, пожалуй, можно объяснить активизацией действия регрессив-

ной диссимиляции. Есть соблазн предположить, что диссимиляция захватила и первое полустишие, в котором значительно уменьшилась сила третьего икта, а возросла сила второго, и – в меньшей мере – уменьшилась ударность первого.

Ломоносовский несимметричный ямб из четвертой выборки сильно напоминает 6-ст. ямб Баратынского 1819–1830 гг., который мы особо рассматривали в книге о русских двусложных размерах как потенциальную переходную форму от несимметричного ямба к трехчастному, с сильными иктами на четвертом, восьмом и двенадцатом слогах*. Интересно сопоставить этот ломоносовский стих из четвертой выборки со стихом Баратынского:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
Ломоносов:	84,2	78,3	59,2	96,7	34,2	100	75,4
Баратынский:	86,3	75,1	57,6	98,5	38,7	100	75,6

Поразительное сходство этих двух профилей всецело объясняется общими тенденциями в их развитии, возникшими в стихе двух поэтов абсолютно независимо. Совершенно очевидно, что между стихами Ломоносова и Баратынского нет никакой непосредственной преемственности. Если бы ударность второго икта увеличилась у Ломоносова на 6 %, а у Баратынского на 10 %, и настолько же уменьшилась ударность первого икта, первый и второй икты обменялись бы местами и осуществилось бы регулярное чередование сильных и слабых иктов:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI
Ломоносов:	78,2	84,3	59,2	96,7	34,2	100
Баратынский:	76,3	85,1	57,6	98,5	38,7	100

Сильными иктами оказались бы все четные икты: (II, IV, VI), а слабыми нечетные, причем ударность сильных иктов убывала бы от последнего (шестого) ко второму (ß6 > ß4 > ß2), а сила слабых иктов возрастала бы в том же направлении (ß5 < ß3 < ß1)**. Эти явления объясняются закономерностями регрессив-

---

* См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. С. 116—117.

** Как известно, в цезурном 6-ст. ямбе XIX века такая трехвершинная ритмическая структура не развилась. По нашему предположению, ее развитию препятствовала цезура (см. *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. С. 345 – 347). Осуществилась она в XX веке, напр., в стихе Мандельштама (1915 – 1920)[14]:

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
1912 – 1915:	80,5	68,5	51,9	88,0	33,3	100	70,4
1916 – 1920:	69,2	95,0	26,7	95,0	20,8	100	67,8

(Ср. в нашей статье «Стихосложение Мандельштама», International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, V, 1962, С. 105 – 106). Интересно, что еще в XIX веке в одном опыте бесцезурного 6-ст. ямба трехвершинная структура совершенно ясно определилась. Мы имеем в виду «Лягушек» Аристофана в переводе Баженова. Перевод этот опубликован только посмертно в его книге «Сочинения и переводы», в 1869 году. В нем мы нашли следующий профиль ударности: 77 – 95 – 73 – 92 – 67 – 96 %. Баженов переводил нерифмованным стихом и не сохранил в нем обычную акцентную кон-

ной акцентной диссимиляции. Как известно, ее действие во всех двусложных размерах ослабевает к началу строки.

Вторую песнь мы разделили на три части; во второй из них тоже обнаружена асимметричная структура:

Строки:	Иктъ:						Сред. %	Число строк:
	I	II	III	IV	V	VI		
1) 633–832:	91,5	62,5	71,5	89,5	42,0	100	76,2	200
2) 833–1032:	90,0	70,0	62,0	91,0	41,5	100	75,7	200
3) 1033–1186:	93,5	63,6	68,8	91,6	47,4	100	77,5	154

Как и в первой песни, в асимметричной выборке обнаружена самая низкая средняя ударность иктов.

В 1763–1764 гг. Ломоносов написал всего пять стихотворений, четыре коротких, адресованных Екатерине II (всего 50 строк), и одно длинное – знаменитое письмо графу Г. Г. Орлову (102 строки). В четырех коротких текстах мы обнаружили следующее распределение метрических ударений:

Иктъ:	I	II	III	IV	V	VI
№ 268 (1763):	8	6	8	7	5	8
№ 269 (1763):	13	12	8	15	4	16
№ 272 (1764):	8	6	5	9	3	10
№ 274 (1764):	15	11	12	14	7	16

Итак, в каждом году Ломоносов написал по одному симметричному и по одному несимметричному короткому тексту; такое взаимоотношение между ними собственно можно было ожидать. Единственный длинный текст, «Письмо» 1764 г. (№ 273), особенно выделяется своим резко асимметричным профилем: 93,1 – 70,6 – 60,9 – 89,2 – 51 – 100, значительно отличающимся от всех усредненных профилей ломоносовского стиха пятидесятых и шестидесятых годов. Во-первых, в этом профиле разница в ударности между вторым и третьим иктом довольно большая (около 10 % в пользу второго). Во-вторых, в нем значительно повысилась полноударность пятого икта – до 51 %. В стихе после «Риторики» 1748 г. ударность пятого икта поднялась выше 50 % только один раз – в посвящении к «Петру Великому» (56,2). Обе эти высокие цифры являются исключением; они нисколько не характерны для ломоносовской манеры этого времени.

Остается нам еще один вопрос: как объясняются все изменения в ломоносовском 6-ст. ямбе? Многие наши читатели, вероятно, уже знают ответ: так же как объяснены подобные изменения в 4-ст. ямбе того же времени – стремлением стиха к сближению с «естественным» (теоретически рассчитанным) ям-

станту. Все же шестой икт остался самым сильным, но на втором месте по силе оказался не четвертый, а второй икт. Что же касается ударности нечетных (слабых) иктов, она прогрессивно возрастает к началу строки (77 > 73 > 67).

бом. Дискриминантный анализ разных гипотез, примененный А. В. Прохоровым к 4-ст. ямбу Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова*, показал, что для их стиха характерно постепенное уменьшение ударности второго слога, т. е. ослабление действия закона о стабилизации первого икта после первого слабого времени. Что же касается закона о регрессивной акцентной диссимиляции, в их стихе пятидесятых и шестидесятых годов усиление его действия не обнаружено. Упомянутое расшатывание первого икта приводит к большей свободе в акцентировании всех остальных иктов, которая в свою очередь ведет к нарушению «канонического типа» 4-ст. ямба с основной закономерностью ß1 > ß2 > ß3 (наш тип Б) и даже к частичному возникновению других типов стиха: типа А – со вторым иктом сильнее первого (ß1 < ß2) и типа В со вторым иктом слабее третьего (ß2 < ß3). Оба этих типа возникают сами по себе в «Псалмах» Тредиаковского (главным образом в коротких). В заключение своего анализа Прохоров подчеркивает, что изменения, претерпеваемые 4-ст. ямбом, принципиально не меняют общий рисунок профиля и в основном касаются первого икта. По Прохорову, появление произведений, нарушающих основную закономерность ß1 > ß2 > ß3, только «отражает определенные поиски и стремление приблизить стихотворную речь к наиболее естественному с точки зрения структуры русского языка виду». Ближе всего к теоретической модели 4-ст. ямба приближается опять-таки стих Тредиаковского. Сопоставление профилей ударности его псалмов и двадцать третьей оды с теоретическим ямбом очень показательно:

Икты:	I	II	III	IV
Псалмы:	83,6	75,4	56,9	100
Ода XXIII:	76,4	61,1	57,8	100
Теор. ямб**:	78,8	61,3	44,9	100

Эти цифры не нуждаются в дальнейшем комментарии: они красноречиво говорят сами за себя.

До сих пор существуют три подсчета теоретической модели 6-ст. ямба: два М. Л. Гаспарова (1967 и 1984 гг.) и один наш***:

---

* См. нашу статью, написанную совместно с А. В. Прохоровым, в *Russian Literature XII – II*, August 1982, часть II, С. 156–164, а в особенности С. 163 – 164[15].

** Этот профиль вычислен нами на основании ритмического словаря, составленного Томашевским («О стихе», С. 104 – 105). Из всех подсчетов ритмических словарей (включая и наши собственные), подсчеты Томашевского самые надежные, лучше всего отражающие акцентную структуру словаря русской художественной прозы. Наши данные почти полностью совпадают с подсчетом, сделанным в семинаре А. Н. Колмогорова: 78,2 – 61,3 – 45,1 – 100.

*** Первый подсчет Гаспарова был сначала объявлен в его статье «Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха» (*Вопросы языкознания*, 1967, № 3), а затем в книге 1974 г. «Современный русский стих» (табл. 13, С. 116). Этот первый подсчет Гаспаров заменил новым, опубликованным в 1984 г. в «Очерке истории русского стиха» (табл.8, С. 299)[16]. Наш теоретический профиль вычислен по ритмичес-

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
М. Л. Г. I:	80,7	57,3	59,4	89,8	32,2	100	70,5
М. Л. Г. II:	78,4	60,9	56,6	86,8	36,2	100	70,0
К. Т.:	78,8	61,1	59,3	89,4	37,3	100	70,0

В первом подсчете Гаспарова теоретический ямб как будто бы слегка склоняется к симметричной структуре: третий икт на 2 % сильнее второго. Во втором подсчете это отношение изменилось: третий икт оказался сильнее второго на целых 4 %. Наш подсчет ближе ко второму подсчету Гаспарова, поскольку и у нас второй икт сильнее третьего, но только на неполных 2 %. Интересно, что вычисленная нами ударность первых двух иктов совпадает со вторым подсчетом Гаспарова, а ударность третьего – с первым. Само собой разумеется, что ни один из этих подсчетов нельзя считать окончательным. Во всех трех профилях сильные икты – первый и четвертый, причем второй из них значительно сильнее первого. Второй и третий икты во всех примерах неустойчивые, и их ударность невысокая (около 60 %).

Перейдем теперь к сопоставлению нескольких характерных выборок из поэзии Ломоносова с «естественным ямбом» (нашим подсчетом теоретической модели):

Икты:	I	II	III	IV	V	VI	Средний %
1) Перевод 1742 г.:	97,5	93,2	91,8	99,6	91,8	100	95,7
2) Рит. 1748 III:	96,8	64,5	79,8	96,8	53,2	100	81,9
3) Лирика 1750 г.:	94,7	63,1	77,2	92,7	45,6	100	78,9
4) Лирика 1753 г.:	98,6	60,2	74,5	93,2	44,9	100	78,6
5) Лирика 1754 г.:	91,5	56,6	69,8	90,0	40,0	100	74,6
6) П. В. II 1761 г.:	91,5	65,5	67,3	90,6	43,3	100	76,3
7) «Письмо» 1764 г.:	93,1	70,6	60,9	89,2	52,0	100	77,5
8) Теор. модель:	78,8	61,1	59,3	89,4	37,3	100	70,0

Несмотря на стремление Ломоносова к полноударности ямбического стиха, профиль его первого опыта 6-ст. ямба оказался «параллельным» с диаграммой ударности теоретической модели. И в том и другом случае после константы самый сильный четвертый икт, за ним следуют по силе: первый, второй и третий, и на последнем месте – пятый. Эту закономерность можно изобразить следующей формулой: ß6 > ß4 > ß1 > ß2 > ß3 > ß5. То, что в первом примере

кому словарю Томашевского, так же как и профиль 4-ст. ямба. Кроме всех основных вариаций 6-ст. ямба в нем учтены и вариации с неметрическим ударением на первом слоге при безударности второго. Строки с неметрическим ударением на седьмом слоге при безударности восьмого не учитывались, так как неметрическое ударение в начале второго полустишия встречается гораздо реже, чем в первом полустишии.

Ломоносова третий и пятый икты случайно равноударны, не имеет значения. Эта формула полностью применима и к последнему «опыту» Ломоносова, – к его асимметричному 6-ст. ямбу 1764 г. Стремление приблизиться к естественному ямбу больше всего сказывается в снижении ударности третьего икта от стихов в «Риторике» 1748 г. и лирике 1750 г. к лирике 1753 и 1754 гг., – до второй части «Петра Великого» (1761 г.) и «Письма» 1764 г. Поскольку в этой эволюции появлялись «перебои», как, например, увеличение ударности третьего икта в «Демофонте» или в лирике 1752 г. (в пяти коротких надписях, но не в «Письме Шувалову»), их можно объяснить подновленной ориентацией на французский двенадцатисложник, т. е. стремлением к усилению мужской цезуры. С другой стороны, появление асимметричного стиха в его творчестве (в особенности в шестидесятые годы) свидетельствует о том, что Ломоносов отходит от традиции симметричного стиха и свободно отдается стихии русского языка [...]. Ориентация на естественный ямб сказывается также и в сниженной средней ударности иктов, начиная, скажем, с 1753 года. Минимум средней ударности находим в лирике 1754 года (74,6); эта цифра уже довольно близка к средней теоретической ударности (70 %). Неудивительно, что низкая средняя ударность наблюдается и в двух асимметричных отрывках из «Петра Великого» (строки 361–480 в первой части – 75,4 % и строки 833–1032 во второй части – 75,7 %). Эволюция 6-ст. ямба Ломоносова имеет общие черты с развитием его 4-ст. ямба, для которого тоже характерно постепенное снижение ударности всех иктов, особенно ощутимое в одах шестидесятых годов*.

* Ср. в цитированной выше статье о русском 4-ст. ямбе XVIII века С. 158 – 159.

ТАБЛИЦА I

ШЕСТИСТОПНЫЙ ЯМБ ЛОМОНОСОВА

ЛИРИКА 1742–1764

Икты:		Число ударений:						Проценты:						Средний %
		I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI	
1.	Письмо 1742	273	261	257	279	257	280	97,5	93,2	91,8	99,6	91,8	100	95,7
2.	Риторика I	130	65	123	126	68	133	97,7	48,9	92,5	94,7	51,1	100	80,8
3.	Риторика II	128	69	118	127	70	132	97,0	52,3	89,4	96,2	53,0	100	81,3
4.	Риторика III	120	80	99	120	66	124	96,8	64,5	79,8	96,8	53,2	100	81,9
5.	Лирика 1750	195	130	159	191	94	206	94,7	63,1	77,2	92,7	45,6	100	78,9
6.	Лирика 1751	83	56	69	82	36	86	96,5	65,1	80,2	95,3	41,9	100	79,2
7.	Письмо 1752	421	298	332	412	188	440	95,7	67,7	75,5	93,6	42,7	100	79,2
8.	Лирика 1753	290	177	219	274	132	294	98,6	60,2	74,5	93,2	44,9	100	78,6
9.	Лирика 1754	194	120	148	191	85	212	91,5	56,6	69,8	90,0	40,0	100	74,6
10.	Лир. 1756–57	279	199	223	282	121	300	93,3	66,0	74,7	94,3	40,7	100	78,2
11.	Лир. 1760–61	215	143	179	218	110	236	91,1	60,1	75,8	92,4	46,6	100	77,7
12.	Письмо 1764	95	72	62	91	51	102	93,1	70,6	60,9	89,0	51,0	100	77,5

ТАБЛИЦА II

ШЕСТИСТОПНЫЙ ЯМБ ЛОМОНОСОВА

ТРАГЕДИИ: «ТЕМИРА И СЕЛИМ» И «ДЕМОФОНТ»

Икты:	Число ударений:						Проценты:						Средний %
	I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI	
Т. и С. I действ.	316	224	256	321	152	336	94,1	66,7	76,2	95,5	45,2	100	79,6
Т. и С. II действ.	295	189	245	292	141	308	95,8	61,4	79,5	94,8	45,8	100	79,5
Т. и С. III действ.	287	193	239	279	123	300	95,7	64,3	79,7	93,0	41,0	100	79,0
Т. и С. IV действ.	289	180	233	281	145	300	96,3	60,0	77,7	93,7	48,3	100	79,3
Т. и С. V действ.	309	192	261	306	133	320	96,6	60,0	81,6	95,0	41,6	100	79,2
Т. и С. I–V д.	1496	978	1234	1479	694	1564	95,7	62,5	78,9	94,6	44,4	100	79,4
Дем. I действ.	289	166	264	284	139	302	95,7	55,0	87,4	94,0	46,0	100	79,7
Дем. II действ.	372	226	323	357	187	388	95,9	58,2	83,2	92,0	48,2	100	79,6
Дем. III действ.	249	172	220	251	134	272	91,5	63,2	80,9	92,3	49,3	100	79,5
Дем. IV действ.	265	165	234	255	128	282	94,0	58,5	83,0	90,4	45,4	100	78,6
Дем. V действ.	252	157	225	252	120	266	94,7	59,0	84,6	94,7	45,1	100	79,7
Дем. I–V д.	1427	886	1266	1399	708	1510	94,5	58,7	83,8	92,6	46,9	100	79,4

ТАБЛИЦА III

ШЕСТИСТОПНЫЙ ЯМБ ЛОМОНОСОВА

ПОЭМА «ПЕТР ВЕЛИКИЙ»

Икты:	Число ударений:						Проценты:						Средний %
	I	II	III	IV	V	VI	I	II	III	IV	V	VI	
Посвящение	57	37	45	58	36	64	89,0	57,8	70,3	90,9	56,2	100	77,4
I песнь, 1–120	116	83	83	117	48	120	96,7	69,2	69,2	97,5	40,0	100	78,6
I, 121–240	114	67	90	114	55	120	95,0	55,8	75,0	95,0	45,8	100	77,8
I, 241–360	111	69	85	110	54	120	92,5	57,5	70,8	89,7	45,0	100	76,3
I, 361–480	101	94	71	116	41	120	48,2	78,3	59,2	96,7	34,2	100	75,4
I, 481–632	137	89	117	142	69	152	90,3	58,3	77,0	93,4	45,4	100	77,4
Вся I песнь	579	402	446	599	267	632	91,6	63,6	70,6	94,8	42,2	100	77,1
II песнь, 633–832	183	125	143	179	84	200	91,5	62,5	71,5	89,5	42,0	100	76,2
II, 833–1032	180	140	124	182	83	200	90,0	70,0	62,0	91,0	41,5	100	75,7
II, 1033–1186	144	98	106	141	73	154	93,5	63,6	68,8	91,6	47,4	100	77,5
Вся II песнь	507	363	373	502	240	554	91,5	65,5	67,3	90,6	43,3	100	76,4
Вся поэма	1143	802	864	1159	543	1250	91,4	64,2	69,1	92,7	43,4	100	76,8

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье К. Ф. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы».

[2] Печ. по 1 изд.: *Тарановский К. Ф.* Шестистопный ямб Ломоносова // Russian verse theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA, Columbus, Ohio, 1989/ UCLA Slavic Studies. V. 18. P. 395 – 418.

[3] лат. «О природе вещей».

[4] «Железо, злато, медь, свинцова крепка сила...» (Ломоносов М. В. ПСС. Т. VIII. С. 694).

[5] Последний вариант заглавия при публикации статьи см. в примеч. 1.

[6] «За здравие твое. Мы как бы у Атрида...» (Там же. С. 160).

[7] «Уже, всходя, заря на землю сыплет блеск...» (Там же. С. 164 – 167).

[8] «Умножь теперь свой гнев и будь бодра, как прежде...» (Там же. С. 166 – 167).

[9] Точнее, к астрофическому белому стиху Ломоносов обращался лишь в 1738, 1744, 1745, 1746, 1747 гг. (см.: *Лалетина О. С., Хворостьянова Е. В.* Метрика и строфика М. В. Ломоносова // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб., 2008. С. 102); «александрийскими рифмами» Тарановский именует парную рифмовку в 6-ст. ямбе с правильным чередованием мужских и женских окончаний.

[10] Сформулированный К. Ф. Тарановским закон регрессивной акцентной диссимиляции состоит в том, что от конца к началу стиха сильные места расподобляются по принципу: «самый сильный» – «самый слабый» – «менее сильный» – «менее слабый» и т.д. (см.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953).

[11] Полемика с В. А. Западовым (см. в наст. изд. статью: Тарановский К. Ф., Прохоров А. В. К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков. С. 80 – 124).

[12] См. об этом в наст. изд. статью А. В. Прохорова «Проблемы становления русского классического стиха. Комментарий к работе К. Ф. Тарановского о 6-стопном ямбе Ломоносова» С. 169 – 184.

[13] В заключении статьи «Пятистопный ямб Пушкина» Б. В. Томашевский приводит анализ ритмической структуры стихотворения «Гараль и Гальвина» с целью атрибуции текста А. С. Пушкину. Результаты этого анализа сам Томашевский, впрочем, оценивает скептически: «...цифры поневоле грубые, так как основаны они только на 78 стихах» (*Томашевский Б. В.* Избранные работы о стихе. СПб.; М., 2008. С. 240).

[14] Данные М. Л. Гаспарова по ритмике позднего 6-ст. ямба Мандельштама см.: *Гаспаров М. Л.* Стих О. Мандельштама // *Он же.* Избранные труды: В 3 т. Т. 3. М., 1997. С. 500.

[15] См. в наст. изд. статью: Тарановский К. Ф., Прохоров А. В. «К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков» С. 80 – 124.

[16] Неточно воспроизведены данные Гаспарова. Ср.: В статье 1967 г. и первой монографии: «80,7 – 57,3 – 59,4 – 89,4 – 32,2 – 100» (*Гаспаров М. Л.* Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха // Вопросы языкознания, 1967. № 3. С. 65; *Он же.* Современный русский стих. М., 1974. С. 116); во второй монографии: «78,9 – 60,9 – 56,6 – 86,8 – 36,8 – 100» (*Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984. С. 299).

А. В. Прохоров[1]

ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО СТИХА
Комментарий к работе К. Ф. Тарановского о 6-стопном ямбе Ломоносова[2]

1.

Одна из последних работ К. Ф. Тарановского в стиховедении «Шестистопный ямб Ломоносова»[3] является публикацией его доклада на симпозиуме в Лос-Анджелесе в 1987 г. [3]. Данный комментарий в основном был составлен в 1991 г. в доме К. Ф. Тарановского в Арлингтоне и во многом является плодом совместного обсуждения. Теперь он публикуется в настоящем сборнике трудов очередной конференции по стиховедению в память о замечательном ученом[4].

Шестистопный ямб Ломоносова был избран предметом исследования в продолжение цикла работ по изучению начального периода становления русского стиха после опубликованной работы о 4-стопном ямбе Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова [4]. В обстоятельной работе К. Ф. Тарановский исследовал ритмику 6-стопного ямба Ломоносова 1742–1764 гг. во всей полноте по периодам с детальным анализом мелких произведений, трагедий, поэмы и др. В центре его внимания – проблема ритмической эволюции 6-стопного ямба и выявления его различных типов. Автор комментария основывает свои выводы на материалах Тарановского и на своих собственных подсчетах. Сводные данные, послужившие основой для комментария, помещены в табл. 1, где имеются сведения о средней ударности иктов, полустиший и строк в тех же группах произведений Ломоносова и по тем же периодам, которые были выделены К. Ф. Тарановским. К статье приложены три графических материала, содержащие статистическую информацию, которая необходима для формулировки выводов. Завершая вступительную часть, оговорим желательность предварительного знакомства с работой Тарановского, для которой написан данный комментарий.

2.

Основной вывод в работе Тарановского очевиден: эволюция 6-стопного ямба Ломоносова характеризуется в первую очередь снижением средней ударности стиха, ударности некоторых иктов с ориентацией на естественный ямб, теоретически рассчитанный на основе общих закономерностей строения Ритмики русской литературной речи. Стремление приблизиться к естественному ямбу особенно сказывается в снижении ударности 3-го икта, что приводит к появлению так называемого асимметричного стиха. Перед тем как перейти к обсуждению этих выводов, сделаем уточнения некоторых принятых Тарановским определений.

Шестистопному цезурному ямбу соответствует общая схема

(1) U – U – U – | U – U – U = (...),

Таблица 1. Шестистопный ямб Ломоносова 1742–1764 гг.

№	Произведения	Число строк	Профиль ударности Икты						Средние ударности			
			1	2	3	4	5	6	Весь стих	Первое полу-стишие	Второе полу-стишие	2-й и 3-й икты
1.	Перевод Оды Юнкера. 1742 г.	280	0,975	0,932	0,918	0,996	0,918	1,0	0,957	0,942	0,971	0,925
2.	Риторика-0. 1748 г. (5 текстов)	31	0,935	0,677	1,0	1,0	0,613	1,0	0,871	0,871	0,871	0,838
3.	Риторика-1. 1748 г. (9 текстов)	133	0,977	0,489	0,925	0,947	0,511	1,0	0,808	0,797	0,819	0,707
4.	Риторика-2. 1748 г. (34 текста)	132	0,970	0,523	0,894	0,962	0,530	1,0	0,813	0,795	0,831	0,708
5.	Риторика-3. 1748 г. (27 текстов)	124	0,968	0,645	0,798	0,968	0,532	1,0	0,819	0,804	0,833	0,722
6.	Лирика. 1747–1749 гг. (10 текстов)	62	0,952	0,548	0,677	0,968	0,452	1,0	0,766	0,726	0,807	0,613
7.	Темира и Селим. Трагедия. 1750 г. (5 частей)	1564	0,957	0,625	0,789	0,946	0,444	1,0	0,794	0,790	0,798	0,707
8.	Лирика. 1750 г. (14 текстов)	206	0,947	0,626	0,772	0,932	0,451	1,0	0,788	0,782	0,794	0,699
9.	Демофонт. Трагедия. 1751 г. (5 частей)	1510	0,945	0,587	0,838	0,926	0,469	1,0	0,794	0,790	0,798	0,712
10.	Лирика. 1751 г. (9 текстов)	86	0,965	0,651	0,802	0,953	0,419	1,0	0,798	0,806	0,791	0,727

11.	Лирика. 1752 г. (5 текстов)	66	0,954	0,515	0,894	0,954	0,379	1,0	0,783	0,788	0,778	0,704
12.	Письмо о пользе стекла.1752 г.	440	0,957	0,677	0,755	0,936	0,427	1,0	0,792	0,796	0,788	0,716
13.	Лирика. 1753 г. (13 текстов)	294	0,986	0,602	0,745	0,932	0,449	1,0	0,786	0,778	0,794	0,673
14.	Лирика. 1754 г. (10 текстов)	212	0,915	0,566	0,698	0,900	0,400	1,0	0,746	0,726	0,767	0,632
15.	Лирика. 1756–1759 гг. (14 текстов)	300	0,930	0,660	0,747	0,943	0,407	1,0	0,782	0,780	0,783	0,703
16.	Лирика. 1760–1761 гг. (10 текстов)	236	0,911	0,606	0,758	0,924	0,466	1,0	0,777	0,758	0,797	0,682
17.	Петр Великий. Поэма. Посвящение 1760 г.	64	0,890	0,578	0,703	0,909	0,562	1,0	0,774	0,724	0,824	0,641
18.	Петр Великий Поэма, I песнь 1760 г.	632	0,916	0,636	0,706	0,948	0,422	1,0	0,771	0,753	0,790	0,671
19.	Петр Великий. Поэма, II песнь 1761 г.	554	0,915	0,655	0,673	0,906	0,433	1,0	0,764	0,748	0,780	0,664
20.	Письмо Орлову. 1764 г.	102	0,931	0,706	0,609	0,890	0,510	1,0	0,775	0,749	0,800	0,657
21.	Лирика 1763–1764 гг. (4 текста)	50	0,880	0,700	0,660	0,900	0,380	1,0	0,753	0,747	0,760	0,680
	Средние значения		0,942	0,629	0,779	0,940	0,484	1,0	0,796	0,783	0,808	0,704
	Среднеквадратические отклонения		0,028	0,088	0,101	0,030	0,117		0,045	0,050	0,045	0,067
	Теоретический ямб: данные Тарановского		0,788	0,611	0,593	0,894	0,373	1,0	0,710	0,664	0,756	0,602
	Теоретический ямб: данные Прохорова		0,796	0,612	0,592	0,843	0,398	1,0	0,707	0,667	0,747	0,602

где горизонтальными черточками обозначены сильные слоги, или икты, двумя горизонтальными черточками обозначена ударная константа на 6-м икте, вертикальной чертой обозначена обязательная цезура, остальные знаки соответствуют слабым слогам стихотворной строки, а многоточие в скобках означает слабые слоги в клаузуле. Часть стихотворной строки до цезуры есть первое полустишие, часть после цезуры – второе полустишие. Строка 6-стопного ямба со схемой

$$(2)\ U\bar{}\,U\bar{}\,U\bar{}\,|\,U\bar{}\,U\bar{}\,U\bar{=}$$

называется полноударной, а все другие строки должны подчиняться одному из трех вариантов схемы

$$(3)\ U\bar{}\,U-U-|\,U-U-U\bar{=}$$
$$U-U\bar{}\,U-|\,U-U-U\bar{=}$$
$$U-U-U\bar{}\,|\,U-U-U\bar{=},$$

поскольку в первом полустишии должно быть по крайней мере одно ударение.

Буквами β_1, β_2, β_3, β_4, β_5, β_6 будем обозначать, соответственно, доли ударности от 1-го до 6-го иктов, так что $\beta_6 = 1$. Совокупность чисел $\{\beta_1, \beta_2, \beta_3, \beta_4, \beta_5, \beta_6\}$ принято называть *профилем* или *диаграммой ударности* данного стихотворного произведения; график профиля ударности служит наглядной характеристикой ритмической структуры стиха (см. рис. 2).

Число $1/6\ (\beta_1 + \beta_2 + \beta_3 + \beta_4 + \beta_5 + \beta_6)$ есть средняя ударность стихотворной строки, а $1/3\ (\beta_1 + \beta_2 + \beta_3)$ и $1/3\ (\beta_4 + \beta_5 + \beta_6)$ суть соответственно ударности первого и второго полустиший. Наконец $\mu = \beta_1 + \beta_2 + \beta_3 + \beta_4 + \beta_5 + \beta_6$ равно среднему числу ударений в строке 6-стопного ямба.

Переходя затем к определению различных типов стиха, удовлетворяющего схемам (2) или (3), заметим, что второе полустишие формально совпадает со строкой 3-стопного ямба, следовательно, простейшее представление о симметрии стиха связано с тождеством полустиший как строк 3-стопного ямба. Используя профиль ударности, определим симметрию следующим образом:

$$\beta_2 \le \beta_1 \le \beta_3 = 1,\ \beta_5 \le \beta_4 \le \beta_6 = 1.$$

В качестве примера укажем пять текстов из «Риторики» 1748 г. (см. 2 в табл. 1) общим объемом в 31 строку с суммарным профилем ударности:

1	2	3	4	5	6
29	21	31	31	19	31
0,935	0,677	1,0	1,0	0,613	1,0

который удовлетворяет данному нами формальному определению. Примеры симметричного 6-стопного ямба есть у Тредиаковского в переводе «Поэтического искусства» Буало (1752 г.):

1	2	3	4	5	6
578	365	664	603	341	664
0,870	0,550	1,0	0,908	0,514	1,0

или в трагедии «Деодомия»:

1	2	3	4	5	6
2348	1535	2696	2474	1294	2700
0,870	0,569	0,999	0,916	0,479	1,0

Такое представление о 6-стопном ямбе как о единственно возможном его варианте получило поддержку в ученом рассуждении Тредиаковского в письме 1750 г., содержащем критику ямба Сумарокова[5], и в его теоретической работе «Способ сложения русских стихов» 1752 г. [2][6]. Однако данное определение симметрии стиха оказывается слишком узким и непродуктивным.

Представление о симметричном 6-стопном ямбе в работах Тарановского основано на внутренней симметрии каждого из полустиший и их определенном подобии. В терминах характеристик профиля ударности соответствующее определение симметрии таково:

$$(4)\ \beta_1 > \beta_2,\ \beta_2 < \beta_3,\ \beta_5 < \beta_4 \leq \beta_6.$$

Поэтому нарушение симметрии – это нарушение неравенств (4), а поскольку неравенство $\beta_4 > \beta_5$ не может быть выразительным образом нарушено (вариант $\beta_4 < \beta_5$ не встречается на практике), то асимметрия стиха возникает лишь при нарушении симметрии первого полустишия, что формально выражается тремя вариантами неравенств:

$$\beta 1 > \beta_2 > \beta_3, \text{ или } \beta_1 < \beta_2 < \beta_3, \text{ или } \beta_1 < \beta_2,\ \beta_3 < \beta_2.$$

Второй вариант в русском стихе практически невозможен, а третий представляет собой потенциально возможную форму 6-стопного ямба с чередованием сильных и слабых иктов, образцово соответствующих закону регрессивной акцентной диссимиляции. Уникальный маленький пример дает Ломоносов в «Эпитафии» 1760 г.:

Под сею кочкою оплачь, прохожей, пчелку,
Что не ленилася по мед летать на стрелку,
Из губ подъяческих там сладости сбирать:
Кутья у них стоит, коль хочешь поминать.

Стихотворение имеет схему U – U ˊ– U – | U ˊ– U – U =́, а его профиль ударности (в абсолютных числах ввиду малого объема): 3 4 1 4 2 4. Такая разновидность цезурного 6-стопного ямба так и не была реализована в русской поэзии XVIII–XIX вв., хотя примеры стихов с ударениями на 4-м, 8-м и 12-м слогах не редкость в 6-стопном ямбе (см. подробнее об этом [3, 409; 2, 116–117][7]). Итак, мы выяснили, что практическим вариантом 6-стопного ямба с нарушением

симметрии, по Тарановскому, является стих с формулой: $\beta_1 > \beta_2 > \beta_3$*. Теперь можно перейти к формулировке и обоснованию основных выводов.

3.

Напомним, что главная цель исследования Тарановского – это эволюция по периодам творчества. Одно из общих наблюдений Тарановского касается снижения ударности иктов. Действительно, ударности 1-го, 2-го и 3-го иктов в последовательности выделенных периодов и циклов произведений (см. табл. 1) меняются так, что можно утверждать, что они убывают *в среднем***. Для того чтобы убедиться в этом, следует составить последовательный ряд средних арифметических значений этих показателей за период с 1742 по 1764 гг.

Обнаружено, что убывание ударности в среднем происходит достаточно согласованным образом, так что процессы снижения ударности разных иктов коррелированы. Для проверки того, что две или большее число величин одновременно убывают или возрастают, или с убыванием одной из них другая возрастает, используют, в частности ранговые коэффициенты корреляции. Так, ранговый коэффициент корреляции ρ Спирмена*** обладает следующими свойствами: случай $\rho = 0$ соответствует полной независимости двух последовательностей данных, случай $0 < \rho < 1$ – положительной корреляции, когда данные убывают или возрастают одновременно, случай $-1 < \rho < 0$ – отрицательной корреляции – при возрастании одного ряда данных другой убывает, случаи $\rho = -1$ и $\rho = 1$ – это случаи полной зависимости. Нами получены значения коэффициента корреляции ρ для 1-го и 3-го иктов $\rho_{13} = 0{,}663$, для 1-го и 4-го иктов $\rho_{14} = 0{,}620$, для 3-го и 4-го иктов $\rho_{34} = 0{,}710$. Таким образом, снижение ударности стиха происходит за счет одновременного снижения в среднем ударности всех сильных иктов: 1-го, 3-го и 4-го. Особый интерес имеет следующий результат: корреляция между 2-м и 3-м иктами достаточно заметная и отрицательная, $\rho_{23} = -0{,}507$ (ср. с коэффициентом корреляции между 1-м и 2-м иктами $\rho_{12} = -0{,}323$), но при этом совместная средняя ударность 2-го и 3-го иктов (см. последний столбец в табл. 1) также убывает одновременно с ударностью 1-го икта: $\rho_{I(23)} = 0{,}593$. Следовательно, процесс частичной компенса-

---

* Здесь удобно заметить, что в естественном ямбе, построенном путем моделирования, имеет место точно такая же закономерность: $\beta_1 > \beta_2 > \beta_3$.

** Если $\alpha_1, \alpha_2, ..., \alpha_n$ – последовательность неких показателей, не обязательно убывающая, и если последовательность их средних арифметических – это α_1, $1/2\,(\alpha_1 + \alpha_2)$, $1/3\,(\alpha_1 + \alpha_2 + \alpha_3)$.., и т. д. – убывает, то по определению, последовательность $\alpha_1, \alpha_2, ..., \alpha_n$ *убывает в среднем* (аналогично определяется возрастание в среднем).

*** Ранговый коэффициент корреляции Спирмена для двух последовательностей n упорядоченных чисел определяется по формуле:

$$\rho = 1 - \frac{6S}{n\left(n^2 - 1\right)},$$

где S есть сумма квадратов разностей номеров этих чисел по порядку в каждой из последовательностей (так называемых *рангов*).

ции ударностью 2-го икта ударности 3-го икта протекает на фоне снижения средней ударности двух этих иктов. Обобщая результаты подсчетов, можно сказать, что ударность 6-стопного ямба Ломоносова с течением времени понижается значительно, это снижение происходит более заметным образом за счет снижения ударности первого полустишия, хотя ударность второго полустишия из-за постепенного ослабления 4-го икта также снижается. В первом полустишии определяющими процессами являются: уменьшение ударности 1 икта и, что очень важно для дальнейших выводов, уменьшение доли средней ударности 2-го и 3-го иктов вместе (об этом красноречиво свидетельствует близкое к максимальному значение коэффициента корреляции между ударностью первого полустишия и ударностью 2-го и 3-го иктов, $\rho_{I(23)} = 0{,}966$). К сказанному следует добавить, что ударности 1-го и 4-го иктов наиболее стабильны, достаточно устойчивыми характеристиками также являются средние ударности всего стиха и полустиший; как и ожидалось, наименее устойчивы и подвержены случайным колебаниями ударности 2-го, 3-го и 4-го иктов.

Основные значения средней ударности таковы: 0,813; 0,790; 0,771; 0,749. Наиболее значимые отклонения от средних показателей ударности имеют произведения с номерами 1, 2, 6, 14, 17, 22. Ясно, что высокий показатель средней ударности первого ломоносовского опыта – «Перевода Оды Юнкера» – есть отражение установки на полноударность всех иктов. Из-за небольшого объема выборок трудно судить отклонения от средних в «Риторике-0» (31 строка), Лирике 1747–1749 гг. (66 строк), «Посвящении к “Петру Великому”» (64 строки) и Лирике 1764 г. (50 строк), и все же отметим максимально высокую ударность сильных иктов и самые низкие показатели средней ударности особенно за счет 1-го икта в Лирике 1747–1749 гг., Лирике 1764 г. и «Посвящении». Отдельно выделим подборку Лирики 1754 г., образованную 10-ю текстами из 212-ти стихотворных строк: этот цикл имеет наименьшую среднюю ударность из-за равномерной ослабленности всех без исключения иктов (уникальный пример одинаково низкой ударности обоих полустиший).

Продолжая рассуждения, легко сделать вывод, что максимальное значение средней ударности, равное 0,957 в «Переводе Оды Юнкера» 1742 г., свидетельствует об ожидании в каждой ямбической строке в среднем 5,74 ударений; аналогично минимальному значению ударности 0,746 в Лирике 1754 г. соответствуют 4,48 ударения в среднем на строку. Как установлено, в процессе ослабления ударности происходит сближение с естественным ямбом, который описывается рассчитанной на основе определенного ритмического словаря теоретической моделью. Можно предположить, что со временем среднее число ударений в строке 6-стопного ямба уменьшается, приближаясь к значению $4{,}24 = 6 \times 0{,}707$, где число 0,707 как раз и есть средняя ударность в теоретической модели. Далее, поскольку соответствующий этому предельному значению график профиля ударности трехвершинный, то процесс ослабления ударности разнозначен переходу к трехвершинному профилю ударности, который, как мы уже отмечали, может быть реализован в двух вариантах: симметри-

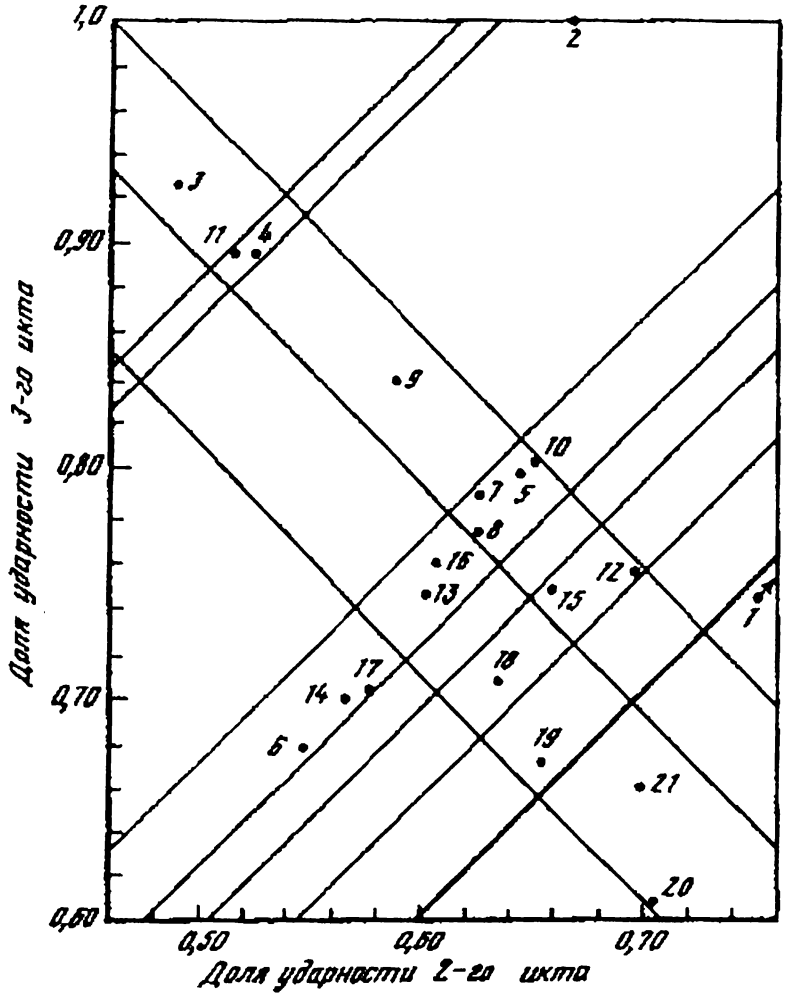
чном $\beta_1 > \beta_2$, $\beta_2 < \beta_3$ и асимметричном $\beta_1 > \beta_2 > \beta_3$. Проблема выбора между этими вариантами – это проблема соотношения между ударностью 2-го и 3-го иктов.

4.

Итак, мы пришли к необходимости исследовать всевозможные сочетания показателей ударности 2-го и 3-го иктов. Каждому произведению или циклу произведений, внесенных в табл. 1, сопоста́вим на координатной плоскости точку, абсцисса (горизонтальная координата) которой есть доля ударности 2-го икта – β_2, а ордината (вертикальная координата) – доля ударности 3-го икта – β_3. На рис. 1 получена диаграмма рассеяния точек (β_2, β_3), каждой из которых соответствует номер из табл. 1. Чтобы легче было классифицировать эти точки, проведем несколько прямых. Одна из них, биссектриса прямого угла между координатными осями, разделяет точки плоскости, у которых либо ординаты больше абсцисс, либо наоборот; таким образом, точкам выше этой прямой соответствуют произведения с большей долей ударности на 3-м икте, а ниже прямой – с большей долей ударности на 2-м икте, в точках самой прямой доли ударности совпадают. Другие прямые, проведенные на плоскости параллельно друг другу и перпендикулярно биссектрисе, обладают тем свойством, что сумма координат их точек есть постоянное число; таким образом, произведения, обозначаемые точками на этих прямых, обладают одинаковой в пределах каждой прямой средней суммарной ударностью 2-го и 3-го иктов. Разным прямым из этого семейства соответствуют разные средние ударности. Анализируя график, видим, что конфигурация всего множества точек такова, что их можно разбить тремя прямыми на подмножества точек: {1, 2} (эти точки даже не поместились на диаграмме из-за экстремальных значений координат), {3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15}, {13, 16, 18, 19, 20, 21} и {6, 14, 17}. Это разделение практически полностью совпадает с тем, которое мы произвели в разд. 2 по средним показателям ударности стиха, полустиший и отдельных иктов. Группы {1, 2} и {6, 14, 17} соответствуют исключительным случаям, а другие две группы довольно хорошо различаются показателями средней ударности, в первую очередь средней ударностью 2-го и 3-го иктов и как следствие средней ударностью первого полустишия.

Теперь разобьем все множество точек на подмножества в соответствии с расстоянием каждой точки от прямой – биссектрисы координатного угла. Легко видеть, что это расстояние равно разности координат, т. е. разности между ударностями 2-го и 3-го иктов с учетом знака. Поскольку точки, лежащие вблизи любой из прямых, параллельных биссектрисе, находятся на малоразличающихся расстояниях от биссектрисы, то они считаются близкими. Поэтому, производя простейшие измерения на диаграмме рассеяния, можно выделить следующие группы произведений: {3}, {11, 4}, {2}, {9}, {7, 5, 10, 16, 8, 13, 14, 6, 17}, {15, 18, 12}, {19}, {1}, {21}, {20}, которые существенно различны по соотношению ударности 2-го и 3-го иктов.

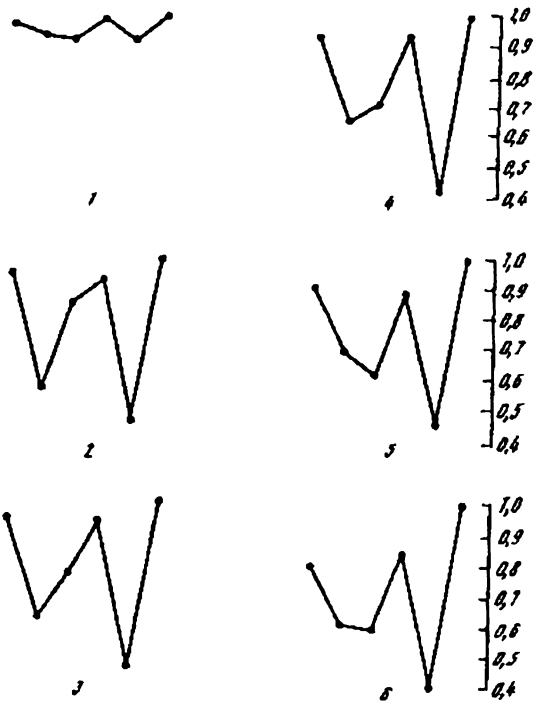
Рис. 1. Диаграмма рассеяния ударностей 2-го и 3-го иктов по 21 произведению М. В. Ломоносова



Если теперь сравнить профили ударности всех произведений, то по строению ломаных, составляющих профиль, можно выделить несколько типов, которые, постепенно изменяясь, переходят один в другой: {1} – полноударный профиль, {2}, {3}, {4, 9, 11} – симметричный четырехвершинный профиль, {5, 7, 8, 10, 13, 14, 16, 6, 17} – умеренно-симметричный трехвершинный профиль, {12, 15, 18}, {19} – промежуточный трехвершинный профиль, {21, 20} – асимметричный трехвершинный профиль (см. соответствующие профили ударности на рис. 2). Сравнение показывает практическое совпадение двух классификаций. Если исключить «Перевод Оды Юнкера» (точка 1), кото-

рый относится к полноударному типу (хотя и асимметричен), то очевидно, что классификация по расстояниям на диаграмме рассеяния демонстрирует эволюцию профиля ударности (не следует забывать, что произведения с номерами 2, 6, 11, 17 имеют малый объем). Итак, последовательное ослабление ударности приводит к 6-стопному ямбу с трехвершинным профилем, который имеет два основных варианта: симметричный и асимметричный.

Рис. 2. Типы профилей ударности в стихотворениях Ломоносова:
1 – полноударный; 2 – симметричный; 3 – умеренно-симметричный;
4 – промежуточный; 5 – асимметричный; 6 – теоретический



5.

Перейдем теперь к проблеме двух ритмических типов 6-стопного ямба в стихотворной практике Ломоносова. Представление о том, что ямб Ломоносова эволюционировал к определенному типу и что этот тип стиха можно назвать новым, – ошибочно. Уже в первом опыте 1742 г. – «Переводе Оды Юнкера» – первый пропуск ударения на 2-м икте случился в 56-й по счету строке, к тому времени пропусков ударений на 3-м икте было уже 5. Общая динамика изменения профиля ударности такова:

	1	2	3	4	5	6
первые 40 строк	40	40	37	40	37	40
первые 80 строк	80	79	72	80	74	80
первые 120 строк	119	117	109	120	113	120

Таким образом, стих оды обладает устойчивой тенденцией к асимметрии. За все следующие годы Ломоносов написал 87 небольших стихотворений размером от 4-х до 72-х строк. Распределение этих стихотворений на симметричные и асимметричные по годам отражено в таблице (см. табл. 2).

Таблица 2

Годы	Симметричный тип		Асимметричный тип		Общее число текстов
	Число текстов	Число строк	Число текстов	Число строк	
1747–1749	4	28	6	34	10
1750–1751	13	208	10	84	23
1752–1754	23	452	5	120	28
1756–1759	12	250	2	50	14
1760–1761	8	232	–	–	8
1763–1764	2	24	2	26	4
Всего	62	1194	25	314	87

Интересно, что стихотворения того и другого типа с легкостью перемежаются в период 1747–1751 гг. Приведем для примера все восьмистишия, задавая их профилями ударности в абсолютных значениях (см. табл. 3).

Таблица 3

Годы	Профили ударности					
	1	2	3	4	5	6
1747–1749	8	2	7	8	3	8
	8	5	5	8	4	8
1750	8	3	7	6	5	8
	7	6	6	7	3	8
	8	5	5	8	4	8
	8	6	6	7	2	8
	7	7	4	8	2	8
1751	8	4	8	8	3	8
	8	5	5	8	2	8

1753	8	2	6	8	4	8
	8	4	6	8	5	8
	8	4	5	8	4	8
1756–1759	8	6	4	8	3	8
	8	6	8	7	5	8

Пользуясь суммарным (средним) профилем ударности

1	2	3	4	5	6
110	65	82	107	49	112
0,982	0,580	0,732	0,955	0,437	1,0

мы вычислили профиль ударности «наиболее вероятного» восьмистишия (умножая на 8 соответствующие доли ударности иктов):

7,9 4,6 5,9 7,6 3,5 8,0

и значимых отклонений при сравнении с реальными восьмистишиями не обнаружили. После 1752 г. стихотворений с асимметрией становится меньше, но они становятся длиннее, так, в 1753 г. – 22, 24, 24, 30 строк, в 1756–1759 гг. – 42 строки. Наконец в 1764 г. написано «Письмо Орлову», насчитывающее 102 стиха, с наиболее выразительным профилем ударности: 95 72 62 91 51 102. Интересно, что такой профиль создается за счет трех отрывков, в каждом из которых семь следующих друг за другом стихов с пропуском ударений на икте.

С этой точки зрения наибольший интерес представляют две песни поэмы Ломоносова «Петр Великий» (632 и 544 стихотворные строки). Анализируя ритмику поэмы, Тарановский разбил каждую песнь на выборки определенной длины и обнаружил неоднородность этих выборок по профилю ударности. Более того, в двух выборках был обнаружен асимметричный тип стиха, тогда как по суммарным данным тип стиха в двух песнях умеренно симметричен. Для того чтобы понять суть явления, не обязательно делить текст на части, тем более, что размер выборок у Тарановского необъяснимо произволен, а не при всех размерах явление неоднородности может быть выделено. Оказалось, что ритмические формы с «нисходящим» ритмом (... U – U –) в первом полустишии имеют тенденцию группироваться в длинные последовательности (так же, как в «Письме Орлову»), а за их пределами чередуются с формами «восходящего» ритма (... U – U –) в пропорции, обеспечивающей симметричный тип стиха.

Был осуществлен простой способ описания процесса чередования различных ритмических форм стиха. Если первое полустишие имеет вид U – U – U – или U – U – U –, то стихотворной строке приписывается значение +1, если полустишие имеет вид U – U – U – или U – U – U –, то стиху приписывается значение –1, если же оно имеет вид U – U – U – или U – U – U –, то приписывается значение 0 (вариантов U – U – U – очень мало). Суть метода «накоплен-

ных сумм» состоит в последовательном суммировании значений, приписанных отдельным стихам при построчном прочтении текста от начала до конца, при этом, останавливаясь на любой строке, мы будем знать, каков характер просмотренной части текста – симметричный, если сумма значений возрастает, или асимметричный, если сумма значений убывает. Особенно наглядны результаты такого метода при графическом изображении динамики чередования строк. На координатной плоскости (см. рис. 3) по горизонтальной оси отложены номера стихотворных строк по порядку. Ордината первой точки – это то из значений +1, –1, или 0, которое на самом деле приписано первой строке. Если вторая строка имеет значение +1, точка сдвигается на единицу вверх, если –1, то на единицу вниз, если 0, то на единицу вправо вдоль горизонтальной оси (т. е. ордината второй точки изменится по сравнению с ординатой первой точки соответственно на +1, на –1 или не изменится); далее этот процесс продолжается последовательно для всех строк произведения. Если теперь ординаты – индексы соседних точек (строк) соединить отрезками, то на графике возникает ломаная линия, которая поднимается вверх, если преобладает «восходящий» ритм, и спускается вниз, если преобладает «нисходящий» ритм. Такие графики были построены для двух песен поэмы «Петр Великий», и с их помощью были обнаружены части поэмы, где стих симметричен или асимметричен, а также моменты, когда один тип стиха сменяется другим. Так, например, в первой песне, начиная с 363-й строки и по 443-ю строку, преобладает «нисходящий» ритм, а до этого отрывка и после него сильна тенденция к «восходящему» ритму. Мы постарались выразить это на рис. 3.

Рис 3. Чередование различных ритмических вариантов 6-стопного ямба в I песни поэмы М. В. Ломоносова «Петр Великий»

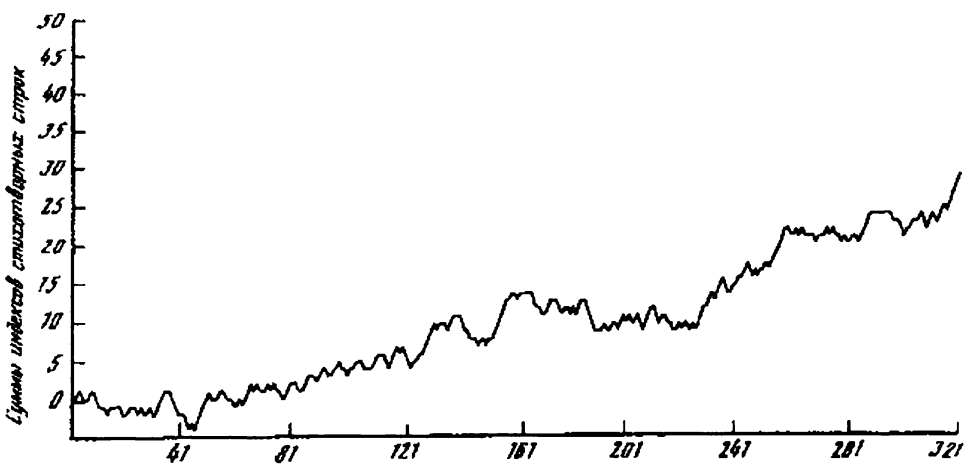
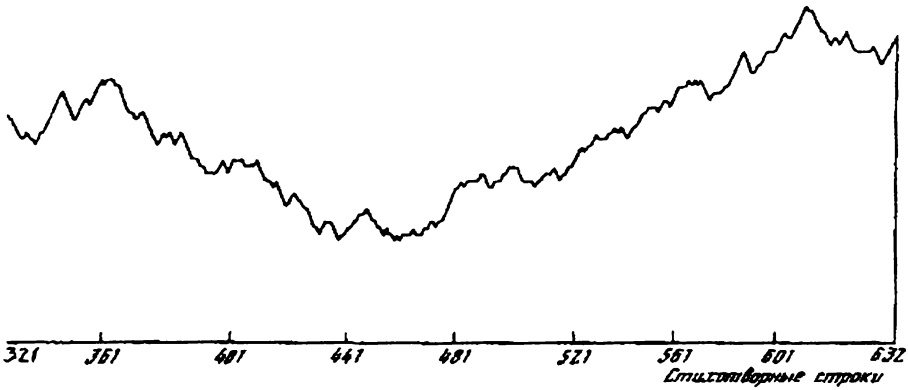


Рис 3. (окончание)



Подводя итоги, можно сказать, что в 1742–1751 гг. происходили поэтические эксперименты с различными ритмическими типами в стихотворениях небольшого размера, где контроль за реальной ударностью сильных мест (счет ударений) осуществляется гораздо легче. В последующие годы при общем ослаблении ударности ямба симметричный и асимметричный варианты стиха служат воссозданию трехвершинного профиля ударности. При этом в больших произведениях проявляется тенденция к чередованию длинных промежутков стихов определенного типа.

6.

В заключение остановимся на двух важных замечаниях.

Еще Б. В. Томашевский [5][8] убедительно доказал, что соблюдение цезуры в 5-стопном ямбе делает полустишия ритмически независимыми (это означает, что ритмические варианты стиха составляются из ритмических вариантов полустиший как бы случайно). А. Н. Колмогоров подтвердил этот факт для 6-стопного цезурного ямба по данным Тарановского (см. об этом [1]). Справедливо это и для 6-стопного ямба Ломоносова. Отметим, что второе полустишие, несмотря на общий процесс снижения ударности, претерпевает незначительные изменения, и уж тем более практически не меняется характер его профиля ударности. Важно, что в стихе симметричного типа самостоятельность полустиший подчеркнута, особенно в случае, когда оба полустишия являются копиями 3-стопного ямба. При переходе к трехвершинному профилю ударности отмечено неординарное явление: с одной стороны, первое полустишие становится настолько самостоятельным, что все изменения в стихе касаются лишь его одного, с другой стороны, особенно в асимметричном варианте полустишия оказываются ритмически связанными даже через цезуру, так как ослаб-

ленность 2-го и 3-го иктов требует опоры в сильном 4-м икте, начальном для второго полустишия. Однако цезура делает это развитие стиха ограниченным.

Вслед за Тарановским мы полагаем, что с ослаблением ударности всей строки 6-стопного ямба среднее число ударений и профиль ударности приближаются к модельным (следует отметить, что теоретические модели, полученные Тарановским и нами на основе разных ритмических словарей, оказываются тем не менее очень близкими, см. две последние строки в табл. 1). Однако в 6-стопном ямбе Ломоносова не достигается та свобода употребления всех возможных ритмических вариантов, которая предоставляется в модели, как не достигаются средние показатели ударности иктов, полустиший и всего стиха. Поэтому, хотя некоторые реальные профили ударности похожи на профиль ударности модели, тем не менее для детального сравнения необходим пересчет теоретической модели на среднюю ударность того или иного стихотворного произведения [...] (см. табл. 4).

Таблица 4

Произведение	Профиль ударности ИКТЫ							Средняя ударность
		1	2	3	4	5	6	
«Перевод Оды Юнкера»	Фактически	0,975	0,932	0,918	0,996	0,918	1,0	0,957
	Вычислено	0,978	0,912	0,934	0,984	0,934	1,0	0,957
«Ода Юнкера» (оригинал)		0,907	0,929	0,929	0,914	0,869	1,0	0,924
«Темира и Селим»	Фактически	0,956	0,625	0,789	0,946	0,444	1,0	0,794
	Вычислено	0,906	0,707	0,756	0,877	0,518	1,0	0,794

Оценивая результаты сравнения профиля «Перевода Оды Юнкера» с профилем оригинала и с теоретическим профилем для пересчитанной ударности, мы считаем, вопреки мнению Тарановского, что он не похож ни на тот, ни на другой профили, и хотя при столь высокой ударности (почти полноударности) абсолютные цифры действительно мало отличаются друг от друга, ритмическое движение у всех трех профилей разное! В трагедии «Темира и Селим», напротив, все «благополучно» – профиль ударности стиха Ломоносова не противоречит теоретической модели после ее пересчета.

Литература

1. *Прохоров А. В.* О случайной версификации // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 96.
2. *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 104–106.
3. *Тарановский К. Ф.* Шестистопный ямб Ломоносова // Russian Verse Theory. Columbus (Ohio), 1989. P. 409–418.
4. *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четы-

рехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков // Russian Literature. XII (2) (1982). С. 145–194.
5. *Томашевский Б. В.* О стихе: Статьи. М., 1929. С. 175–177.

Примечания

[1] См. примеч. 2 к статье К. Ф. Тарановского и А. В. Прохорова «К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков».
[2] Печ. по 1 изд.: *Прохоров А. В.* Проблемы становления русского классического стиха. Комментарий к работе К. Ф. Тарановского о 6-стопном ямбе Ломоносова // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996. С. 224–238.
[3] См. в наст. изд. С. 147 – 168.
[4] Международная конференция «Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика», проходившая в Москве 19 – 23 июня 1996 г. на базе Института русского языка РАН.
[5] См.: *Тредиаковский В.* «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю» // *Куник А.* Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке. Ч. II. СПб., 1865. С. 435 – 500.
[6] «Всемерно должно блюстись, чтоб в Иамбическом Гексаметре первого Полстишия не оканчивать Пиррихием, но всегда Иамбом: природа Стиха не терпит сего порока. Надобно знать, что Акаталектичество, то есть полная мера Стиха, в Иамбическом есть всегда мужеский стих. И понеже сей Гексаметр состоит из двух цельных Триметров, а каждый Триметр порознь кончится по естеству своему Иамбом, то кому не ясно, что первое Полстишие, которое есть одно из тех двух Триметров, долженствует пресекаться Иамбом. Следовательно, употребляющие противное сему, погрешат против естественного состава должного Иамбическому Гексаметру. Потребно ведать и сие, что Стих Иамбический введен к нам с обрасца Немецких Стихов; но в Немецких всегда он пресекается Иамбом, как то и разум повелевает» (*Тредиаковский В. К.* Способ к сложению Российских Стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный // Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василия Тредьяковского. Т. 1. СПб., 1752. С. 138). Позднее Сумароков, отстаивая дактилическую цезуру в 6-стопном ямбе, возразил Тредиаковскому, отметив различие просодии немецкого и русского языков: «правда, что Немцы редко не ямбическими первое полустишие оканчивают, а причина тому, что у них великое множество коротких слов, а у нас множество долгих; и для того я чаще первое полустишие не ямбами окончеваю, нежели Немцы; однако я думаю, что и другие наших трагедий авторы того не убегут, да и убегать недлячего; а есть ли бы в том кто и трудиться стал, кажется, чтоб труд сей был бесполезен: чтоб чистые сыскивая к пресечению Ямбы терять мысли» (*Сумароков А. П.* О стопосложени // Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе А. П. Сумарокова. Ч. X. М., 1781.С. 96 – 97).
[7] Имеются ввиду отмеченные К. Ф. Тарановским случаи использования несимметричного 6-стопного ямба у Ломоносова и Баратынского.
[8] По подсчетам Б. В. Томашевского, сравнение теоретической (случайной) вероятности сочетаний разных ударных форм первого и второго полустиший цезурного 5-стопного ямба демонстрируют почти полное совпадение.

М. И. Шапир[1]

У ИСТОКОВ РУССКОГО ЧЕТЫРЕХСТОПНОГО ЯМБА: ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РИТМА

(Социолингвистика стиха раннего Ломоносова)[2]

...блажен, кто введет в песнь имя...[3]

Я предполагаю обосновать тезис, абсурдность которого с позиции здравого смысла кажется прямо-таки вопиющей: восстание гренадерской роты лейб-гвардии Преображенского полка, случившееся в ночь на 25 ноября 1741 г., оказало решающее влияние на судьбы русского стиха. Строго говоря, избранный сюжет было бы трудно определить иначе, как «вульгарно-социологический»: мне предстоит доказать, что дворцовый переворот, в результате которого на престол взошла Елисавета Петровна, непосредственно отразился на ритмической структуре русской силлаботоники.

1. Для того, чтобы сделать исходное утверждение – при всем его неправдоподобии – очевидным, необходимо как можно более детально реконструировать микроэволюцию ритма в 4-стопном ямбе Ломоносова. С этой целью были обследованы все 4-стопные ямбы в законченных произведениях Ломоносова длиной не менее 6 строк (общий объем материала – около 6000 стихов[*4]). Ранее к анализу ломоносовской ритмики уже обращались многие стиховеды (Тарановски 1953, 70–72, таб. II; Тарановский 1966[5], 109 и далее; 1975[6]; Жирмунский 1968[7]; 1975; Иванов 1969; 1979[8], 183–185; Западов 1974, 13–15, 18–21 и др.; Vickeri 1978; Тарановский, Прохоров 1982[9], 156 слл.; Гаспаров 1982[10], 195 слл.; 1984а, 74–76; Краснoперова 1989; Krasnoperova 1996; и др.), но полученных результатов и выводов, к сожалению, недостаточно, а в ряде случаев они не соответствуют реальному положению вещей. Такого упрека, в частности, заслуживает история ломоносовского ямба в том виде, как она воссоздана на страницах классической монографии К. Ф. Тарановского: «В своей первой оде Ломоносов еще в большой мере придерживается ямбической метрической схемы: стихи со всеми четырьмя ударениями составляют в этой оде 72,5 %, а стихов с двумя пиррихиями в ней вообще нет <...> Ломоносов в это время рассматривал пиррихий как некий компромисс со структурой русского языка или даже как род ошибки (стихи с пиррихием в “Письме <о правилах российского стихотворства>” Ломоносов называет “неправильными или вольными”). Судя по всему, Ломоносов не был доволен своим первым опытом именно из-за пиррихиев. Мы видим, что в двух одах 1741 г. он пытается дать совершенно чистый ямб <...> стихи со всеми четырьмя ударениями достигают здесь 95 %. Этот необычно тяжелый стих остается уникальным примером во всей русской поэзии. Уже в 1742 и 1743 гг. Ломоносов снова возвращается к своей практике 1739 г. <...> Очевидно, он понял, что пиррихий

[*] Привлекались монометрические, полиметрические и разностопные произведения, некоторые – в разных редакциях (см табл. 1; в названии произведения цифра после запятой обозначает год создания, цифра в скобках – год письменной или печатной фиксации текста, послужившего объектом анализа).

вовсе не является недостатком, ибо уже в 1745–1746 гг. он начинает отдавать предпочтение стихам с пиррихиями; в его 4-ст. ямбе этих лет доля стихов со всеми четырьмя ударениями падает до 32,7 %, а в более поздние годы она бывает и того меньше» (Тарановски 1953, 71–72).

С большинством процитированных положений согласиться совсем непросто. Еще В. М. Жирмунский (1968, 22 примеч. 40) отметил, что ритмическая эволюция ямбического четырехстопника оказалась у Тарановского искаженной: для анализа ранних произведений были привлечены их поздние редакции*. Как известно, исходный текст «Оды <...> на взятие Хотина» (1739; № 4) до нас вообще не дошел, и потому судить о ритмике первых ломоносовских од мы можем главным образом на основании двух стихотворений, написанных летом 1741 г. и посвященных Иоанну Антоновичу (№ 21 и 22): обе оды были сразу же напечатаны и после свержения с престола полуторагодовалого ребенка не только не переделывались и не переиздавались, но даже никогда Ломоносовым не цитировались (ср. Жирмунский 1968, 18). Эти оды почти сплошь состоят из стихов I формы – U ′ U ′ U ′ U ′ (U):

Целу́ю Ру́чки, что́ к держа́ве
Приро́да му́дра в све́т дала́,
Кото́ры бу́дут в гро́мкой сла́ве
Мечем страши́ть и гна́ть врага́.
От те́плых у́ж бре́гов Ази́йских
Вселе́нной ча́сть до во́д Балти́йских
В объя́тьи Ва́шем вся́ лежи́т.
Лишь то́лько Пе́рстик Ва́ш погне́тся,
Наро́д бесчи́слен вдру́г збере́тся,
Гото́в итти́, куда́ велит.
(№ 21: 41–50)

В первой оде Иоанну Антоновичу Жирмунский (1968, 18) обнаружил всего 5 строк с пиррихием. Мне кажется, этих строк – 6: это один стих II формы [U U U ′ U ′ U ′ (U): *Мой Импера́тор гро́м прима́ет* (105)], три стиха III формы [U ′ U U U ′ U ′ (U): *Вас хра́брость над луно́й по́ставит* (58), *В чюдо́вище*

* De facto справедливость критики признал сам Тарановский: в своей поздней работе (1975) он старался учитывать хронологию вариантов. Однако он не сказал о том, что новый подход отменяет старые результаты; не оговорил он и того, что существенно изменил акцентологическую интерпретацию многих слов: данные 1953 и 1975 гг. расходятся ощутимым образом. Так, доля полноударных ямбов в первой оде Ломоносова – не то 72,5 % (Тарановски 1953, 71, таб. I), не то 69,3 % (Тарановский 1975, 33); в книге утверждается, что двухударные строки в первой оде отсутствуют, а в статье пример такой строки приводится: *И что на турках тя́гота* [пример, кстати, неудачный: Ломоносов, по всей видимости, подчинительное *что* ударял; ср. в постпозиции. *Пред на́ми что́ коле́ни кло́нит // Хвали́в то́ль на́шей сла́вы тать* (№ 22: 179 – 180)]. Произведения Ломоносова цитируются по Полному собранию сочинений (Ломоносов 1952 – 1959); при ссылках на стихотворные тексты сообщаются номера произведений и строки.

одно́ сросли́сь (92), *Разу́мной Гостомы́сл при сме́рти* (121)] и два стиха IV формы [U ´ U ´ U U U ´ (U): *Вели́ка се́вера Княги́ня* (183), *Языко́в бо́льше два́тцати* (184)]; остальные 204 стиха (97,1 %) сохраняют все метрические ударения (ср. Тарановский 1975, 33)*. Похожую ситуацию наблюдаем и в другой оде, сложенной в августе 1741 г.: из 230 строк 221 имеет I форму (96,1 %), и еще в 9 – по одному пиррихию**. Судя по всему, такой же поначалу была ритмика Хотинской оды, написанной, по собственному признанию Ломоносова, «чистыми ямбическими стихами» (1952, 7: 15): среди 35 строк одной из ранних редакций [они сохранились в составе «Краткого руководства к риторике», 1743? (см. Ломоносов 1952, 7: 40–41, 58, 60, 62)] есть 33 строки I формы (94,3 %) и 2 строки III формы (с пиррихием на 2-й стопе); полноударны также 4 стиха, предположительно входившие в раннюю редакцию «Оды <...> на взятие Хотина» (№ 40; Ломоносов 1952, 7: 59, 799 примеч. 134; ср. Жирмунский 1968, 19; Тарановский 1975, 32)***. Таким образом, в начальный период ломоносовский 4-стопный ямб насчитывал приблизительно 95–97 % строк I формы, а это значит, что пиррихии в среднем не превышали 1 %. Чаще всего ударение

---

* По-видимому, к числу полноударных Жирмунский отнес 58-й стих: *Вас хра́брость над луно́й поста́вит.* Строить предположения о том, как именно читал эту строку Ломоносов, мы можем только по «Письму о правилах российского стихотворства» (1739). «По моему мнению, – сказано там, – наши односложные слова иные всегда долги, как: *бог*, *храм*, *свят*, иные кратки, например союзы: *же*, *да*, *и*, а иные иногда кратки, иногда долги, например: *на мо́ре*, *по го́ду*, *на во́лю*, *по го́ре*» (1952, 7: 12; ср. Данько 1940, 267). Другими словами, Ломоносов, как это вытекает из «Письма», полагал, что первообразный односложный предлог становится ударным лишь тогда, когда перетягивает на себя ударение с последующего энклиномена (*на́ море, по́ году*). Поэтому при подсчетах, отраженных в таблицах 1 и 2, я рассматривал как ударные только те односложные предлоги, которые образованы из полнозначных слов либо в результате стяжения или усечения предлогов двусложных [*для*, *меж*, *пред*, *сквозь*, *чрез* и т. п.; в пользу потенциальной ударности предлога *для* говорит и его способность находиться в постпозиции к определению: *Твое́й для сла́вы лиш бы слы́ло* и т. п. (№ 22: 219; ср. СЯ XVIII, 6: 145)].

** По данным Жирмунского (1968, 18), таких строк – 7, по уточненным данным Тарановского (1975, 33) – 10 (ср. Тарановски 1953, таб. II). Скорее всего, Жирмунский расценил как I форму 23-й стих оды (с пропуском ударения на 3-й стопе): *Прихо́д Вене́ры и Ди́аны* – и 127-й стих (с пропуском ударения на 2-й стопе): *Но и́скрам и огню́ прета́т*. Однако из «Письма о правилах российского стихотворства» следует, что союз *и* Ломоносов считал всегда безударным. С другой стороны, на мой взгляд, Тарановский не прав, полагая безударным предлог *для* в 218-м стихе: *Лиш то́лькоб для Ио́анна бы́ло*.

*** Уже́ указывалось, что при переработке оды 1739 г. стихи I формы Ломоносов нередко заменял формами III-й или IV-й: *Отзы́вкой пле́ску шум прибави́л* → *И Ро́ссов пле́ску отве́щает* (142); *Что смело́сть, нрав, ша́тер оста́вил* → *Что сты́д свой за него́ скрыва́ет* (144) и т. п. (ср. Жирмунский 1968, 19; Тарановский 1975, 32). О масштабах такой переработки дает представление «Ода на прибытие из Голстинии <...> Его Императорского Высочества» (№ 24): в редакции 1742 г. строки I формы составляют в ней 70 %, в редакции 1751 г. – 35,7 % (ср. Тарановский 1975, 34).

пропускалось на 2-й стопе, реже – на 3-й стопе и совсем редко – на 1-й*. Строки с двумя пиррихиями категорически избегались (см. табл. 2)**.

Исключительно важно выяснить, как долго Ломоносов придерживался этой ритмической модели. Принято думать, что «строго-полноударный ритм ямба» разрабатывался «до 1743 г.» включительно (Гаспаров 1982, 195; 1984а, 74; ср. Красноперова 1989, 183[12]; Krasnoperova 1996, 233–234; и др.). В действительности Ломоносов стал систематически допускать пиррихии раньше: с конца ноября или начала декабря 1741 г. В переведенном с немецкого «Всеподданнейшем поздравлении для восшествия на Всероссийский престол <...> Императрицы Елисаветы Петровны» (№ 23) количество строк I формы скачкообразно падает с 96,1 % до 63,5 %; одновременно число пиррихиев возрастает почти в 10 раз. Здесь же появляется ранее не встречавшаяся VII форма, с пиррихиями на 2-й и 3-й стопе [U ´ U U U U U ´ (U): *Возри́т пусь на Елисаве́ту* (40); ср. Тарановский 1975, 33]. Рукопись Ломоносова свидетельствует о сознательном отказе от установки на полноударный стих: поэт переправляет беспиррихийные строки, увеличивая удельный вес III и IV форм [*Надежда наша коль Тебя → Надежда долго в тишине* (49); *Твоих подданных многи тмы → Как ревность подданных твоих → Твоих подданных милион* (85); и т. п.]. Именно в переводе немецкоязычной оды Я. фон Штелина впервые складывается ритмический профиль 4-стопного ямба, в целом характерный для XVIII и начала XIX в. – в порядке убывания ударности сто́пы в этом стихотворении распределяются следующим образом: IV > I > II > III (см. рис. 1). В период с конца 1741 по конец 1743 г. Ломоносов опробовал несколько вариантов ямбического четырехстопника: в разных его произведениях ритм этого размера варьируется в довольно широких пределах [так, объем I формы колеблется между 50 % в «Преложении псалма 143» (1743; № 29) и 85,4 % в «Вечернем размышлении о Божием Величестве» (также 1743; № 31)]. Но к старой своей манере – 95–97 % полноударных строк – Ломоносов никогда больше не возвращался***. В среднем доля I формы 4-стопного ямба составляла у Ломоносова в эти годы 66,7 % [сходные цифры дает и первый ломоносовский шестистопник: в переводе оды Г. Ф. В. Юнкера (1742, № 25) полноударные строки

---

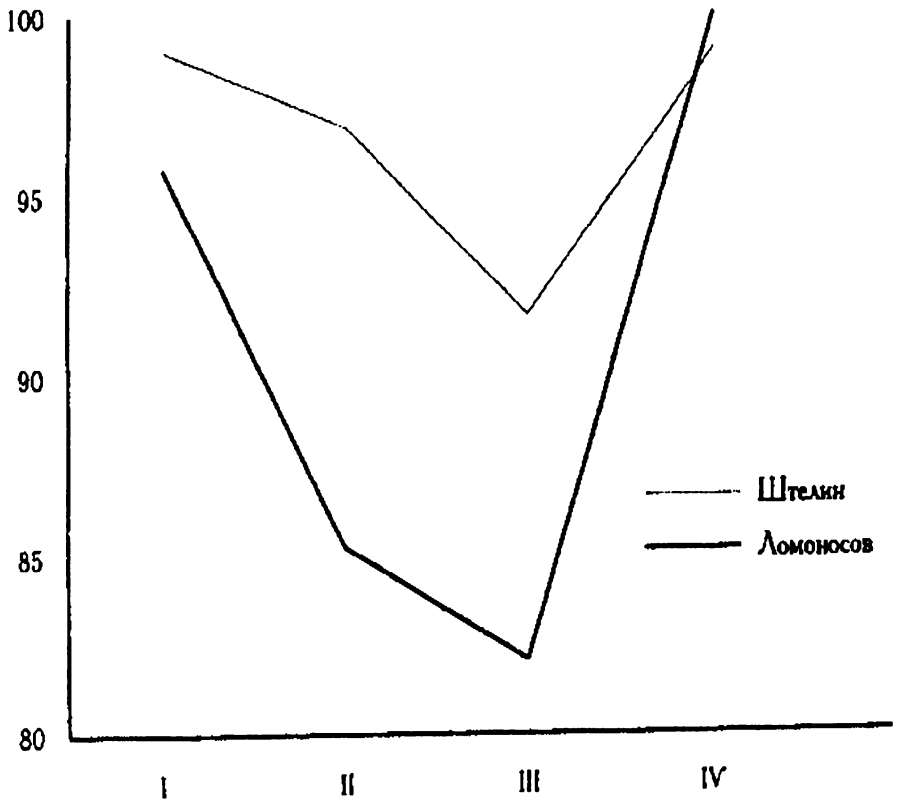
* Ср. также строфу из неизвестной ранней оды Ломоносова (№ 34; 1952, 7: 41–42[11]): в ней девять стихов I формы и один стих III-й.

** Не выдерживает проверки утверждение Л. В. Пумпянского о том, что в Хотинской оде поэт создал «не только четырехстопный ямб, но и весь его метрический, синтаксический, фразеологический аппарат» (1983а, 308, 311). Не всегда понятно, однако, что кроется за этим и другими стиховедческими и лингвистическими суждениями Пумпянского: публикация его статьи обезображена многочисленными купюрами [по признанию публикатора, «опущены разделы о метрике, рифмике, синтаксисе, лексикологии Ломоносова, содержащие большой материал» (Николаев 1983, 303)].

*** Некоторое отклонение от профиля ударности, сформировавшегося во «Всеподданейшем поздравлении», можно заметить только в той редакции «Вечернего размышления», которая зафиксирована в рукописи 1747 г.: здесь 2-я стопа несколько слабее 3-й (см табл. 1).

занимают 76,1 % текста (ср. Тарановский 1975, 34[13]; 1989, 395–396; а также Пумпянский 1983б, 20)].

Рис. 1. Ритмический профиль 4-стопного ямба
во «Всеподданнейших поздравлениях» Штелина и Ломоносова



Мы не знаем, писал ли Ломоносов стихи в 1744 г., но ритмы 1745 г. свидетельствуют о новых качественных изменениях, произошедших в его версификации. В «Оде <...> 1745 года» (№ 42) стихов I формы впервые оказывается меньше половины– 39 %: в среднем по сравнению с предыдущим периодом их количество сокращается вдвое. Все прочие формы, наоборот, встречаются чаще, чем раньше, причем особенно резко подскакивает процент IV формы: она выходит на первое место, оказываясь даже более употребительной, чем полноударные ямбы. Систематически начинают использоваться стро́ки с двумя пиррихиями (в среднем около 3 %): именно в «Оде <...> 1745 года» находятся три первых однозначно датируемых стиха VI формы – U U U ´ U U U ´ (U): *Благополучно израстай* (143), *Единогласно говорят* (153), *Как благовонный фимиам* (176). Чрезвычайно близкие показатели характеризуют ритмический стиль и

следующей ломоносовской оды – «Оды на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества <...> Елисаветы Петровны <...> 1746 года» (№ 43).

У Тарановского приводятся лишь суммарные данные за 1746 г. (или даже за 1745–1746 гг.). Из-за этого осталось непроясненным, что граница между очередными этапами в развитии 4-стопного ямба пролегает между двумя одами 1746 г. Согласно Тарановскому, «в 1745–1746 гг. <...> доля стихов со всеми четырьмя ударениями падает до 32,7 %» (Тарановски 1953, 72; ср. Тарановский 1975, 37). В действительности эта цифра смазывает глубокие расхождения между разными ритмическими типами. По моим подсчетам, в «Оде <...> 1745 года» 39 % полноударных строк, в «Оде на день восшествия на <...> престол», написанной в ноябре 1746 г., – 38,1 %, а в «Оде на день рождения Ея Величества» (декабрь 1746, № 44) – всего 20,7 % (то есть в два раза меньше). Это произведение открывает собой следующий этап в эволюции четырехстопника, растянувшийся на пять лет. В промежутке с конца 1746 по 1751 г. в основном сохраняются тенденции, проявившиеся в предшествующий период. Новым можно считать то, что содержание I формы всюду не превышает трети, а во многих произведениях (и в среднем) – четверти всех строк. В 4-стопных ямбах этого времени ударность 3-го икта часто ниже 50 %: в декабрьской оде 1746 г. на 6-й слог падают 4 ударения из 10 возможных, а в среднем по периоду 3-я стопа ударна в 47,4 % случаев.

Глобальная тенденция к понижению средней ударности четных слогов господствовала в ломоносовском ямбе с 1741 по 1751 г. С 1752 г. дает себя знать обратное ритмическое движение, но только выраженное намного слабее. «Ода <...> 1752 года» (№ 189) ознаменовала начало периода, отличающегося относительным увеличением доли полноударных строк: в «Оде <...> за милость» (<1751>, № 176) их 20 %, в «Оде <...> 1752 года» – 27 %, в «Оде <...> 1754 года» (№ 213) – 36,5 %. Последнее стихотворение стало кульминацией этого процесса: с «Оды <...> 1757 года» (№ 232) начинается спад ударности (доля I формы в ней – 32,2 %), и к 1762–1763 гг. Ломоносов вновь достигает уровня, характерного для предыдущего периода. Тем не менее в целом произведениям 1752– 1763 гг. свойственно более высокое содержание I формы (28,7 %), число пиррихиев на 3-й стопе в это время сокращается на 7,6 % (нет стихотворения, в котором их было бы больше половины), и несколько увеличивается средняя ударность икта (на 1,2 %).

Общую картину ритмической эволюции 4-стопного ямба у Ломоносова можно обрисовать так. Ударность первых двух иктов непрерывно понижалась на протяжении четверти века (на 1-й стопе – до 93,3 %; на 2-й – до 75,3 %). Ударность 3-го икта опустилась до 47,4 % и в последний период опять возросла до 55 %; этот рост сопровождался незначительным увеличением средней ударности стопы (с 79,7 до 80,9 %). Доля I формы упала с 96,6 % до 23,2 % и затем поднялась до 28,7 %. II форма, первоначально составлявшая 0,5 %, уже во второй период стабилизировалась на уровне 3 %, неизменно сохраняемом на протяжении всего творчества Ломоносова. Доля III формы неуклонно росла (с 1,6 % до 23,1 %). IV форма превысила 48 %, после чего ее удельный вес сократился до 39,8 % (это даже чуть меньше, чем было в период с 1745 по

ноябрь 1746 г.). Стро́ки с двумя пиррихиями, вначале отсутствовавшие вовсе, к концу составили более 5 %; при этом VI форма, появившаяся последней, у позднего Ломоносова встречается вдвое чаще VII-й (ср. Бонди 1935, 107)*.

2. Мы разбили стихотворения Ломоносова на хронологически не Пересекающиеся группы, в каждую из которых попали произведения, близкие по своим ритмическим характеристикам, – тем самым нам удалось установить важнейшие этапы эволюции ямбического тетраметра у основоположника этого размера. Следующий вопрос касается уже не эволюции, а генезиса стиховых форм: почему в своих ранних ямбах Ломоносов отвергал пиррихии и почему он очень скоро отказался от полноударного стиха.

Повторяя вслед за Жирмунским (1968, 20) тезис об освобождении от

---

* При составлении сводки данных о ритмике Ломоносова по периодам (см. табл. 2) учитывались только произведения, во-первых, имеющие достаточно точную дату написания и, во-вторых, известные по первоначальным редакциям (исключение сделано для «Вечернего размышления» и «Разговора с Анакреонтом»). Этот подход позволяет не только лучше уловить основные направления эволюции 4-стопного ямба в первые десятилетия его существования, но и высказать осторожные предположения о времени создания стихотворений, у которых пока нет сколько-нибудь надежной датировки. Таких произведений три. Два из них – «Утреннее размышление» (№ 30; по рукописи 1751 г.) и «Ода, выбранная из Иова» (№ 174; по тексту, изданному в 1751 г.), – чрезвычайно близки друг к другу по своей ритмической структуре и напоминают ломоносовскую ритмику 1745–1746 гг. О необходимости передатировать «Утреннее размышление», обычно печатаемое под 1743 г., писали Жирмунский (1968, 20–21; 1975) и Тарановский (1975, 35), однако оба они при анализе ритма этого стихотворения опирались не на рукописную, а на печатную его редакцию, в которой полноударных строк меньше на 7 %. Поэтому Жирмунский относил «Утреннее размышление» к 1749–1751 гг., а Тарановский – к 1746–1747 гг. Думается, что более вероятная датировка – 1745–1746 (не позднее ноября). К этому же периоду, вероятно, относится «Ода, выбранная из Иова». В академических собраниях ее помещают под 1751 г., но Пумпянский (1935, 106–108), основываясь на семантических и стилистических схождениях между нею, «Одой на прибытие Ея Величества» (1742) и обоими «Размышлениями», высказал гипотезу о том, что «Ода <...> из Иова» была написана в 1742–1743 гг. Жирмунский (1975, 29–30) эту гипотезу отклонил на основании стиховедческих соображений – как видим, не вполне обоснованно. Третьим произведением, которое стоит в собрании не на своем месте, мне представляется перевод Лафонтеновой басни «Лишь только дневной шум замолк...» (№ 131). Она вошла в «Руководство к красноречию» и, следовательно, была написана не позднее 1747 г. Но ее «профиль ударности <...> сильно напоминает ломоносовский стих до 1745 г.» (Тарановский 1975, 37 примеч. 13). По мнению Тарановского, этого недостаточно «для изменения принятой датировки <...> (1747). Переводя Лафонтена, Ломоносов мог просто "тряхнуть стариной" <?!>» (1975, 37 примеч. 13). Тарановский здесь не совсем корректен: согласно академическому собранию, басня «датируется предположительно промежутком <...> между мартом 1744 г. <...> и 19 января 1747 г.» (Ломоносов 1959, 8: 922; коммент. В. Н. Макеевой). Поэтому, не меняя датировки, мы можем ее уточнить, отнеся перевод из Лафонтена к нижней из указанных границ [по убеждению Пумпянского, эта басня принадлежит «к тем примерам, которые Ломоносов внес в "Риторику" из запаса своих гораздо более ранних произведений» (1983б, 11)].

«оков» немецкой метрики, Тарановский внес существенное уточнение: «Требование полноударности <...> <Ломоносов. – *М. Ш.*> мог найти в схоластической теории немецких теоретиков, но не в практике немецких стихотворцев» (1975, 31; ср. Данько 1940, 270[14]; Drage 1976, 498; Лотман 1995, 282 примеч. 35). В самом деле, если сравнить, например, принадлежащую Штелину «Оду на <...> торжество <...> по случаю <...> мира <...> с Оттоманскою Портою» (320 стихов; Stählin 1740)*, а с другой стороны, написанные годом позже оды Ломоносова к Иоанну Антоновичу (№№ 21 и 22), то нетрудно убедиться, что в немецких стихах Штелина пиррихии встречаются приблизительно в 2–3 раза чаще, чем у Ломоносова: в оде Штелина строки I формы составляют 93,4 %, в одах Ломоносова – 96,1–97,1 % (ср. также Тарановский 1975, 32)**. Поэтому более адекватной мне кажется точка зрения М. Л. Гаспарова: интерпретируя макроэволюцию русского стиха как наложение дополнительных метрических ограничений***, исследователь усматривает в полноударности ломоносовского ямба, прежде всего, осуществление определенной эстетической программы. По мнению Гаспарова, поэт руководствовался, «во-первых, априорным представлением о достоинстве “чистых ямбов”, а во-вторых, образцами немецкой поэзии, где слова короче и ударения <...> располагаются чаще» (1984а, 74). К этому только нужно добавить, что роль чужих образцов при выборе ритмических вариантов была, по-видимому, минимальной: немецкое стихосложение в равной степени служило моделью для всей русской силлаботоники (Клейн 1995, 21 и др.; ср. Берков 1981, 285–286[15]; Лотман 1995, 299–300), однако в ранних ломоносовских ямбах полноударные строки занимали свыше 97 %, а в хореях – менее 33 % («Ода, которую сочинил Господин <...> Фенелон», 1738, № 2; ср. Тарановский 1975, 31); формы с двумя пиррихиями в ямбе были под запретом, а в хорее изначально составляли 10,7 %****. Причину этого нельзя видеть в ориентации на немцев – Ломоносов воплощал на практике собственные теоретические воззрения: «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаяся тихо вверх, материи благородство,

---

* В оде, между прочим, упоминается взятие Хотина (строфа XXVIII); см. также Smith 1988, 364–365, 367.

** При анализе ритма у Штелина учитывались, разумеется, не только главные, но и побочные ударения: в корнях композитов, в «тяжелых суффиксах», в служебных словах (ср. Жирмунский 1968, 13–14; Тарановский 1975, 31–32); поэтому строки типа *Die Unabläßigkèit ihr Zéichen* (= *Неизменность* [–] *их* [*постоянная*] *черта*) квалифицировались как четырехударные. Пропуски метрических ударений фиксировались во флексиях и в многосложных заимствованиях (включая имена собственные): *Und wénige die Flúcht gefúnden* (= *И немногие нашедшие спасение в бегстве*); *Am Firmamént den róthen Schéin* (= *На небосводе красную зарю*); *Und só gerád auf Otschakóf* (= *И так прямо на Очаков*) и т. п. (стихи 135, 239, 158, 136 и др.).

*** Рифма (в досиллабике) + изосиллабизм (в силлабике) + урегулированное распределение ударений (в силлаботонике Тредиаковского) + изотонизм (в силлаботонике Ломоносова) (см. Гаспаров 1973; 1984а, 22).

**** Ломоносов пытался экспериментировать и с полноударным хореем: Чем ты дале прочь отходишь, // Грудь мою жжет большей зной, // Тем прохладу мне наводишь, // Естьли ближе пламень твой (№ 37: 1–4).

великолепие и высоту умножают» (1952, 7: 15). Пиррихии же мыслились как примета более низкого жанра: «Оные <...> употребляю я только в песнях» (Ломоносов 1952, 7: 14).

Однако если Ломоносов всеми силами избегал пиррихиев в ямбе не из подражания немцам, а по внутреннему чувству и убеждению, тогда уже совсем непонятно, почему он так быстро и внезапно сам себе изменил. В современном стиховедении флуктуации в ломоносовской ритмике толкуются, по сути, так же, как и 250 лет назад (см. Тредиаковский 1752, I: 102, 104–105; Сумароков 1781, 60; Бонди 1935, 106; Жирмунский 1968, 17; Гаспаров 1984а, 75): Ломоносов якобы не смог справиться с поставленной задачей, натолкнувшись, как пишет Жирмунский (1968, 21), на сопротивление языкового материала. Согласно общепринятым взглядам, допущение пиррихиев – это «уступка требованиям акцентного строя русского языка» (Гаспаров 1984а, 74–75; ср. Клейн 1995, 22; и др.). Мне такое объяснение кажется малоубедительным: если бы пропуски метрических ударений были данью, которую Ломоносов против собственной воли оказался принужден платить языку, в этом случае при обследовании ритмики мы увидели бы медленное и постепенное увеличение доли пиррихиев. На деле, как мы знаем, все было по-другому: в течение одного года доля пиррихиев возросла чуть не вдесятеро[16]. В 1741 г. Ломоносов написал три оды: две летом[17] и одну в конце осени или в начале зимы[18]. В первых двух подавляющее большинство строф – 428 – состоит из стихов I формы, в 9 строфах – по одному пиррихию и лишь в 3 строфах – по два. Напротив, из 12 строф третьей оды полноударная лишь одна, в 3 строфах стро́ки с пиррихием занимают половину объема и еще в 2-х – больше половины (ср. Тарановский 1975, 33).

Невероятно, чтобы за три месяца, которые отделяют последнюю оду 1741 г. от двух написанных ранее, сопротивляемость языкового материала увеличилась в 10 раз. Трудно также поверить, чтобы Ломоносов, если он по-прежнему полагал наиболее совершенным полноударный стих, настолько сплоховал, что позволил себе более трети «неправильных» строк (и в одной из них два пиррихия). Такого количества погрешностей не оправдывает даже «торопливость, с какой была издана <...> ода: она была задумана, сочинена по-немецки, переведена на русский язык, одобрена, набрана и отпечатана на протяжении всего тринадцати дней» (Ломоносов 1959, 8: 888; коммент. Т. А. Красоткиной и Г. П. Блока). Ломоносову случалось работать и в более сжатые сроки, но это не отражалось столь катастрофически на «качестве» его поэтической продукции [так, Елисавета Петровна умерла 25 декабря 1761 г., а уже 28 декабря было подписано определение о печатании в Академической типографии оды на восшествие на престол императора Петра Феодоровича (см. Ломоносов 1959, 8; 1157)]. По-моему, более правдоподобно выглядит предположение о том, что в конце 1741 г. Ломоносов негласно пересмотрел свою теорию стиха, и в частности в корне изменил прежнее отношение к пиррихиям. Единственной причиной, побудившей его к этому, могло быть только событие, о котором я упомянул в самом начале.

Конечно, в русском языке никаких «тектонических сдвигов» в конце 1741 г. не наблюдалось. Но в языке торжественной оды, а точнее в одическом

лексиконе, после ноябрьского переворота появилось новое слово. Если летом Ломоносов прославлял *Иоа́нна*, ставя ему в пример *А́нну* и *Петра́*, то теперь он должен был воспевать *Елисаве́ту*, каждое упоминание которой влекло за собой как минимум один, а то и два пиррихия. Это вынужденное расширение поэтического словаря не могло не иметь очевидных последствий, каковые сказались на ритмике не только русской оды Ломоносова, но и немецкой оды Штелина: в его «Всеподданнейшем поздравлении по случаю желанного восшествия на престол Ее Величества Всепресветлейшей и Великодержавнейшей Императрицы Елисаветы Петровны» (96 стихов; Stählin 1741) пиррихиев оказалось в два с лишним раза больше, чем в упоминавшейся выше «Оде на мирное торжество» (Stählin 1740). Переводя «Поздравление» Штелина, Ломоносов учитывал его ритмический рисунок (ср. Тарановский 1975, 33–34). В оригинале и в переводе имя Елисаветы встречается пять раз, из них один – в стихе с двумя пиррихиями (у обоих поэтов – в 5-й строфе): Der gnaͤdigſten Eliſabeth (= *Всемилостивейшей Елисаветы*; стих 35); *Возрит пусь на Елисавету* (№ 23: 40)*.

Выясняя природу пиррихиев у раннего Ломоносова, Жирмунский приходит к заключению, что «главные трудности <...> для поэта» представляли «многосложные имена собственные, не укладывавшиеся в ямбическую альтернацию: Вилманстранд, Гостомысл, Елисавет и т. п., которые приходилось принимать как исключения» (1968, 18). При всем кажущемся сходстве этого утверждения с тем, о чем только что говорилось, сказанное Жирмунским не находит фактического подтверждения. Во-первых, оно не учитывает принципиального различия между такими словами, как *Гостомысл* (№ 21: 121) или *Вилманстранд* (№ 22: 124, 144, 154), с одной стороны, и *Елисавет* (№ 23: 24, 40, 77, 94, 95), с другой: если первые два и вправду могли казаться факультативными, случайными и до некоторой степени необязательными, то третье слово стало необходимым. Оно не исключение, а правило: это слово сразу же заявило о себе не просто как о неотъемлемом компоненте языка хвалебной оды, но как о главном ее элементе, как о средоточии словаря, все прочие элементы которого, находясь в подчиненном положении, призваны лишь полнее раскрыть содержание образа и понятия, заключенных в имени монарха. Именно поэтому введение в оду имен *Гостомысл* или *Вилманстранд* не имело заметных последствий, а введение имени *Елисавет(а)* привело к кардинальной перестройке всей ритмической системы.

Не прав Жирмунский и в другом. Ни до, ни после ноября 1741 г. имена собственные для Ломоносова не составляли основного препятствия на пути к беспиррихийному стиху. Такое утверждение было бы отчасти справедливо по отношению к Штелину, во «Всеподданнейшем поздравлении» которого 7 из 13 пиррихиев (53,8 %) приходится на имена собственные (в «Оде на мирное торжество» та же категория слов оттягивает на себя 33,3 % пропусков ударе-

* Кроме того, в своей оде Штелин дважды «по-русски» называет императрицу *Петровной* (40, 94): So ſeht Petrownens Augen-Strahlen (= *Так смотрите на лучи* [, *льющиеся из*] *очей* ***Петровны***); Verla͛gt Petrownens Stolzmuth nicht (= [*Того*] *не оставит великодушие* ***Петровны***)].

ний). У Ломоносова же в одах Иоанну Антоновичу среди слов, образующих пиррихии, имена собственные занимают только 26,7 % (4 слова из 15). Но что самое важное, после событий конца 1741 г. доля имен собственных среди пиррихиеобразующих слов падает, а не растет: в переводе «Всемилостивейшего поздравления» из 37 пиррихиев на собственные имена приходятся 8 (21,6 %), из них 5 (13,5 %) – это имя Елисаветы (для сравнения– у Штелина *Elisabeth* и *Elisabethens* принимают на себя 38,5 % пропущенных ударений). В дальнейшем роль личных имен в образовании пиррихиев становится совсем неощутимой: так, уже в «Оде на прибытие <...> Его <...> Высочества <...> 1742 года» (№ 24) лишь 2 пропуска ударения (5,6 %) связаны с именами собственными (одно из них – имя Елисаветы), и даже в одах, адресованных императрице, число пиррихиев на слове *Елисавета* и его дериватах не превышает 6,6 % («Ода <...> на день восшествия на <...> престол <...> 1746 года»), но может опускаться до 0,7 % («Ода <...> 1754 года»).

Все это доказывает, что имена собственные никогда не были главной причиной, по которой Ломоносов не мог добиться стопроцентной ударности. Но когда поэт столкнулся с именем, которое, составляя семантическое ядро оды, обязательно предполагает пиррихий, он начал пропускать ударения и там, где мог этого избежать. Если до переворота 1741 г. средняя ударность икта у Ломоносова была выше, чем у Штелина, то после переворота – ниже (см. рис. 1), и потому ошибочно мотивировать распространение пиррихиев тем, что «Ломоносов более внимательно присмотрелся к практике немецких стихотворцев» (Тарановский 1975, 33). Ломоносов изменил свою теорию потому, что она вступила в противоречие с российской государственной жизнью: ведь не мог же он «неправильными и вольными» почитать стихи, содержащие имя высочайшей особы! Напротив, они должны были быть самыми что ни есть правильными и подневольными (прошу прощения за каламбур). Поэтому строки с пиррихием, можно сказать, в одночасье из низких стали нейтральными, а строки с двумя пиррихиями оказались даже высокими: какое-то время их оставалось относительно немного не оттого, что они по-прежнему ощущались как ущербные, а оттого что они органически превратились в своего рода ритмический курсив, символизирующий самую высокую тему похвальной оды.

Мы уже обращали внимание на то обстоятельство, что первая строка с двумя пропусками схемных ударений не просто появилась в переводе «Всеподданнейшего поздравления по случаю <...> восшествия на престол <...> Елисаветы Петровны» (1741), но заключала в себе ее имя. Все двухпиррихийные строки, известные по произведениям следующего, 1742 г., дошли до нас исключительно в составе переработанных вариантов. Одной из них – *Елисавету возглашали* (№ 24: 28) – в первоначальной редакции стихотворения не было наверняка. Четыре других строки – *На множество не уповайте*; *Се царствует Елисавета*; *И с жалостию воздыхая*; *Елисавета – совершенство* (№ 27: 205, 359, 286, 420) – находятся в оде, полный вариант которой был напечатан впервые в 1751 г. [только одна из этих строк – *Се царствует Елисавета* – попала в качестве примера в риторику 1747 г. (Ломоносов 1952, 7: 271)]. И все же бросается в глаза, что две трети двухпиррихийных стихов, имеющих отноше-

ние к одам 1741–1742 гг., содержат имя Елисаветы. Аттракция высочайшего имени к VI и VII формам полностью подтверждается и на материале более поздних произведений: с конца 1741 по 1757 г. Ломоносов создал девять 4-стопноямбических од, посвященных Елисавете Петровне (№№ 23, 27, 43, 44, 141, 149, 176, 189, 232); в них находятся в общей сложности 52 строки с двумя пропущенными ударениями, причем 22 из них (то есть 42,3 %) заключают в себе имя императрицы. Если прибавить сюда двухпиррихийные строки, которые содержат титулы государыни [*Монархиня*, *принадлежит* (№ 141: 131)], или указывают на нее с помощью местоимений [*Америки Та досязает* (№ 43: 178)], или описывают ее действия [*И глубине повелевает* (№ 189: 96)], или вплотную примыкают к стихам вышеперечисленных категорий [*И многократно повторяют: // «Да здравствует Елисавет...»* (№ 44: 136–137)], то получится, что с именованием высочайшей особы связано более половины стихов VI и VII формы (51,9 %).

Без преувеличения можно сказать, что тема Елисаветы Петровны обрела в одах Ломоносова отчетливое ритмическое воплощение:

«Вели́кий Пе́тр нам да́л блаже́нство,
Елйсаве́та – со́вершенство».
(№ 27: 419–420)

Намеченное здесь мелодическое противопоставление Петра и Елисаветы особенно ощутимо в первой оде 1746 г. (№ 43), примечательной тем, что все пять ее двухпиррихийных строк напрямую связаны с именем царствующей императрицы: *...Елисаветиной рукой*, *// Америки Та досязает...* (177–178, ср. 107, 132, 144). Напротив, 9 из 10 упоминаний Петра приходятся на полноударные строки: *...Таков был Петр – врагам ужасен, // Своим Отец, везде велик* (149–150, а также 29, 50, 56, 119, 134, 153, 169, 190, ср. 21)*. В других одах (№№ 24, 44) ритмическая тема Петра выражена несколько слабее, а начиная с 1747 г. она и вовсе сходит на нет.

После 1757 г. удельный вес темы Елисаветы в общем объеме строк с двумя пропущенными ударениями начинает быстро сокращаться: если раньше на долю ее имени приходилось свыше 42 % стихов с двумя пиррихиями, то в одах 1759 и 1761 гг. (№№ 238 и 260) – уже 15 %, а в одах, написанных после смерти Елисаветы (№№ 261, 266, 271), – только 10,2 %. Однако связь между ритмом и темой сохраняется дольше, меняется лишь ее характер: из смысловой она становится знаковой (см. Шапир 1990 и др.). Первоначально стро́ки VI и VII формы употреблялись очень редко и в большинстве случаев аккомпанировали имени и образу героини. В дальнейшем круг тем в двухпиррихийных стихах расширился; одни и те же ритмические формы стали омонимичными друг другу, и связь ритма с содержанием постепенно конвенционализировалась. Одна-

* К Ломоносову восходят не только образы, но и беспиррихийный ритм словесных портретов Петра в пушкинской «Полтаве»: *...Выходит Петр. Его глаза // Сияют. Лик его ужасен. // Движенья быстры. Он прекрасен...* (III: 184–186); *Пирует Петр. И горд и ясен // И славы полон взор его. // И царский пир его прекрасен* (III: 301–303) и др. (ср. Коплан 1930, 118 и др.; Соколов 1939).

ко срастание мелодики со словом и значением все-таки успело произойти: результатом семиотизации ритма стал целый ряд ритмических клише и ритмико-синтаксических формул (ср. Гаспаров 1984б; 1986; и др.): *Рачением Елисавет* (№ 176: 57); *Щедротою Елисавет* (№ 176: 180); *Избранием Елисавет* (№ 271: 34); *Великая Елисавет* (№ 189: 94; № 260: 201); *Великая Елисавета* (№ 232: 16; № 260: 59); *Премудрая Елисавета* (№ 261: 21); *Елисавета – совершенство* (№ 27: 420); *Елисавета – присвоенье* (№ 271: 303); *Елисаветиных похвал* (№ 43: 132); *Елисаветиной рукой* (№ 43: 144, 177); *К Елисаветиным брегам* (№ 176: 220); *Елисаветиным словам* (№ 232: 90); *В Елисаветиных лучах* (№ 232: 180) и т. д. и т. п. Хотя формы с двумя метрическими ударениями постепенно автономизировались и стали во многом безразличными по отношению к передаваемому содержанию, имя Елисаветы по-прежнему тяготело к двухударным строкам: из 51 упоминания в торжественных одах 1745–1763 гг. 30 (то есть почти три пятых) падает на стихи с двумя пиррихиями*.

О релевантности установленного соответствия между мелодикой и «словотемой» красноречиво говорит морфология ритма строк с именем *Екатерина*. Хотя оно ничуть не короче имени Елисаветы и также имеет ударение на 4-м слоге от начала, тем не менее до 1761 г. двухударные строки составляли всего лишь 20 % от общего количества стихов с *Екатериной* – 3 случая из 15 (не существенно, была ли речь о Екатерине I или же о великой княгине Екатерине Алексеевне). После того, как в декабре 1761 г. императрицей стала Екатерина II, доля двухпиррихийных строк среди всех упоминаний ее имени возросла до 35,3 % (6 из 17), однако до уровня, достигнутого в этом отношении именем Елисаветы (58,8 %), дело так и не дошло. Вместе с тем в стихах, прославляющих Екатерину, по преимуществу использовались клише, которые ранее были выработаны в одах, обращенных к Елисавете: *Екатеринины доброты* (№ 271: 91) – *Елисаветиным добротам* (№ 176: 91); *Екатерининой рукой* (№ 271: 227) – *Елисаветиной рукой* (№ 43: 144, 177); *Екатерининым лучом* (№ 271: 107) – *В Елисаветиных лучах* (№ 232: 180); *Екатеринина к Тебе* (№ 266: 62) – *Елисаветы и тебя* (№ 141: 17); *В объятиях Екатерины* (№ 271: 279) – *Там щастие Елисаветы* (№ 189: 121) и проч.

Итак, я полагаю доказанным, что дворцовый переворот 1741 г. заставил Ломоносова внести фундаментальные коррективы в теорию и принципиальным образом сказался на его поэтической практике. Это была, скажем так, вторая ломоносовская реформа стиха, но в отличие от первой, обоснованной в «Письме о правилах <...> стихотворства», она осталась несформулированной. Понятно, что движущая сила реформы заключалась не в политике самой по себе, а в том, что с переменой власти одический лексикон пополнился новым ключевым словом, акцентная структура которого никак не могла быть согласована со старой ритмической системой. Несмотря на это было бы неправильно

* У младших современников Ломоносова, заимствовавших его одические штампы, только треть вхождений имени Елисаветы приходится на строки VI и VII формы [обсчитаны две оды Сумарокова (1743, 1755)[19], семь од И. Голеневского (1745–1762)[20], две оды Н. Поповского (1754, 1756)[21], ода А. Ржевского (1761)[22] и ода И. Баркова (1762)[23]].

тайную реформу Ломоносова объяснять сопротивлением языка: дело было не в языке, а в одном-единственном слове, которое и словом русского языка невозможно назвать без оговорки (тем более что первые десять лет в именительном и винительном падежах Ломоносов предпочитал европеизированную форму имени: не *Елисавета*, а *Елисавет*[*]).

Явное неудобство, которое представляла для поэта внешняя форма этого имени, психологически хорошо объясняет напряженное внимание к форме внутренней. Редкая ода Ломоносова обходится без этимологизации имени Елисаветы: даже во время Семилетней войны ему неизменно сопутствуют понятия «тишины», «мира», «спокойства» или «покоя». Бесспорно, Ломоносов поступает в соответствии с наставлениями «Риторики» (1743): «Знаменование имени подает витиеватые речи, когда оно уподоблено будет делам самой той персоны, которая оным называется» (1952, 7: 46, ср. 209). «Соединеніе именъ тишины съ Елисаветою, – указывал некогда Мерзляков, – основано на значеніи имени Елисаветы, которое на Еврейскомъ толкуется *миръ*, или *тишина*» (1817, 66; ср. Орлов 1935, 335; Пумпянский 1935, 110; 1939, 106; 1983б: 26; Иванов 1979, 175; Погосян 1992, 48–49, 51; и др.). Показательно, однако, что Елисавета – это единственная государыня, чье имя раскрывает Ломоносов: ни Анна, ни Иоанн, ни Екатерина, ни даже Петр не удостоились этимологических экспликаций (ср. Погосян 1992, 53).

Как уверяет последнее академическое собрание Ломоносова, комментарии Мерзлякова, поддержанные некоторыми позднейшими исследователями, основаны на «недоразумении: древнееврейское имя אל׳שבע (‘Elišeba’) <...> означает буквально “бог клятвы”, “бог клянется” <...> неверное истолкование <...> этого имени» было вызвано тем, что его «авторы <...> исходили из <...> принятой в Септуагинте греческой формы ’Ελισάβετ, ’Ελισαβέτ, ’Ελισαβεθ <sic!> <...> которая созвучна еврейскому словосочетанию ’ēlī šābēt (šābāt), означающему “бог покоящегося”, “бог покоится”» [Ломоносов 1959, 8: 938 примеч. 1 (коммент. Т. А. Красоткиной и Г. П. Блока); ср. Берков 1935, 256; Петровский 1995, 137)]. Ясно в то же время, что именно последней этимологии придерживался сам Ломоносов (ср. 1959, 8: 1093 примеч. 1). Лучше всего это видно в «Оде <...> 1759 года», единственной, приуроченной ко дню «тезоименитства Ея Величества» – к тому самому дню,

> Как в имени Твоем Предвечный
> Поставил нам покоя сень,
> Безмолвно предвещая царство...
> (№ 238: 13–15)[**]

---

[*] В 1741–1751 гг. в им. и вин. пад. этого слова формы на *-а* и *-у* относились к формам с нулевым окончанием как 36 : 64, а в 1752–1763 гг. – как 76 : 24 [за пределами 4-стопного ямба эта закономерность не действует: в 6-стопных стихах на протяжении 15 лет (1742–1757) те и другие формы были представлены поровну].

[**] Ср. также: ...Ты мать щедротами. Ты именем покой: // Смущенный бранью мир мирит Господь Тобой. // Россійска тишина пределы превосходит <...> Оружие Твое

Иногда, например в «Оде <...> 1747 года», сопоставление Елисаветы с тишиной и миром развернуто (Мерзляков 1817, 49–51, 64–66; Пумпянский 1935, 127–129; 1983б, 28; Иванов 1979, 175–178, 182–183), и что немаловажно, с использованием ритмического курсива: первая двухударная строка в этой оде вводит тему тишины [*Царей и царств земных Отрада, // Возлюбленная тишина* (1–2)], во второй строке такого рода тишина сравнивается с Елисаветой [во всем свете нет никого краше *Елисаветы и тебя*, то есть тишины (17)], а в третьей строке с двумя пиррихиями речь идет уже только о Елисавете, в тишине и покое рассыпающей плоды просвещения [*Здесь в мире расширять науки // Изволила Елисавет* (53–54)]. Нередко поэтическая этимология *Елисаветы* метонимически или метафорически редуцируется, но так или иначе она присутствует почти везде, начиная с оды 1741 г., в которой поэт впервые должен был пристально всматриваться и вдумываться в имя венценосной героини: *Хоть имяб Ты Твое таила, // Но нашаб то любовь открыла. // Надежда долго в тишине // С желаньем на тебя взирала...* (№ 23: 47–50)*. В семантике монаршего имени Ломоносов нашел оправдание звуковой форме, опрокинувшей его представления об идеальной версификации. О своем прозрении, введенном в текст «Всеподданнейшего поздравления» 1741 г. (в той мере, в какой это позволял немецкий оригинал), Ломоносов заявил во всеуслышание в одах 1742 г.:

...Владеет тишина полями,
Спокойство царствует в градах,
И мир простерся над водами.
(№ 24: 128–130)

...Елисавета к вам приходит,
Отраду с тишиной приводит;
Любя вселенныя покой,
Уже простертой вам рукой
Дарует мирные оливы,
Щадить велит луга и нивы.
(№ 27: 255–260)**

Европе мир приводит (1748; № 144: 3–5, 8); ...Спокойство с именем Твоим везде согласно. // По правде Божий Мир, Монархиня, слывешь, // Когда Ты тишину Европе всей даешь (1751; № 177: 4–6) и др. (см. №№ 185: 9, 13–14; 195: 1–48; 211: 3–4, 10).

* Ломоносов здесь прочерчивает этимологическую параллель, практически отсутствующую у Штелина: Verkleide Dich! laß Dich nicht nennen! // Nichts kommt Dir gleich: man wird Dich kennen. // Wie hat die ſtille Hoffnung nicht // Mit Sehnſucht Dich ſo lang betrachtet... (= *Перемени костюм! не называй себя! // С тобою не сравнится ничто: тебя узнают. // Ка́к только тихая* <то есть 'скрытая', 'тайная'> *надежда // С чаянием так долго к тебе ни присматривалась*<?>). В этих стихах автор немецкой оды намекает, во-первых, на то, что в ночь на 25 ноября Елисавета явилась в Зимний Дворец, «надев кирасу на свое обыкновенное платье» (Соловьев 1963, 124), и, во-вторых, на то, что россияне уже давно втайне жаждали ее воцарения.

** Обе оды цитируются в поздних редакциях.

Отныне тема «тишины» прочно входит у Ломоносова в набор обязательных мотивов, связанных с образом Елисаветы*.

3. Перехожу к заключительному разделу моего исследования, наиболее гипотетическому. И не удивительно: до сих пор мы обсуждали то, что было, – теперь предметом наших занятий должно хотя бы отчасти стать то, чего не было, но что могло бы быть, повернись история по-другому. Для того, чтобы рассуждать о воздействии государственного переворота на стих, нам следует вообразить, что случилось бы со стихом, если бы этого переворота не было или он потерпел неудачу. Мне кажется, в этом случае Ломоносов продолжал бы писать беспиррихийные ямбы еще годы или даже десятилетия. Хотя, как признавал он сам, сочинять их «трудновато», но возмо̀жно, а главное, любые трудности окупаются художественными достоинствами: у нас не должно быть сомнения в том, что раннему Ломоносову полноударные стихи нравились больше стихов с пиррихиями. Конечно, ямбы, состоящие исключительно из I формы, вмещают, как пишет Гаспаров, «лишь около половины естественного ритмического состава русского языка», что «слишком сковывает выразительные возможности <...> и окостеняет ритм» (1989, 213–214). Но, по верному замечанию Б. В. Томашевского, в подобных доводах «упускается из виду, что самый факт ритмизации речи есть такое насилие над стихией языка, перед которым отступает на задний план вопрос о сокращении словаря. Ведь <насыщенный пиррихиями. – *М. Ш.*> 4-х стопный <sic!> ямб делает возможным употребление не более 8–10 % всех возможных словосочетаний. А этот “отбор” куда тягостнее, чем отбор 50–60 % словаря» (1928, 14). Отсюда следует, что «сопротивление материала» само по себе было неспособно заставить Ломоносова отказаться от установки на бесперебойное чередование ударных и безударных слогов, тем более что такой ритм, как показывает «Вечернее размышление», нисколько не препятствовал созданию подлинных лирических шедевров:

Но где́ж, натýра, твóй зако́н?
С полно́чных стра́н встае́т заря́!
Не со́лнцель ста́вит та́м свой тро́н?
Не льди́стыль ме́щут о́гнь моря́?
Се хла́дный пла́мень на́с покры́л!
Се в но́чь на зе́млю де́нь вступи́л!
(№ 21 19–24)**

* См. №№ 25: 160, 274, 280; 43: 176–180; 44: 98–99 (вариант 1747 г.); 141: 1–30, 51–60, 232; 149: 97–100; 189: 40; 213: 192–193; 232: 58–64, 178–180; 238: 1–20, 71–72, 226–230; 260: 87, 204, 219, 224–225; ср. 261: 26; 266: 38; а также 153: 1–2; 160: 1–4; 165: 5–6; 184: 5–7, 12, 15; 188: 1–2, 5; 198: 4, 21–22; и др.

** По ощущению современного стиховеда, «полноударный стих звучит с некоторой напряженностью» (Гаспаров 1989, 213). Возможно, это восприятие индивидуально, возможно, оно есть следствие привычки, возможно, оно входило в замысел, – в любом случае такие впечатления нельзя принимать в расчет при решении вопроса о природе пиррихиев.

Влияние Ломоносова на русскую литературу, и в частности на русский стих, переоценить, я думаю, невозможно. В 1923 г. Пумпянский решительно заявил, что ямб был рожден Ломоносовым, «как Паллада, в полном метрическом вооружении»: «*Метрика* Ломоносова знает *все* (даже самые редкие) типы четырехстопного ямба» (1983а, 311, 327). Это, разумеется, не так. В частности, у Ломоносова нет не только VIII-й, одноударной формы [U U U U U U U ´ (U): *Хоть и не без предубежденья* (А. Белый)], но и V-й, многократно зарегистрированной в псалмах и молитвах Тредиаковского (1753): U U U U U ´ U ´ (U) [*И в Иерусалиме звать*, *Он преблагополучну часть*, *И по великолепной славе* etc. (Тарановский, Прохоров 1982, 155–156)]*. В более традиционных формах, например в VII-й, у Ломоносова отсутствуют словоразделы после первого икта или перед последним: U ´ | U U U U U ´ U [*Темны и неисповедимы* (М. Волошин, «Родина», 1918)], U ´ U U U U U | ´ U [*С сумерничающею смертью* (Б. Пастернак, «Высокая болезнь», 1923); ср. Колмогоров, Прохоров 1968, 427] и т. п.** Тем не менее суждение Пумпянского, будучи фактически несостоятельным, до чрезвычайности симптоматично: ритмические ходы, не опробованные Ломоносовым, на протяжении почти двух столетий оставались практически без употребления, и даже в новейшем пособии по теории русского стиха из восьми форм четырехстопника перечислены шесть – те самые, что были открыты Ломоносовым (см. Гаспаров 1993, 84–85). Определяющее влияние на русскую ритмику имели не псалмы Тредиаковского, лишь недавно опубликованные в Германии (Levitsky 1989), а ломоносовские оды, их метр и ритм: именно Ломоносов определил «нормальный» уровень содержания полноударных строк – 25–30 %***. То же и в области метрики: хотя в «Письме о правилах российского стихотворства» намечено 30 размеров (Ломоносов 1952, 7: 14), сам поэт активно пользовался лишь ямбами, 4-стопным и 6-стопным: первый, безраздельно господствуя в оде, стал в XVIII в. «ведущим размером лирики», второй «предпочитался большими и преимущественно высокими жанрами» (Гаспаров 1984а, 56, 58 и др.); обе метрических формы попали в число популярнейших: шестистопник – на полтора столетия, а четырехстопник – более чем на два. Наконец, разве не отношением Ломоносова к пропускам

---

* Помимо Тредиаковского, V форму (с безударными 1-м и 2-м иктом) один раз использовал Хемницер: *И перетолковать уставы* («Ода на подьячих», ранняя редакция, 1770-е годы?). III форма с ослабленным ударением на 2-м слоге (род Nebenton'а) есть в 4-стопных ямбах Сумарокова (*Колѣнопреклоненье, лесть*), Капниста (*Зрит нѣвонасажденный рай*), Державина (*Нашъ Бѣгочеловѣкъ Христос*). Но «у Ломоносова даже таких "сомнительных" примеров <...> нет» (Тарановский, Прохоров 1982, 156; Гаспаров 1982, 205–206).

** У Ломоносова нет также ни одной строки VII формы со словоразделом после 6-го слога: U ´ U U U U | U ´ [*Над памятниками дрожат* (А. Белый, «Ночью на кладбище», 1908)].

*** Заметим, что эту норму нельзя считать однозначно обусловленной языком: так, согласно данным Тарановского, в «теоретическом 4-стопном ямбе», рассчитанном «на основании ритмического словаря прозы», удельный вес I формы – 11,3 % (1971, 423, 426).

схемных ударений было во многом обусловлено, что пиррихии на протяжении двухсот лет считались неизбежным и только потому дозволенным отступлением от метра?*

В рецензии, вышедшей в свет в январе 1840 г., Белинский напоминал Читателям о том, что «в прошлом году минуло ровно сто лет со дня рождения русской литературы – с того времени, как раздалась первая торжественная песнь Ломоносова: "Ода на взятие Хотина"» (1953, III: 487; ср. 1953, I: 65 примеч.; 1955, VI: 322; 1956, X: 8). Еще через сотню лет юбилей отметил Ходасевич: *...Но первый звукъ Хотинской оды // Намъ первымъ крикомъ жизни сталъ* («Не ямбом ли четырехстопным...», 1938). Ни тот, ни другой, однако, не подозревали, что «первого звука» из русских читателей не мог услышать почти никто: ода была напечатана через двенадцать лет в основательно переделанном виде. Не напечатал Ломоносов и «Письма о правилах российского стихотворства»: взгляды автора заметно трансформировались, и оно утратило актуальность. Не переиздавались обе оды, обращенные к Иоанну Антоновичу: первая была выпущена анонимно в «Прибавлениях к Ведомостям», вторая – там же под полным именем автора и, кроме того, отдельным изданием, но все оставшиеся экземпляры, в числе прочих книг и бумаг с именем заточенного императора, по распоряжению Елисаветы Петровны «старательно уничтожались или прятались» (Ломоносов 1959, 8: 884; коммент. Т. А. Красоткиной и Г. П. Блока). Таким образом, поэтическое и стиховедческое творчество раннего Ломоносова современники знали плохо, и никакого серьезного влияния его тогдашняя версификационная манера оказать в силу этого не могла. Попробуем теперь представить, что стало бы, если бы переворот, возведший на трон Елисавету, не состоялся или хотя бы замедлил. В этом случае Ломоносову не пришлось бы ни менять статус пиррихиев, ни утаивать оды, сочиненные летом 1741 г.; в непродолжительном будущем было бы напечатано его «Письмо о правилах <...> стихотворства», а также написано немало новых – и притом образцовых – произведений в прежней манере. Принимая в расчет основополагающую роль, которую суждено было Ломоносову сыграть в истории русского стиха, можно не сомневаться, что эта история пошла бы по другому пути**.

Здесь я намерен повторить то, что сказал чуть раньше: доказать этого нельзя, но найти косвенные подтверждения можно. Их нам предоставляет поэт, стих которого был в наибольшей мере ориентирован на Ломоносова первой половины 1740-х годов, – я имею в виду Баркова, а точнее те стихотворения «Девичьей игрушки», принадлежность которых Баркову может считаться достаточно вероятной (и которые, в свою очередь, наполнены перифразами из

---

* Сумароков, например, который по количеству пиррихиев опережал Ломоносова уже в 1743 г. (Тарановский 1975, 35–36), в 1770-х годах продолжал повторять, что «чистыя Хореи и чистыя Ямбы превосходняе Пиррихій, и еще превосходняе во Пресеченіи <sic!> стиха. Длина словъ нашихъ извиняетъ писателя во употребленіи Пиррихіевъ» (1781, 60).

** Ср. в этой связи одическое десятистишие Г. Теплова (1742), калькирующее рифмовку Хотинской оды и ее полноударный ритм [№ 277; П. П. Пекарский (1870, I: 465; 1873, II: 325) без достаточных оснований приписал эти стихи Ломоносову][24].

молодого Ломоносова [...]). В этих стихотворениях удельный вес стихов I формы на 20 с лишним процентов выше, чем по периоду в среднем (см. табл. 3; ср. Тарановски 1953, таб. II): в «Оде победоносной героине пизде» – 38 %, в «Оде Приапу» – 55,4 %, в «Описании утренней зари» – 68,6 %, в «Оде кулашному бойцу» – 55,4 %, в «Оде на рождение пизды» – 46 %, в «Оде монаху, или Видении исповеди» – 48,4 %*. К «архаическим» чертам барковской (или псевдо-барковской) ритмики принадлежит также скупость в употреблении строк с двумя пиррихиями – их менее 1,5 %, а в стихотворениях с максимальным содержанием полноударных строк – в «Описании утренней зари» и в «Оде кулашному бойцу» – VI и VII формы вообще не представлены (ср. Taranovsky 1982, 429–430). По многим параметрам ритм двух последних стихотворений напоминает оды Ломоносова конца 1741–1743 гг., а ритм четырех других приближается к ломоносовскому ритму 1745–1746 гг.

Роль Баркова в истории русского стиха остается до сих пор невыясненной, но и того, что мы знаем, довольно, чтобы говорить о нем как о посреднике между Ломоносовым и Державиным. По мемуарной записи Вяземского, сделанной со слов И. И. Дмитриева, Державин в бытность его солдатом «перекладывал <...> в стихи полковые поговорки, переписывал Баркова сочинения» (Вяземский 1963, 102). По-видимому, «Девичья игрушка» стала для Державина отчасти учебником стихотворства: именно там – в одах Приапу и монаху – он нашел строфическую форму, позже с успехом использованную в одах «На смерть князя Мещерского» (1779) и «Вельможе» (1794; Илюшин 1991а, 17; ср. Западов 1969, 69, 78[25]); у Баркова Державин почерпнул и основной принцип своей поэтики, подмеченный Мерзляковым и Гоголем (Тынянов 1927, 121; Гуковский 1927, 198, 200), – бурлескное соединение «высокого», одического стиха и слога с «низкими» темами и бытовой лексикой (ср. Шапир 1993, 68–69). Уже́ отмечалось, что в шуточной анакреонтике Державин переписывал Баркова, очищая его от явной похабщины (Макогоненко 1964, 146; 1969, 174 сл.[26]; Ионин, Петрова 1986, 443; Степанов 1988, 62; Левинтон, Охотин 1991, 29; ср. Schruba 1995, 13), но, кажется, еще никто не заметил текстуальной зависимости от Баркова в медитативной лирике Державина: *Гробницы злость стихий снедает* («На смерть князя Мещерского») – *Какая злость тебя снедает?* («Описание утренней зари») [...]. Поразительно, что от Баркова зависит не только текст, но и ритм этой оды, нехарактерный для Державина в целом: 45,5 % полноударных стихов и ни одного стиха с двумя пиррихиями на 88 строк**.

Перед нами магистральное направление в истории русской поэзии: Ломоносов – Барков – Державин – Пушкин (от оды «На смерть князя Мещерского»

---

* Ср. также приписываемую М. Чулкову «Оду пизде» – 46,1 % стихов I формы. В официальных стихах позднего Баркова полноударных строк меньше: в оде 1762 г. – 36,3 % (ср. Taranovsky 1982, 429).

** В первой редакции оды (Державин 1779) стихов I формы еще больше – 46,6 %, а 1-я стопа ударна в 100 % случаев.

уже недалеко до песни Председателя из «Пира во время чумы»: *Скользим мы бездны на краю – И бездны мрачной на краю*). В той же мере, в какой «Медный Всадник» унаследовал традицию торжественной оды (Пумпянский 1939), «Евгений Онегин» унаследовал традицию оды бурлескной (ср. Гуковский 1931, 123): так, в первой его главе нетрудно услышать отзвуки ирои-комических образов и тем державинской «Оды к <...> Фелице» (1782): *Таков, Фелица, я развратен! // Но на меня весь свет похож* (101–102)*. Поэтому я не сомневаюсь в том, что если бы Ломоносов писал полноударными ямбами лет на 10–15 дольше, «мир и история мира были бы», как говорится, «не те». Какими они были бы, неведомо, но несомненно, что другими. В частности, мы не имели бы ни «Онегина», ни поэмы о Медном Всаднике – их стихотворная форма (25–30 % полноударных строк) неразрывно связана с содержанием: увеличение доли стихов I формы хотя бы в полтора раза коренным образом отразилось бы на лексике и фразеологии произведений. Если воспользоваться логикой Востокова (1817, 28 примеч.[27] *, 55–56), заслужившей одобрение Жирмунского (1968, 14), то можно, например, предположить, что русская поэзия, подобно немецкой, в поисках ритмического разнообразия в более сжатые сроки совершила бы переход к тонике или даже к верлибру. Ломоносов эту возможность учитывал – я имею в виду не только его дактило-хореические гекзаметры (Шапир 1994, 44 и др.), но и его 4-иктный дольник с ненулевой анакрусой (1739?):

На восходе солнце как зардится,
Вылетает вспыльчиво хищный <В>сток.
Глаза кровавы, сам вертится;
Удара не сносит Север вбок,
Господство дает своему победителю,
Пресильному вод морских возбудителю.
Свои тот зыби на прежни возводит,
Являет полность силы своей,
Что южной страной владеет всей,
Индийски быстро острова проходит.
(№ 17: 1–10)

---

* Ср. некоторые лексические и ритмико-синтаксические совпадения: *Сегодня властвую собою* («Фелице», 19) – *Учитесь властвовать собою* («Евгений Онегин», 4, XVI, 12); *А завтра прихотям я раб* («Фелице», 20) – *Всё, чем для прихоти обильной* («Евгений Онегин», 1, XXIII, 5); *А я, проспавши до полудни* («Фелице», 41) – *Проснется в полдень он – и снова → Проснется за-полдень, и снова...* («Евгений Онегин», 1, XXXVI, 5); *...Там плов и пироги стоят, // Шампанским вафли запиваю...* («Фелице», 57–58) – ...Beef-steaks *и Стразбургскій пирогъ // Шампанской обливать бутылкой...* («Евгений Онегин», 1, XXXVII, 8–9) и др. Набор мотивов и тем, характеризующих повседневную жизнь светского человека, в «Фелице» и «Онегине» совпадает в значительной степени.

Как известно, все сложилось иначе.

Напоследок призна́юсь, что мои результаты обескураживают меня самого. По своему́, с позволения сказать, интеллектуальному темпераменту я принадлежу к числу тех, кого субстанция занимает больше акциденции: для меня номогенез поэтической формы – это одна из наиболее привлекательных проблем филологической науки. Мне всегда хотелось нащупать те «встроенные» законы поэтического языка, которые, разворачиваясь во времени, определяют имманентное развитие литературы. Потому и поражает меня тот факт, что совершенно случайное и постороннее по отношению к поэзии событие наложило глубокий отпечаток на всю ее дальнейшую историю. Непросто примириться с мыслью, что многое из того, что нам кажется внутренней необходимостью духовной культуры, обязано своим появлением очень слабому внешнему воздействию. Оно смогло сыграть свою роль, скорее всего, лишь потому, что в момент воздействия поэтический язык находился в стадии бурного становления: он переживал переход из одной системы в другую. Неустойчивость новой системы была связана с ее малой инертной массой: слишком немного еще текстов было написано по правилам ломоносовской силлаботоники. Впоследствии, когда поэтическая традиция окрепла и полностью сформировалась, куда бо́льшие общественные потрясения несравненно меньше влияли на стих. [...]

Библиография

Барков, И.: 1762, Л. Лазарони, *Мир героев*: *Драмма на музыке...*, Перевод И. Баркова, С.-Петербург.

Белинский, В. Г.: 1953–1956, *Полное собрание сочинений*, Москва 1953, т. I, III; 1955, VI– VIII; 1956, т. X.

Берков, П.: 1935, В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, *Стихотворения*, Редакция и примечания П. Беркова и Г. Гуковского; Вступительная статья П. Беркова, [Ленинград].

Берков, П. Н.: 1981, «Немецкая литература в России в XVIII веке» [1960-е годы], П. Н. Берков, *Проблемы исторического развития литератур: Статьи*, Ленинград, 256–297.

Бонди, С.: 1935, «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков», Тредиаковский, *Стихотворения*, [Ленинград], 5–113.

Востоков, А.: 1817, *Опыт о Русском стихосложении*, Изд. 2-е, значительно пополненное и исправленное, С.-Петербург.

Вяземский, П. А.: 1963, *Записные книжки (1813–1848)*, Изд. подготовила В. С. Нечаева, Москва.

Таблица 1

Ритмическая структура 4-стопного ямба у Ломоносова (по произведениям)

№	Произведение	Средняя ударность стопы (%)				Ритмические формы (%)							к-во стихов
		1	2	3	1–4	I	II	III	IV	VI	VII	прочие	
4	«Ода <...> на взятие Хотина», 1739 (рукоп. 1751)	99,3	88,2	85,4	92,9	72,9	0,7	11,8	14,6	–	–	–	280
21	«Ода <...> 1741 года Августа 12 дня»	99,5	98,6	99,0	99,3	97,1	0,5	1,4	1,0	–	–	–	210
22	«Первые Трофеи <...> Иоанна III», 1741	99,6	98,3	98,3	99,0	96,1	0,4	1,7	1,7	–	–	–	230
23	«Всеподданнейшее поздравление», 1741	95,8	85,8	82,1	91,1	63,5	4,2	13,5	16,7	–	1,0	1,0	96
24	«Ода на прибытие <...> Его <...> Высочества», 1742	97,5	87,5	85,0	92,5	70,0	2,5	12,5	15,0	–	–	–	120
	То же (1751)	99,3	82,1	53,6	83,8	35,7	0,7	17,1	45,7	–	0,7	–	140
27	«Ода на прибытие Ея Величества», 1742 (1751)	98,2	85,5	75,9	89,9	60,5	1,6	13,9	23,2	0,2	0,7	–	440
28	«Ода <...> 1743 года» (1751)	99,3	91,4	87,1	94,5	78,6	0,7	7,9	12,1	–	0,7	–	140
29	«Преложение псалма 143», 1743	96,7	90,0	63,3	87,5	50,0	3,3	10,0	36,7	–	–	–	60
	То же (1751)	96,7	88,3	63,3	87,1	48,3	3,3	11,7	36,7	–	–	–	60
31	«Вечернее размышление», 1743 (рукоп. 1747)	100,0	91,7	93,7	96,4	85,4	–	8,3	6,3	–	–	–	48
	То же (1751)	100,0	91,7	89,6	95,3	81,3	–	8,3	10,4	–	–	–	48
42	«Ода <...> 1745 года»	94,0	84,5	57,0	83,9	39,0	4,5	13,5	39,5	1,5	2,0	–	200
43	«Ода на день восшествия на <...> престол», 1746	96,2	81,9	57,6	83,9	38,1	2,4	17,1	40,0	1,4	1,0	–	210

30	«Утреннее размышление», ? (рукоп. 1751)	95,2	81,0	61,9	83,3	38,1	2,4	19,0	38,1	2,4	–	–	42
	То же (печ. 1751)	95,2	81,0	54,8	84,5	31,0	2,4	19,0	45,2	2,4	–	–	42
131	«Лишь только дневной шум замолк...», ? (1747)	96,7	90,0	73,3	90,0	63,3	–	10,0	23,3	3,3	–	–	30
174	«Ода, выбранная из Иова», ? (1751)	99,1	75,0	60,7	83,7	37,5	–	23,2	36,6	0,9	1,8	–	112
44	«Ода на день рождения Ея Величества», 1746	95,3	81,3	40,0	79,2	20,7	4,0	15,3	56,0	0,7	3,3	–	150
129	«Преложение псалма 145», <1747>	93,8	78,1	43,8	78,9	25,0	3,1	15,6	46,9	3,1	6,3	–	32
141	«Ода <...> 1747 года»	98,3	74,6	46,3	80,0	22,9	0,8	23,3	50,0	0,8	2,1	–	240
149	«Ода <...> 1748 года»	98,8	72,9	54,2	81,5	27,5	0,8	25,8	44,2	0,4	1,3	–	240
151	«Преложение псалма 103», 1749	89,1	79,7	56,3	81,3	29,7	6,3	20,3	39,1	4,7	–	–	64
159	Из идиллии «Полидор», 1750	98,2	76,8	39,3	78,6	18,4	–	21,4	57,1	1,8	1,8	–	56
170	«Преложение псалма 1», <1751>	100,0	79,2	37,5	79,2	20,8	–	16,7	58,3	–	4,2	–	24
171	Из «Преложения псалма 26», <1751>	82,1	75,0	57,1	78,6	28,6	7,1	21,4	28,6	10,7	3,6	–	28
172	«Преложение псалма 34», <1751>	90,2	78,6	46,4	78,8	23,2	4,5	18,8	45,5	5,4	2,7	–	112
173	«Преложение псалма 70», <1751>	86,5	85,4	45,8	79,4	21,9	9,4	14,6	50,0	4,2	–	–	96
176	«Ода <...> за <...> милость», <1751>	93,9	73,9	46,5	78,6	20,0	2,2	24,3	47,8	3,9	1,7	–	230
189	«Ода <...> 1752 года»	96,1	72,5	55,5	81,0	27,0	2,2	26,1	41,3	1,7	1,3	0,4	230
213	«Ода <...> 1754 года»	97,0	82,6	55,2	83,7	36,5	2,2	16,5	43,0	0,9	0,9	–	230
232	«Ода <...> 1757 года»	95,0	77,8	56,7	82,4	32,2	2,8	21,7	40,5	2,2	0,6	–	180
238	«Ода <...> 1759 года»	97,1	73,8	55,4	81,6	29,2	1,7	24,6	41,7	1,3	1,7	–	240
241	«[Ода Господина Pyco Fortune]», 1759	94,7	72,7	53,3	80,2	28,7	0,7	24,0	38,7	4,7	3,3	–	150
260	«Ода <...> 1761 года»	90,0	78,6	59,0	81,9	33,0	5,2	20,4	35,2	4,8	0,9	0,4	230
261	«Ода <...> на новый 1762 год», 1761	91,2	75,6	55,2	80,5	28,4	4,8	22,0	38,4	4,0	2,4	–	250
262	Из «Разговора с Анакреонтом», 1761 (печ. 1784)	85,0	82,5	50,0	79,4	25,0	7,5	17,5	42,5	7,5	–	–	40
266	«Ода <...> 1762 года»	89,2	73,8	50,8	78,5	21,5	3,8	25,4	41,5	6,9	0,8	–	260
271	«Ода <...> в новый 1764 год», 1763	92,8	70,6	55,3	79,7	25,9	2,5	26,9	37,5	4,7	2,5	–	320

Таблица 2

Ритмическая структура 4-стопного ямба у Ломоносова (по периодам)

	Средняя ударность стопы (%)				Ритмические формы (%)							к-во текстов	к-во стихов
	1	2	3	1–4	I	II	III	IV	VI	VII	прочие		
Лето 1741	99,5	98,4	98,6	99,1	96,6	0,5	1,6	1,4	–	–	–	2	440
Конец ноября 1741–1743	96,9	88,2	81,4	91,6	66,7	2,8	11,7	18,2	–	0,3	0,3	4	324
1745 – ноябрь 1746	95,1	83,2	57,3	83,9	38,5	3,4	15,4	39,8	1,5	1,5	–	2	410
Декабрь 1746–1751	94,7	76,6	47,4	79,7	23,2	2,9	21,4	48,2	2,4	2,0	–	11	1272
1752–1763	93,3	75,3	55,0	80,9	28,8	3,1	23,1	39,8	3,6	1,5	0,1	10	2130

Таблица 3

Ритмическая структура 4-стопного ямба у последователей Ломоносова («Девичья игрушка»)

	Средняя ударность стопы (%)				Ритмические формы (%)							к-во стихов
	1	2	3	1–4	1	11	III	IV	VI	VII	прочие	
«Ода победоносной героине пизде»	93,0	89,0	50,0	83,0	38,0	3,0	9,0	44,0	4,0	2,0	–	100
«Ода Приапу»	97,9	90,7	65,7	88,6	55,4	1,4	8,9	33,2	0,7	0,4	–	280
«Описание утренней зари»	97,1	92,3	78,6	92,1	68,6	2,9	7,1	21,4	–	–	–	70
«Ода кулашному бойцу»	98,8	96,3	60,4	88,9	55,4	1,3	3,8	39,6	–	–	–	240
«Ода на рождение пизды»	95,0	91,0	58,0	86,0	46,0	3,0	9,0	40,0	2,0	–	–	100
«Ода монаху, или Видение исповеди»	96,9	96,9	53,1	86,7	48,4	1,6	3,1	45,3	1,6	–	–	64
И. Барков (?), 1750-е годы (?)	97,1	92,7	61,6	87,9	52,8	1,9	6,9	37,0	1,1	0,4	–	854

Гаспаров, М. Л.: 1973, «Оппозиция "стих – проза" и становление русского литературного стиха», *Semiotyka i srtuktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 325–335.

Гаспаров, М. Л.: 1982, «Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века», *Russian Literature*, vol. XII, № II, 195–216.

Гаспаров, М. Л.: 1984а, *Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика*, Москва.

Гаспаров, М. Л.: 1984б, «Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише», *Проблемы структурной лингвистики 1982*, Москва, 169–185.

Гаспаров, М. Л.: 1986, «Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе», *Проблемы структурной лингвистики 1983*, Москва, 181–199.

Гаспаров, М. Л.: 1989, *Очерк истории европейского стиха*, Москва.

Гаспаров, М. Л.: 1993, *Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях*, Москва.

Гуковский, Г.: 1927, *Русская поэзия XVIII века*, Ленинград (= Вопросы поэтики; вып. X).

Гуковский, Г.: 1931, «Державин», А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений: В 6 т.*, Москва – Ленинград, т. 6: Путеводитель по Пушкину, кн. 12, 122–123. Без подписи.

Данько, Е. Я.: 1940, «Из неизданных материалов о Ломоносове», *XVIII век*, Москва – Ленинград, сб. 2, 248–275.

Державин, Г.: 1779, «Ода на смерть К. М. к ****», *Санктпетербургский Вестник*, ч. IV, Сентябрь, 175–178. Без подписи.

Жирмунский, В. М.: 1968, «О национальных формах ямбического стиха», *Теория стиха*, Ленинград, 7–23.

Жирмунский, В. М.: 1975, «Оды М. В. Ломоносова "Вечернее" и "Утреннее размышление о Божием Величестве": (К вопросу о датировке)», *Русская литература XVIII века и ее международные связи: Памяти чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова*, Ленинград, 27–30 (= XVIII век; Сб. 10).

Западов, В. А.: 1969, «Державин и русская рифма XVIII в.», *Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века*, Ленинград, 54–91 (= XVIII век; Сб. 8).

Западов, В. А.: 1974, *Русский стих XVIII – начала XIX века: (Ритмика): (Лекция)*, Ленинград.

Зорин, А., Н. Сапов: 1992, *Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова*, Изд. подготовили А. Зорин и Н. Сапов, Москва.

Иванов, Вяч. Вс.: 1969, «Ритмическое строение оды Ломоносова (ода 1747 г.): (лингвостатистический анализ)», *Проблемы прикладной лингвистики: Тезисы межвузовской конференции 16–19 декабря 1969 г.*, Москва, ч. I, 131–133.

Иванов, Вяч. Вс.: 1979, «Из наблюдений над одой XVIII века», *Лингвистика и поэтика*, Москва, 174–187.

Илюшин, А. А.: 1991а, «Из "Девичьей игрушки"», [Публикация и примечания А. А. Илюшина], *Литературное обозрение*, № 11, 14–17.

Илюшин, А. А.: 1991б, «Ярость праведных: Заметки о непристойной русской поэзии XVIII – XIX вв.», *Литературное обозрение*, № 11, 7–14.

Илюшин, А. А.: 1992, «О русской "фривольной" поэзии XVIII–XIX вв.», *«Летите, грусти и печали...»: Неподцензурная русская поэзия XVIII–XIX вв.*, Москва, 9–37.

Илюшин, А. А.: 1994, «Запоздалый перевод эротико-приапейской оды: (Alexis Piron, "Ode à Priape")», *Philologica*, т. 1, № 1/2, 247–264.

Ионин, Г. Н., Е. Н. Петрова: 1986, «Примечания», Г. Р. Державин, *Анакреонтические песни*, Москва, 396–461.

Клейн, Й.: 1995, «Реформа стиха Тредиаковского в культурно-историческом контексте», *XVIII век*, С.-Петербург, сб. 19, 15–42.

Колмогоров, А., А. Прохоров: 1968, «К основам русской классической метрики», *Содружество наук и тайны творчества*, Москва, 397–432.

Коплан, Б.: 1930, «"Полтавский бой" Пушкина и оды Ломоносова», *Пушкин и его современники: Материалы и исследования*, Ленинград, вып. XXXVIII/XXXIX, 113–121.

Красноперова, М. А.: 1989, «Моделирование процесса стихосложения по вероятностным параметрам: (на материале четырехстопного ямба М. В. Ломоносова)», *Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, Columbus, Ohio, 183–191 (= UCLA Slavic Studies; Vol. 18).

Левинтон, Г. А., Н. Г. Охотин: 1991, «"Что за дело им – хочу...": О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина "Царь Никита и 40 его дочерей"», *Литературное обозрение*, № 11, 28–29.

Ломоносов, М. В.: 1952–1959, *Полное собрание сочинений*, Москва – Ленинград 1952, т. 7; 1959, т. 8.

Лотман, М. Ю.: 1995, «Русский стих: Основные размеры, входящие в европейский метрический фонд», *Słowiańska metryka porównawcza*, Warszawa, [t.] VI: Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich, 259–349.

Макогоненко, Г.: 1964, «"Враг парнасских уз"», *Русская литература*, № 4, 136–148.

Макогоненко, Г. П.: 1969, *От Фонвизина до Пушкина: Из истории русского реализма*, Москва.

Мерзляков, А.: 1817, «Разбор осьмой Оды Ломоносова», *Труды Общества Любителей Российской Словесности при Императорском Московском Университете*, ч. VII, 28–79 (1-й пагинации).

Николаев, Н. И.: 1983, «О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского», *Контекст 1982: Литературно-теоретические исследования*, Москва,303–335.

Орлов, А. С.: 1935, Ломоносов, *Стихотворения*, Под редакцией А. С. Орлова при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. А. Гуковского, [Ленинград].

Пекарский, П.: 1870–1873, *История Императорской Академии Наук в Петербурге*, С.-Петербург 1870, т. I; 1873, т. II.

Петровский, Н. А.: 1995, *Словарь русских личных имен: Около 3000 имен*, Изд. 4-е, дополненное, Москва.

Погосян, Е. А.: 1992, «Сад как политический символ у Ломоносова», *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 882, 44–57.

Пумпянский, Л. В.: 1935, «Очерки по литературе первой половины XVIII века», *XVIII век: Сборник статей и материалов*, Москва – Ленинград, 83–132.

Пумпянский, Л. В.: 1939, «"Медный всадник" и поэтическая традиция XVIII века», *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, Москва – Ленинград, [вып.] 4/5, 91–124.

Пумпянский, Л. В.: 1983а, «К истории русского классицизма: (Поэтика Ломоносова)» [1923], *Контекст 1982: Литературно-теоретические исследования*, Москва, 303–335.

Пумпянский, Л. В.: 1983б, «Ломоносов и немецкая школа разума» [конец 1930-х годов], *Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте*, Ленинград, 3–44 (= XVIII век; Сб. 14).

Соколов, А. Н.: 1939, «"Полтава" Пушкина и "Петриады"», *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, Москва – Ленинград, [вып.] 4/5, 57–90.

Соловьев, С. М.: 1963, *История России с древнейших времен: В 15 кн.*, Москва, кн. XI (т. 21/22).

Степанов, В. П.: 1988, «Барков (Борков) Иван Семенович», *Словарь русских писателей XVIII века*, Ленинград, вып. 1: (А – И), 57–62.

Сумароков, А. П.: 1781, «О стопосложении» [между 1771 и 1777], А. П. Сумароков, *Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе*, Собраны и изданы Н. Новиковым, Москва, ч. X, 55–85.

СЯ XVIII – *Словарь русского языка XVIII века*, Ленинград 1987, вып. 3; 1988, вып. 4; 1991, вып. 6; С.-Петербург 1992, вып. 7; 1997, вып. 9.

Тарановски, К.: 1953, *Руски дводелни ритмови, I–II*, Београд.

Тарановский, К. Ф.: 1966, «Из истории русского стиха XVIII в.: (Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова)», *Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова*, Москва – Ленинград, 106–115 (= XVIII век; Сб. 7).

Тарановский, К. Ф.: 1971, «О ритмической структуре русских двусложных размеров», *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова*, Ленинград, 420–429.

Тарановский, К. Ф.: 1975, «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы», *Русская литература XVIII века и ее международные связи: Памяти чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова*, Ленинград, 31–38 (= XVIII век; Сб. 10).

Тарановский, К. Ф.: 1989, «Шестистопный ямб Ломоносова», *Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, Columbus, Ohio, 395–418 (= UCLA Slavic Studies; Vol. 18).

Тарановский, К. Ф., А. В. Прохоров: 1982, «К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков», *Russian Literature*, vol. XII, № II, 145–194.

Томашевский, Б.: 1928, «Стих и ритм: Методологические заметки» [1925, 1927], *Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*, Ленинград, [вып.] IV, 5–25.

Тредиаковский, В.: 1752, *Сочинения и переводы как Стихами так и Прозою*, С.-Петербург, т. I–II.

Тынянов, Ю.: 1927, «Ода как ораторский жанр» [1922–1926], *Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*, Ленинград, [вып.] III, 102–129.

Шапир, М. И.: 1990, «Metrum et rhythmus sub specie semioticae», *Даугава*, № 10, 63–87.

Шапир, М. И.: 1993, «Из истории русского "балладного стиха": Пером владеет как елдой», *Russian Linguistics*, vol. 17, № 1, 57–84.

Шапир, М. И.: 1994, «Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина: (О формально-семантической деривации стихотворных размеров)», *Philologica*, т. 1, № 1/2, 43–107.

Drage, C. L.: 1976, «The Introduction of Russian Syllabo-Tonic Prosody», *The Slavonic and East European Review*, vol. LIV, № 4, 481–503.

Krasnoperova, M. A.: 1996, «More About the Early Iambic Tetrameter in M. V. Lomonosov's Poetry», *Elementa*, vol. 2, № 3/4, 233–256.

Levitsky, A.: 1989, V. K. Trediakovskij, *Psalter 1753*, Erstausgabe, Besorgt und kommentiert von A. Levitsky; Herausgegeben von R. Olesch und H. Rothe, Paderborn – München – Wien – Zürich (= Biblia Slavica; Serie III, Bd. 4b).

Schruba, M.: 1995, «Барковианский фон бурлескной поэмы В. И. Майкова *Елисей или Раздраженный Вакх*», *Study Group on Eighteenth-Century Russia*, № 23, 11–13.

Smith, G. S.: 1988, «The Most Proximate West: Russian Poets and the German Academicians, 1728–41», *Russia and the World of the Eighteenth Century: Proceedings of the Third International Conference organized by the Study Group on Eighteenth-Century Russia and held at Indiana University at Bloomington, USA, September 1984*, Columbus, Ohio, 360–370.

Stählin, J. von: 1740, «Ode auf das Friedens-Fest welches Ihro Kayserl. Majestät Anna Ioannowna Kayserin und Selbst-Herrscherin aller Reussen &c. &c. &c. wegen des von Höchst-Denenselben mit der Ottomannischen Pforte den 7. Sept. 1739. glücklich geschlossenen Friedens prächtigst feyren ließ…», *Anmerckungen bey den Zeitungen*, 22. April, St. 33/36, 129–143. Без подписи.

Stählin, J. von: 1741, «Allerunterthänigster Glückwunsch zum Antritt der erwünschten Regierung Ihro Majestät der Allerdurchlauchtigsten und Großmächtigsten Kayserin Elisabeth Petrowna Beherrscherin aller Reussen &c. &c. &c....», *Anmerckungen bey den Zeitungen*, 8. Dec., St. 98/102, 403–408. Без подписи.

Taranovsky, K.: 1982, «The Rhythmical Structure of the Notorious Russian Poem *Luka*», *Slavic Linguistics and Poetics: Studies for Edward Stankiewicz on his 60th Birthday 17 November 1980*, Columbus, Ohio, 429–432 (= International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, vol. XXV/XXVI).

Vickeri, W. N.: 1978, «A Comparison of Samples of Lomonosov's and Puškin's Four-Foot Iambs», *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Columbus, Ohio, [vol.] I: Linguistics and Poetics, 727–755.

Примечания

[1] Максим Ильич Шапир (1962 – 2006) – профессор, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН, главный научный сотрудник Института мировой культуры Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, основатель и главный редактор журнала «Philologica». Основные исследования по теории и истории русского стиха: «Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII – XX веков. Кн. 1» (М., 2000); «Статьи о Пушкине» (М., 2009).

[2] Впервые: Philologica, т. 3, № 5/7, С. 69 – 101. Печ. по: *Шапир М. И.* У истоков русского четырех стопного ямба: генезис и эволюция ритма (Социолингвистика стиха раннего Ломоносова) // *Шапир М. И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М., 2000. Кн. 1. С. 131–160.

[3] Цит. из стихотворения О. Э. Мандельштама «Нашедший подкову»: «...Трижды блажен, кто введет в песнь имя...»

[4] Общий объем стихов 4-стопного ямба, включая монометрические, полиметрические и разностопные тексты в метрическом репертуаре Ломоносова – 5727 (см.: *Лалетина О. С., Хворостьянова Е. В.* Метрика и строфика М. В. Ломоносова // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. СПб., 2008. С. 74).

[5] См. в наст. изд. С. 333 – 343.

[6] См. в наст. изд. С. 48 – 57.

[7] См. в наст. изд. С. 29 – 47

[8] См. в наст. изд. С. 354 – 367

[9] См. в наст. изд. С. 80 – 124

[10] См. в наст. изд. С. 125 – 146

[11] «Сходящей с Поль златых Авроры...» (*Ломоносов М. В.* ПСС. Т VIII С. 124).

[12] По мнению М. А. Красноперовой «началом эволюционного развития» ритмики русского 4-стопного ямба «следует считать период примерно с 1745 по 1764 годы» (*Красноперова М. А.* Моделирование процесса стихосложения по вероятностным параметрам (на метериале четырехстопного ямба Ломоносова). Р. 183).

[13] См. в наст. изд. С. 51 (у Тарановского – 75,4%)

[14] В качестве основного аргумента для доказательства того, что Ломоносов в своем

«Письме» опирался не на практику немецких поэтов, а на теоретические трактаты, Данько приводит фрагменты работ Готшеда, отчетливо перекликающиеся с основными положениями «Письма». Среди них воспроизведенное Готшидом мнение Иоганна Людвига Праша (1637 – 1690) – писателя, языковеда, профессора права – о том, что тот считал «чистоту стихотворного размера одним из главных достоинств немецкой поэзии и презирал поэтов, сочетающих ямбы с хореями». Причины предпочтения ямба хорею Данько также усматривает в ориентации Ломоносова на Готшеда, отмечавшего, что в «немецком языке с древних времен употребляются почти одни ямбы, так как они наиболее естественны для нашего языка» (*Данько Е. Я.* Указ. соч. С. 270, 272).

[15] Как отмечал П. Н. Берков, влияние немецкого стихосложения испытал на себе не только Ломоносов, но и Сумароков, полагавший, что «изучение немецкого стихотворства русскими поэтами и – обратно – немецкими русского могло бы принести пользу обоим народам». Кроме того, «в русской теоретической литературе XVIII века, посвященной вопросам стиховедения, ямбы считались характерным признаком немецкой поэзии, хореи связывались с французской» (*Берков П. Н.* Указ. соч. С. 285 – 286).

[16] В недавней статье, посвященной ритмике ломоносовской оды, К. Рогов в целом соглашаясь с концепцией Шапира об определяющей роли стилистики в эволюции ритма 4-стопного ямба поэта, связывает повышение доли пиррихиев не с именными, а с глагольными формами, активное вторжение которых приходится на 1743 – 1745 гг., когда под влиянием Сумарокова «стилистический признак»–«манифестация “высокости” переносится на уровень морфологический и грамматический, что в силу акцентных ограничений оказывается несовместимым с идеалом метрической четкости» – Ломоносов перестает рассматривать пропуски метрических ударений в качестве «вольности», которой следует избегать в высоком одическом стихе. Отмечая выдвижение глагольных форм в переложениях псалмов и поздних одах поэта, автор полагает, что «изменение веса и роли причастий, деепричастий и приставочных глаголов в глагольной системе Ломоносовской оды с 1745 года смещает язык оды от полюса современного “гражданского наречия” русского языка к полюсу “книг церковных” и превращается в стилевую характеристику “высокого” одического слога, находящегося, в свою очередь, в непосредственной взаимосвязи с ритмическими показателями русского ямба». (*Рогов Кирилл* К генезису «высокого» одического ямба: об одном успешном опыте фальсификации истории русской словесности // Пермяковский сборник. Ч.2. / Новые материалы по истории русской культуры. Вып. 7. Ч. 2. М., 2010. С. 83).

[17] «Ода, которую в торжественный праздник высокаго рождения Всепресветлейшаго Державнейшаго Великаго Государя Иоанна Третияго, Императора и Самодержца Всероссийскаго, 1741 года Августа 12 дня веселящаяся Россия произносит»; «Первые трофеи Его Величества Иоанна III, Императора и Самодержца Всероссийскаго, чрез преславную над Шведами победу Августа 23 дня 1741 года в Финландии поставленные и в высокий день тезоименитства Его Императорскаго Величества Августа 29 дня 1741 года в торжественной оде изображенные от всеподданнейшаго раба Михайла Ломоносова».

[18] «Всеподданнейшее поздравление для восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Всепресветлейшия Державнейшия Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, в торжественный праздник и высокий день рождения Ея Величества декабря 18, 1741. Всеподданнейше представлено от Императорской Академии Наук».

[19] «Ода Императрице Елисавете Петровне 25 ноября 1743 года»; «Ода Ея Импера-

торскому Величеству в день Ея Всевысочайшего Рождения Торжествуемого 1755 года декабря 18 дня».

[20] «Ода на день Восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны Самодержицы Всероссийския июня 28 дня 1762 года»; Ода на день Тезоименитства Ея Величества Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны Самодержицы Всероссийския ноября 24 дня 1762 года»; «Ода на день рождения Его Императорского Высочества Благоверного Государя Цесаревича и Великого Князя Павла Петровича Наследника Всероссийского Престола Сентября 20 дня 1754 года»; «Ода на день брачного сочетания Их Императорских Высочеств Благоверного Государя и Великого Князя Петра Феодоровича и Благоверныя Государыни Великия Княгини Екатерины Алексеевны 1745 года»; «Ода на день Тезоименитства Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы Всероссийския Сентября 5 дня 1751 года»; «Ода на день Восшествия на Всероссийский Престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы Всероссийския. Ноября 25 дня 1751 года»; «Плачь на кончину Блаженныя и вечной славы достойныя памяти, Государыни Императрицы Елисавет Петровны Матери Отечества, усопшей о Господе, Декабря 25 дня 1761 года».

[21] «Высочайший день Коронации Ея Императорскаго Величества Всемилостивейшия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы Всероссийския публичным собранием празднует Императорский Московский университет апреля 26 дня 1756 года»; «Ода на всерадостный день Восшествия на Всероссийский Престол Ея Императорского Величества Императрицы Елисавет Петровны ноября 25 дня 1754 года с искренним усердием и ревностью принесенная от всеподданнейшаго раба Николая Поповского».

[22] «Ода Ея Величеству Великой Государыне Императрице, истинной Матери отечества, Елисавете Петровне».

[23] «Ода на всерадостный день Рождения Его Величества Благочестивейшего Государя Петра Феодоровича, Императора и Самодержца Всероссийского».

[24] Речь идет о стихотворных строках, включенных в перевод латинского текста речи Георга Крафта, выполненного Г. Тепловым:

Творец всех неба и земли,
Услыши верный глас науки!
Грозящий Марсов меч *возми*, (a)
А скипетр дай Августе в руки. (b)
Да правит тем *покойно* (c) всех;
Да зрит на весь Восток в успех.
Пусть спеют жатвы в день надежный,
А смел купец товар везет
Как ветр по морю к нам; (d)
При том дай Музам плод полезный.

(a) растли
(b) Подай сам жезл покоя в руки.
(c) Августа
(d) И в море нам покой живет,
Когда по нем корабль плывет.

Приводя эти стихи, Пекарский отмечает, что они «в те времена могли быть написаны только Ломоносовым» (*Пекарский П. П.* История Императорской Академии Наук в

Петербурге. Т. II. СПб., 1873. С. 325).

[25] Выявляя истоки державинской рифмы, В. А. Западов, в частности, отмечал новаторский характер ассонансной рифмы Баркова, повлиявшей на эклектичность рифмовки раннего Державина, а также указывал на сам факт знакомства с творчеством Баркова, в подражание которому Державин писал «фривольные куплеты» (*Западов В. А.* Державин и русская рифма XVIII века. С. 69, 78).

[26] Имеется в виду анакреонтическое стихотворение Державина «Шуточное желание», в котором, по наблюдению Г. П. Макогоненко, сохраняются не только образы, но и рифма сатирического двустишия Баркова «Коль можно бы летать .... подобно птицам, / Хорош бы был сучок .... сидеть девицам» (*Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина. С. 174).

[27] «Мы можем утешаться только тем, что наши ямбические стихи с помощью примешивающихся к ним пиррихиев пользуются все еще большею разнообразностью против Немецких, в коих беспрестанно чистые ямбы повторяются. Сия то ощутительная монотония может быть и ускорила введение в Немецкую поэзию древних размеров» (*Востоков А. Х.* Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 28).

РИФМА

Б. В. Томашевский[1]

К ИСТОРИИ РУССКОЙ РИФМЫ[2]

Задача изучения форм стиха заключается в выяснении выразительной функции стихотворной речи в целом и отдельных элементов, ее составляющих. Но на пути этого изучения постоянно возникают затруднения, препятствующие подобного рода изучениям. Специфические приметы стиха – размеры, рифма и т. д. – отсутствуют в прозе или резко меняют свою функцию. Между тем выразительные элементы речи мы привыкли изучать на прозе в ее произносительной или письменной форме. Изучение стиха ведет нас к изучению таких сторон речи, какие в обычных формах выразительной речи отсутствуют. Отсюда – два направления в изучении стиха. Одно – это изучение самих примет стиха в полной изоляции от выразительных свойств человеческой речи, изучение, превращающееся в своего рода комбинаторный анализ ритмических явлений, из которых авторы пытаются непосредственно извлечь умозаключения о выразительной функции стихотворного ритма вне его речевой функции. Другое направление – изучение стиха с полным пренебрежением к его стиховым особенностям (метру, рифме и т. д.); на этом пути стих рассматриваются как некая форма прозы, «типизованной» в своих частных разновидностях. При таком методе изучения из поля зрения устраняются именно те приметы речи, которые отделяют стих от прозы, и опять-таки остается без ответа: имеют ли эти приметы свою выразительную функцию и какую именно.

Изучались в том и другом направлении преимущественно разные метрические и ритмические формы. Рифме уделялось сравнительно мало внимания. Она изучалась главным образом с точки зрения ее фонетического состава, причем обычно ограничивались чисто описательными задачами. Чтобы выделить те звуковые элементы, которые составляют рифму, пользовались очень часто определением рифмы, установившимся для русской поэзии к концу XIX – началу XX века. Поэтому мы часто можем встретить такие описания рифмы XVII века, которые классифицируют эту рифму по категориям, характерным для рифмы новейшей эпохи: в русских рифмах находят «ассонансы», «консонансы» и т. п. в том определении этих терминов, которые характерны для поэзии начала XX века. Однако самое явление рифмы XVII века настолько существенно отличается от явления рифмы XX века, что законность перенесения понятий XX века на XVII век может быть оспорена. Между тем выразительная функция частных форм всецело зависит от той общей системы, к которой эти частные формы принадлежат.

Явление рифмы есть явление исторически изменчивое. Поэтому нельзя определить рифму вообще. Ее следует изучать и наблюдать всегда в определенных хронологических рамках и историко-литературных стилях. Попытка найти универсальное определение рифмы всегда приводит к тому, что такое определение становится бессодержательным. Современная рифма была бы для поэтов XVIII века совсем не рифмой, подобно тому как для современных французских поэтов многие рифмы классиков уже не звучат как рифмы.

Под рифмой обычно понимают концевые созвучия стихов. В этом опреде-

лении – два признака: 1) концевое положение созвучных слов и 2) звуковые условия «созвучия». Иногда имеют в виду только второй признак и говорят о внутренней рифме (я исключаю случаи рифмовки концов полустиший, когда рифма прикреплена к определенному месту и обозначает конец ритмической единицы).

Сейчас я имею в виду только второй признак: условия созвучия. Обычное определение рифмы, пригодное для так называемого классического стихосложения, – совпадение концевых звуков, начиная с ударной гласной, при непременном участии в рифме хотя бы одной согласной (отсюда требование для рифмы, оканчивающейся на ударную гласную, обязательного совпадения «опорной» согласной). Так, рифмами являются женские рифмы: *ратный – булатный*, мужские: *звук – рук* и *рука – ветерка*[*].

При этом обычно думают об абсолютном совпадении концевых звуков. Между тем достаточное «созвучие» дают не всегда звуки абсолютно тождественные. Если мы возьмем пары *баня – няня*, то ударный гласный не совпадает не только орфографически. Достаточно выделить звук *а* в слове *баня* и ударную гласную, обозначенную буквой *я* в слове *няня*, чтобы услышать различие звуков. В слове *баня* звук *а* звучит более «открыто», и в образовании его участвует более задняя часть языка; в слове *няня* соответствующий звук более «закрытый», и приподнимается язык больше в передней части. И в данном случае лишь исторической случайностью является то, что буквами *а* и *я* в русском языке обозначается одна «фонема», то есть некий тип звука, слегка видоизменяющийся в различных положениях, но так, что эти видоизменения не противополагаются для образования различных значений. Слова *вал* и *вял* мы различаем не по гласному, а по твердости и мягкости согласного *в*. В рифмах *горит – копыт* несовпадение ударных звуков еще очевиднее. Точно так же *и* и *ы* отличаются не сами по себе, а потому, что перед *и* всегда стоит смягченная согласная (или гласная, как в слове *мои*), а перед *ы* – обязательно твердая согласная. Следовательно, *ы* и *и* – тоже одна фонема.

Но опять-таки возможно, что «созвучие» не будет совпадать с границами «фонем», тем более что в исторической жизни языка не всегда фонемы и варианты фонем строго разграничены во всех положениях. Возможно вообразить, что поэты будут различать и самые варианты фонем (и, например, отвергать рифмы типа (*«баня – няня», «копыт – горит»*) и, наоборот, считать достаточным созвучие, в котором сопоставлены разные фонемы. Так, например, в немецком языке гласные *i* и *ü* совпадают только в некоторых диалектах, а в литературном языке различаются и образуют слова разного значения (*Biene – Bühne*), однако в книжной поэзии допускаются рифмы, где созвучными считаются именно эти звуки (*trübe – liebe*). И в этом отношении рифма у разных народов и в разные эпохи бывает весьма прихотлива. Французский язык,

[*] Впрочем, в последнем случае возможна рифма без согласной: *Аи – мои – струи*; *боа – Делакруа*. В этом случае переход от гласной к гласной приравнивается согласной Это можно было бы назвать случаем нулевой опорной согласной. Можно вообразить и женскую рифму с нулевой согласной: *поцелуи – струи*. Впрочем, в московском произношении во всех случаях перед *и* слышен звук *j*.

имеющий то же смысловое противопоставление *i* и *u*, не допускает их созвучия в рифме (совершенно независимо от того, ближе или дальше эти гласные как звуки во французском произношении, чем в немецком) и невозможна рифма *prune – colline.* С другой стороны, французские поэты, несмотря на протесты критиков, рифмуют *é* и *è* (*opprimé – mai*). Во французской поэзии, в силу исторических судеб этих звуков, дифтонг *oi* (*ya*) неразложим, и если он присутствует в одном слове, он обязательно полностью встречается и в рифмующем с ним (*ivoire – gloire*; невозможна рифма этих слов с *prépare*); между тем дифтонг *ui* разложим, и мы имеем рифмы *nuire – désire, dire – détruire.* У французов почти до наших дней сохранилась так называемая «глазная рифма», типа *débris – Séosostris*, в которой в первом слове *s* не произносится, а во втором звучит отчетливо.

Одним словом, под общим названием рифмы мы встречаемся с самыми разными системами созвучий, и совершенно недопустимо переносить нормы, характерные для одной эпохи и среды, в другую эпоху и в другую обстановку. О рифме Маяковского нельзя говорить терминами, применяемыми к рифме Пушкина[3]; еще наивнее рифмы XVI и XVII веков классифицировать по системе рифм русских символистов. Каждая система звуковых соответствий требует своего изучения. Прилагать ко всем системам общий шаблон и изучать индивидуальные формы рифмы лишь в качестве уклонения от этого шаблона так же незаконно, как незаконно считать диалект рядом уклонений или «искажений» общелитературной нормы.

Изменения в системе рифм обычно являются результатом изменений в нормах соответствий между звуками языка и связаны с закономерностями литературных стилей. Система этих соответствий меняется не только от эпохи к эпохе, но и от школы к школе и от одного поэта к другому. Один и тот же языковой материал, одно и то же произношение может дать основание к разным системам рифм, к разным условиям рифмового созвучия.

Но, с другой стороны, и самое произношение, эволюционируя, меняет звуковые соответствия. Это особенно заметно на явлениях архаической, традиционной рифмы, когда-то удовлетворявшей условиям произношения, а затем продолжавшей применяться вопреки произношению, по простому подражанию предшественникам. Так, бóльшая часть непоследовательностей классической французской рифмы, бóльшая часть того, что именуется неправильно «глазной рифмой», является традиционным воспроизведением рифм, точно соответствовавших произношению XVI века.

Когда мы следим за изменением в системе рифм, то всегда возникает вопрос: результатом чего является это изменение – переменилась ли система соответствий при сохранении прежней системы звуков языка или изменилась самая система звуков в результате эволюции литературного произношения.

Изучая русскую рифму с XVIII века до наших дней, мы замечаем значительное изменение в самой системе соотношений между звуками, то есть самое представление о созвучии меняется. С другой стороны, несомненно изменялось и само литературное произношение. Возникает вопрос: не происходит ли изменение рифмовых систем в каком-нибудь соотношении с изменением

произношения, или же изменение литературных вкусов происходит совершенно независимо от эволюции произношения, и изменение правил рифмовки отражает автономную эволюцию художественных систем, не зависящую от изменений языкового материала?

В литературе вопроса определились две противоположные точки зрения. Существует мнение, что рифмы меняются в зависимости от изменения произношения. Эта точка зрения была высказана в работе по фонетике русского языка Рад. Кошутича[4]. Другое мнение было высказано В. Жирмунским и заключалось в том, что под влиянием смены эстетических систем меняются нормы звуковых соответствий, в то время как самые звуки языка не претерпевают сколько-нибудь значительных видоизменений. Вот что писал по этому поводу Жирмунский:

«История русской рифмы XVIII и XIX века, рассматриваемая с точки зрения рифмовки заударных гласных, представляется процессом постепенной деканонизации точной рифмы и непрерывного расширения круга приблизительных созвучий. Если бы какой-нибудь исследователь, не знакомый с русским произношением, захотел по рифмам восстановить произношение неударных гласных, исходя из неправильной, но общераспространенной мысли, что рифма есть всегда звуковое тождество, он пришел бы к неизбежному выводу, что в течение XIX века совершался непрерывный процесс все более и более всеобщей редукции заударных гласных, который к началу XX века завершился полным слиянием всех гласных в неопределенном редуцированном звуке. На самом деле, однако, перед нами не изменение *произношения*, а изменение поэтического *вкуса и стиля*: поэты XVIII и первой трети XIX века требуют в области неударного вокализма не только акустической, но и графической точности; начиная с середины тридцатых годов требование точности в написании отходит в прошлое, и с тем вместе начинается все более широкое пользование сочетаниями ослабленных гласных, приблизительными и в акустическом отношении»*.

Здесь сформулированы и принципиальная точка зрения автора и его понимание исторического процесса изменения русской рифмы. Обратимся же, однако, к этому процессу.

Можно грубо различать четыре периода в истории русской рифмы: XVIII век, первую половину XIX века, вторую половину XIX века и рифму XX века, наиболее ярко представленную в стихах В. Маяковского. Остановимся на характеристике каждого периода в отдельности. Замечу, что границы этих периодов весьма зыбки и условны. Внутри каждого периода могут быть сильные индивидуальные отклонения от нормы. Так, рифма Державина не вполне типична для XVIII века; часто поэты-современники резко различаются по системе рифмы: так, материалы, собранные Рад. Кошутичем, дали ему основание причислить двух поэтов-символистов, В. Брюсова и Ф. Сологуба, к разным школам рифмовки**.

---

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Л., 1923. С. 155–156.

** По поводу усеченных рифм типа *«тучи – летучий»* см. *Кошутич Рад.* Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть. 2-е изд. Пг., 1919. С. 395–396.

Остановимся сперва на рифме XVIII века.

1

По характеристике В. Жирмунского, вокализм (соответствие гласных) рифмы XVIII века строился исключительно на принципах орфографии. Совпадение требовалось не столько звуковое, сколько буквенное. Прежде чем рассмотреть подробнее аргументы В. Жирмунского, должен сказать, что так называемый орфографический принцип рифмы мне всегда казался сомнительным. Рифма «для глаз» является больше изобретением критики, чем реальным фактом поэтической практики. Конечно, в отдельных частных случаях рифмы могут основываться на книжном чтении, вроде *ея – семья* (но в таком случае орфография действует на рифму через произношение)*, либо под влиянием орфографии скрадываются небольшие различия звуков, как в рифме *поле – на воле* (что в правильном произношении должно звучать, как если бы было написано *поля – на воли*, или с небольшим отклонением от этого во втором слове), и, наконец, часто из возможных орфографических вариантов поэт выбирает тот, который зрительно обнаруживает рифму: *снова – инова*, вместо *иного*. Но нельзя говорить о системе, построенной на орфографии. Так называемые «глазные рифмы», как мы уже говорили, обычно не что иное, как архаические рифмы. Так, зрительной рифмой французы называют классическую рифму, требовавшую соответствия немых концевых согласных. Однако по ближайшем рассмотрении оказывается, что это соответствие отнюдь не требует полного совпадения букв, что было бы неизбежно, если бы речь шла о чисто графическом зрительном соответствии. Так, «рифмуют» немые *t* и *d*: *haut – Pétaud* (Мольер), *s*, *z* и *x*: *assis – six*, *rebutez – vérités* и т. д. Не требуется вовсе совпадения немых согласных, если они не на самом конце слова, например: *repos – mots*, *monte – prompte* и т. д. И вовсе не требуется Одинаковой орфографии гласных: *âme – femme*, *cause – chose*, *être – connaître*, или созвучных согласных: *basse – grâce*, *dis-je – oblige*. Следовательно, во всех случаях, кроме концевых согласных, требуется звуковое, а не графическое подобие, а в концевых согласных требуется совпадение таких букв, которые в так называемом «liaison»[5] дают одинаковый звук. Ясно, что разгадку надо искать не в орфографии, а в старом произношении. А секрет заключается в том, что прежде, когда в нормальном произношении эти согласные исчезли, на паузе они произносились (но всегда в глухом варианте, в отличие от их произношения при «liaison», где для группы *s*, *x*, *z* существует только звонкий вариант – *z*). Следы этого произношения сохранились и теперь (в произношении таких слов, как *six*, *dix*, *soit*, во фразах вроде *«c'est un fait»* и т. д.). Это историческое объяснение гораздо удовлетворительнее, чем обращение к орфо-

* Нельзя, конечно, отрицать, что книжное чтение под влиянием орфографии воскрешает иногда архаические рифмы, помимо традиции. Если подчас мы слышим произношение «слепого» с ясным *г*, то нет нужды искать здесь влияния диалекта или традиции, достаточно влияния книги.

графии*. Замечу, что эмфатическое чтение стиха, особенно во Франции, сохраняет долгое время такие особенности произношения, которые в общем языке давно исчезли**. Точно так же и с орфографией русской рифмы XVIII века. Если требовать совпадения букв, то почему ограничивать это требование одними неударными гласными? В самом деле, поэты XVIII века отлично знали, что согласные буквы могут при разном написании звучать одинаково. Кантемир в своем теоретическом «письме» составил целую таблицу букв, совпадающих в определенном положении по своему звучанию (таковы *д* и *т*, *б* и *п* и т. д.), и приводил примеры подобных рифм: *водка – глотка* и др.[6]*** Правда, Кантемир неточно определил фонетические условия, при которых совпадают звонкие и глухие согласные, но это не меняет принципа. На практике он пользовался подобными рифмами, и всегда точно (сат. II: *пожитки – жидки*, *остатки – сладки*; сат. III: *осьмушку – кружку*, *кубки – поступки*; сат. V: *поступках – трубках*; сат. IX: *русский – узкий*; лишь в одном случае встретилась неточность: *прежния – вешния*). Знал он и то, что некоторые согласные вовсе не произносятся, и не считался с ними в рифме (сат. II: *гнусно – грустно*; сат. V: *сердцем – перцем*)[7]. Точно так же Кантемир писал, что разные гласные могут обозначать (под ударением) одинаковые звуки: *а – я, у – ю* и др.****, и применял это в своих стихах, рифмуя *ять* (ѣ) с *е* и т. д. (сат. I: *квасу – мясу*, *покою – с землею*, *смыслим – счислим* и пр.).

Все это дает картину, совершенно не согласующуюся с принципом орфографического тождества рифм. Почему же только для неударных гласных делалось исключение? Неужели именно для этих наименее значительных в рифме звуков требовалась особая точность, ненужная в остальных случаях?

Вот что пишет В. Жирмунский по этому поводу:

«Наиболее убедительный пример влияния орфографии на правила рифмы представляет судьба сочетания *а : о*. Кантемир не упоминает об этом сочетании в числе канонических в его время «вольностей рифмы». Действительно, в его собственных «Сатирах» (I–V) я не нашел ни одного примера этого сочетания*****; оно отсутствует также совершенно и у Тредиаковского («Басни», «Оды»), у Ломоносова («Оды похвальные»), Сумарокова (т. IX), Карамзина и

---

* Это объяснение ныне общепринято. См. *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 114. Однако примитивное понимание «рифмы для глаз» продолжает вносить путаницу в большую часть традиционных учебников французской версификации.

** Так как орфография обыкновенно сохраняет архаические рифмы дольше всего, часто традицию в языке отождествляют с влиянием орфографии. Однако традиционность орфографии не дает основания сводить именно к орфографии всякую традицию.

*** *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 118.

**** Там же. С. 120.

***** Мне встретилось такое сочетание в его песне IV (стихи 32–34): *«ближны оксидракам – освещенны зраком»*. Впрочем, здесь возможна и опечатка издания: Кантемир мог употребить славянскую форму дательного падежа множественного числа *«оксидраком»*. – *Б. Т.*

Батюшкова»*.

К этому месту Жирмунский делает примечание:

«До сих пор в научных работах по русской рифме это важнейшее правило, господствовавшее в русской поэзии на протяжении всего XVIII и начала XIX века, отмечено не было. Оно представляется особенно существенным для защищаемой в этой книге теории рифмы. С точки зрения общепринятой теории, отождествляющей законы рифмы с законами произношения, напрашивается невероятный вывод, что в XVIII зеке, по крайней мере – в языке поэтическом, господствовало окающее произношение (?!). Вывод этот, построенный на произвольной и опровергаемой историческими фактами теории, не может быть, конечно, укреплен указанием на влияние церковного (так называемого «семинарского») произношения»**.

Правда, по иному поводу – о произношении окончания прилагательных *ый* – Жирмунский делает неожиданную уступку противникам и заявляет: «Весьма вероятно, что у поэтов XVIII века влияние книжной церковной стихии сказывается не только в написании, но и в произношении»***.

Аргумент В. М. Жирмунского, отмеченный им знаком вопроса в соединении со знаком восклицательным, по меньшей мере неточен. Вот что пишет В. В. Виноградов по этому поводу:

«На неполное “аканье”, на тенденцию к чтению звука *о* как произносительную форму высокого слога, помимо косвенных свидетельств долго державшегося церковного произношения, указывает также замечание Ломоносова, что произношение “в чтении книг и предложении речей изустных к точному выговору букв склоняется”. На “оканье” же косвенно намекают и такие слова Ломоносова о “поморском диалекте”: “Поморский несколько склонен ближе к старому славянскому”. В “Российской грамматике” Российской академии закон об “аканье” формулируется так: “Буква *о*, когда не имеет над собою ударения, во многих словах произносится в обыкновенных разговорах, для смягчения выговора, подобно букве *а*”. Отголоски такого произношения сохранялись долго, до начала XIX века. М. Макаров в своих записках о знакомстве с А. С. Пушкиным вспоминает: “Некто NN прочел детский катрен поэта, и прочел по-своему, как заметили тогда, по образцу высокой речи на *о*”[9]. Впрочем, московское “аканье” врывалось в церковное произношение и сближало в этом отношении высокий слог с фонетикой бытового языка. Ср. у Тургенева в рассказе “Пунин и Бабурин”: “Я даже... вдохновясь Рубаном, четверостишие... сложил. Постойте... как бишь! Да!

С пеленок не щадя, гонений лютых рок
Ко краю бездны зол Бабурина привлек.
Но огнь во мгле, злат луч на гноище блистает, –
И се! Победный лавр чело его венчает!

---

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 156–157[8].

** Там же. С. 329–330.

*** Там же. С. 127–128.

Пунин произнес эти стихи размеренным певучим голосом, и на *о*, как и следует читать стихи»*.

Следовательно, в неударенном положении в высоком стиле *о* и *а* произносились различно.

С. П. Обнорский видит в рифме Ломоносова свидетельство его северного произношения, именуемого им «мягким аканьем». Это «мягкое аканье» он находит и в современном ленинградском произношении. «Степень акающего произношения по ломоносовской норме была незначительной, мягкой. Следует отметить, что и показания рифм в языке Ломоносова в своем массиве очень слабо отражают картину "аканья" (собственно, почти не отражают), по той же причине – общей его незначительности»**.

Но почему же тогда черты «аканья» отсутствуют у всех русских поэтов XVIII века? И наоборот, сейчас они одинаково присутствуют как у московских, так и у ленинградских поэтов? И существует ли разница в «аканье» ленинградцев и москвичей? Впечатление более сильного «аканья» у москвичей, по-видимому, имеет своей причиной некоторое качественное и количественное различие в произношении предударного слога. Поэтому в словах *«хорошо»*, *«говорю»* (но также и *«балаган»*, *«заварить»*) в предударном слоге у москвичей слышится звук, более близкий к чистому *а*. Это не может оказывать никакого влияния на рифму.

Дело в том, что для стихов важны не общие нормы произношения, а способ произношения стихов. Для XVIII века обычное произношение и чтение стихов были произношениями двух разных стилей. Явление это не исключительное. Французские стихи до сих пор читаются не в том стиле, в каком обычно говорят, и учебники французского произношения постоянно указывают на ряд расхождений между произношением разговорным и произношением стихов***. Сюда относятся правила произношения «немого *е*», правила «liaison», произношение отдельных слов и т. д. При этом чтение стихов приближается к «высокому стилю». Правило это давнее. Так, историк французского языка Ф. Брюно, излагая мнение Эндре (Hindret), автора «Искусства хорошего произношения» (1687), так формулирует правило произношения концевого *t* в третьем лице множественного числа глаголов: «окончания *nt* совершенно не произносятся, какое бы слово за ними ни следовало. Но в *публичной речи* или *в чтении стихов* необходимо произносить концевое *t*»****. В разные эпохи и у разных народов произношение стихов приравнивалось к ораторскому произношению публичной речи. Так было и в России XVIII века.

---

* *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX в. М., 1938. С. 102.

** *Обнорский С. П.* Ломоносов и русский литературным язык // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1940. № 1. С. 57.

*** «В стихах произношение и счет слогов архаичны», – пишет М. Граммон (*Grammont M.* La pronunciation française. С. 102). Однако следовало бы добавить, что эти архаизмы наблюдаются не только в стихах, но, в разной мере, во всяком стиле, удаленном от фамильярного (ср. там же. С. 135).

**** *Brunot F.* Histoire de la langue française. T. III. Part I. 1909. С. 321.

Но особенность высокого стиля XVIII века у нас была та, что высокий стиль, согласно учению о трех стилях Ломоносова, основывался не на русском, а на церковнославянском произношении.

Церковнославянский язык в это время имел особую форму существования. Его нельзя было назвать «мертвым», так как он еще являлся средством общения в ограниченной области. Но он был языком специфически книжным. Поэтому чтение церковнославянских текстов было в высокой степени орфографичным; иначе говоря, картина соотношения между правописанием и произношением не имела того сложного характера, какой она имеет в живых языках, где орфография имеет одну судьбу, а произношение – другую и где одни и те же буквы в одинаковом сочетании могут соответствовать различному произношению (ср. *много* и *слепого*, где в последнем слове на месте *г* произносится *в*).

Но не следует преувеличивать значение орфографии в произношении. Буква всегда остается буквой, а звук – звуком. Всякое чтение есть установление условного соответствия между буквой в определенном положении и звуком.

Какая же система соответствий между буквами и звуками господствовала в речи московских книжников XVIII века? Ясно, что традиция Кирилла и Мефодия давно уже была утрачена и корни церковнославянского произношения были гораздо более новые.

Остановимся на основных чертах этого высокого стиля произношения, ограничившись теми явлениями, которые отразились на рифме.

Одной из характерных черт произношения стихов в XVIII веке было сохранение произношения *е* под ударением без перехода в *ё* (то есть *о* со смягчением предшествующего согласного). Отсюда рифмы Кантемира: *веселый – спелый*, *намерен – черен*, *военным – отдаленным* и т. д. Явление это известно и в начале XIX века, например у Пушкина (*черкеса – утеса)* и др. Материал для поэтов XIX века приведен в «Грамматике» Рад. Кошутича (с. 487 и сл.).

Но надо отметить, что уже в XVIII веке к этим рифмам примешивались и рифмы с *ё*; у Державина: *Росс – потрёс*; у Кантемира мы уже встречаем подобные рифмы: *околёсну – несносну*, *резоны – учёный*, и особенно часто в окончании женского рода творительного падежа – *-ёю*: сат. I: *покою – с землёю*; сат. II: *землёю – собою*, *судьёю – головою*; сат. VII: *землёю – слугою*. Замечу орфографическое колебание в сат. II: *парчею – душею*; в сат. IV: *душою – сумою*. Возможно, впрочем, что в первой паре рифм следует произносить *о*, а не *е*.

Таким образом, сохранение *е* без перехода в *ё* не является абсолютным правилом стихотворного произношения. Быть может, в употреблении *ё* можно было бы наблюсти и некоторую закономерность.

Уже в XVIII веке наметился ряд случаев, где произношение в стихах колебалось. Таковы следующие дублетные формы:

1. Творительный падеж женского рода на *ею*, *ей*, *ёю*, *ёй*. Мы видели формы с *ё* уже у Кантемира. В массе они появляются позднее. При этом наряду с ними держится и рифма с *е*. Эта последняя рифма характерна для Сумарокова, например: *с нею – свиньею* (Притчи, кн. V. п. LVI). У Кострова имеем: *душею*

– *перед нею*. Но уже у Державина форма с *ё* явно преобладает над формой с *е*, причем обе формы встречаются; например, с одной стороны: *душею – своею* (1791), с другой: *пятой – душой* (1790), *клеветою – душою* (1806), *трубою – душою* (1812)*. С одной стороны, он рифмует: *детей – струей* (1789, также 1794), *своей – стезей* (1797, также 1798), а с другой стороны: *собою – струёю* (1791, также 1798), *святою – стезёю* (1790 и 1800). Кроме того, имеем в разные годы в рифмах: *шестернёй – зимой* (1783), *чешуёй – корой* (1789), *зарёй – рукой* (1789), *зною – чешуёю* (1797), *головой – землёй* (1797) и т. д.

Формы на *ё* мы находим у Богдановича: *госпожой – фатой*; у Львова: *другой – четвернёй*; у Капниста, наряду с рифмой *землею – смею* и *детей – землей*, имеем: *землёю – золотою* (в общем у Капниста *е* реже переходит в *ё*, чем у Державина). Если у разных поэтов долго сохраняется форма на *е* (у Княжнина: *зарею – ею*, *ней – душей*, у Николева: *царей – зарей*, даже у Осипова: *с нею – резнею*, а в XIX веке у Гнедича: *очей – зарей*, *землей – алтарей* и проч. и даже у Пушкина в «Гавриилиаде»: *змеею – пред нею*), то форма с *ё* все же постепенно побеждает (у Николева: *душою – красотою*; у Гнедича: *судьбой – землёй*; в XIX веке эта форма быстро вытесняет форму с *е*).

2. Творительный падеж мужского и среднего рода на *-ем* и *-ём*. Здесь форма с *е* быстро уступает место форме с *ё*. Мы имеем у Ломоносова: *лицем – всем*; у Державина: *своем – всем* (1789); у Львова: *тем – богатырем – семь* (характерно произношение *сем* с твердым *м*); у Капниста: *своем – чем*; у Николева: *лучем – всем*; у Осипова: *совсем – своем*; но одновременно у В. Майкова: *лицом – винцом*; у Хемницера: *в том – конём*; у Державина: *во всём – божеством*, *сонм – днём*, *лицом – пером*, *лучом – сном*, *гром – в нём*, *притом – лицом* и т. д.; у Капниста: *умом – о нём* и др.

3. Из окончаний склоняемых частей речи у Державина мы встречаем уже рифмы в родительном падеже множественного числа существительных мужского рода, например: *облаков – краёв* (1789), *боёв – пастухов* (1797).

4. Медленнее проникали русские формы в глагольные окончания первого спряжения на *-ешь*, *-ет*, *-ем*. Обычны формы с *е* у Сумарокова: *живешь – ешь*; у Петрова: *шлет – свет* и т. д. Доминирует эта форма и у Державина, но параллельно с ней появляется довольно часто и рифма с *ё*. Так, наряду с рифмой *льет – нет* (1789), мы имеем и *скот – льёт* (1798), наряду с *свет – идет* (1797) – *род – идёт* (1795). Оба глагола довольно часто встречаются в обеих формах. Сюда следует присоединить: *плод – воспоёт* (1788), *плод – ведёт* (1797), *щитом – помрём* (1807), *хоровод – вьёт* (1707), *тот – ведёт* (1807), *вод –течёт* (1809) и др. (Изолированные примеры встречаются и раньше, например у Ломоносова в его раннем переводе оды Фенелона: *ростёт – при шуме вод*)**. В «Риторике» Ломоносова (1748) приведены в качестве примера стихи с рифмами *ведёт*, *лёд*, *бьёт*, причем произношение указано орфографией).

---

* В примерах фигурирует много случаев, где *е – ё* находятся после согласных *ж*, *ш*, *щ*, *ч*, *ц*. Для ясности произношения, независимо от орфографии подлинника, пишу соответственно рифме то *е*, то *о*; так: *душею* и *душою*.

** Ср.: *Обнорский С. П.* Ломоносов и русский литературный язык. С. 58.

И после Державина славянская форма с *е* довольно долго держалась, постепенно уступая место форме с *ё*. У Капниста имеем: *свет – живет*, *побед – рвет*, *свет – бережет*, *пожнет – нет* и т. д. Но, наряду с этими рифмами, у него же: *пойдём – лучом*. У Княжнина, с одной стороны: *нет – влечет*, с другой: *живём – другом*, *козавод – пасёт* и проч. У Радищева: *пройдет – предмет*; у Гнедича: *сойдет – нет*, но и *призовём – челом*, *сорвём – седом*.

5. Уменьшительные на *-ёк* и *-ёчек* проникли в поэзию прямо в русской форме (с *ё*): *старичёк – рок* (*Ломоносов*. Разговор с Анакреоном. Ода XI), *мужичёк – рок* (*Ломоносов*. Притчи), *пузырёк – поперёк* (*Сумароков*. Притчи; произношение обозначено орфографией (буквой *о̀*, соответствующей современной *ё*, введенной Карамзиным), *сучочком – девочкам* (Державин), *бережок – поплавок* (Николев), *цветок – мотылёк* (Капнист), *куманёк – огонёк* (Осипов), *пенёк – высок* (Чулков) и др. (Однако встречаются и обратные примеры: *дружечку – овечку* (*Осипов*. Энеида, песнь VI, строфа 206), *гребешечком – сердечком* (п. VII), но здесь же и *дружочек – сыночек* (п. VI), *сыночек – сучечек* (п. VI) и др. Следует отметить, что и теперь наблюдается, наряду с произношением *гребешочек*, *мешочек*, также и *гребешечек*, *мешечек*).

Отмечу, что суффикс *-енок* встречается у Сумарокова с *е*: *теленок – коленок*.

6. Глаголы прошедшего времени на *л*. Типичным глаголом такого рода является *шел*, который почти у всех поэтов XVIII века фигурирует в двух формах: *шел* и *шол*. Мы его встречаем в архаической форме у Ломоносова (*прошел – стрел*), В. Майкова (*сел – пошел*, *вошел – узрел*), Кострова (*нисшел – гремел*), Хемницера (*шел – имел*, *пришел – хотел*), Хераскова (*имел – шел*), Богдановича (*дел – шел*), Осипова (*ушел – сел*) и др. Параллельно с этим в форме *шол* его рифмовали: Ломоносов (*дол – ушол*, ода 1739 г.), В. Майков (*пришол – раскол*), Державин (*зол – ушол*, *глагол – шол*, 1812; у него же *вёл – зол*, 1807, но одновременно *предел – предпочел*, 1809)*. Рифма Гнедича *отвел – пел* была в его время уже архаизмом.

7. Глаголы прошедшего времени, оканчивающиеся на согласную основы. Это – глаголы типа *нес*, *тек*, *жег*, *берег*, *лег*. Державин употреблял преимущественно формы с *е*: *небес – принес* (1779), *истек – ввек* (1784), *берег – всех* (1795), *небес – вознес* (1809), *внес – телес* (1812), *ввек – тек* (1812), однако наряду с этим: *возлёг – мог* (1795) и *вознёс – Росс* (1812). Но у других поэтов XVIII века появлялись и формы с *ё*, например у Ломоносова: *зажог – лжепророк* (в стихах «низкого штиля»); у Богдановича: *разжог – бог*; у Львова: *ног – берёг*; у Княжнина: *нос – принёс*; у Осипова: *унёс – курнос*; у Аблесимова: *потёр – votre serviteur*.

При исследовании необходимо учитывать судьбу каждого глагола в отдельности. Здесь индивидуальный характер носит и манера разных поэтов и стиль произведения.

8. С некоторым трудом проникает *ё* в причастную форму на *ен*, например у Княжнина: *смущон – трон* (ср. у Державина: *лишен – плен*; у Сумарокова: *развале́н – стен*).

* Ср. у Ломоносова: хотел – предпочел и предпочел – зол.

Суффикс *-енный* в XVIII веке, по-видимому, совсем не употребляли с *ё*.

9. Различную судьбу имеет *ё* в корнях. Так, у Ломоносова имеем *черный – неимоверный* («Петр Великий») и *чорны – уборны* («Разговор с Анакреоном»). Также и у Державина: *черны – подземны* (1794) и *чёрны – горни* (1791). Так же у разных поэтов колеблется: *жены, жен* (В. Майков, Херасков), *жоны, жон* (Сумароков); у Державина имеем и *слезы* и *слёзы*. К таким колеблющимся словам относятся *зеленый* и *зелёный* (обе формы у Державина), *отчет* у Державина, но *щот* у Тредиаковского и Сумарокова, *несчотный* у Ломоносова*. В подобного рода словах рифма на *е* встретилась в следующих случаях: *лежа* (у Сумарокова рифма *невежа*, у Державина рифма *нежа*), *щелки* (у Богдановича рифма *мелки*), *веселый* (у Державина: *веселых – дебелых*), *орел* (у Державина рифмы *воспел, имел*; у Муравьева рифма *стрел*; у Капниста – *предел*), *колеса* (у Державина: *колеса – перевеса* и *колес – лес*; у Николева: *вес – колес*), *зеленый* (у Державина: *зеленый – отдаленный*, у Николева: *зеленой – переменой*), *семен* (у Державина рифма *тлен*), *селы* (у Державина рифма *пределы*), *рев* (у Державина *реву – деву*), *полет* (у Державина рифма *свет*, у Княжнина – *лет*, у Николева – *след* и *нет*), но, с другой стороны, с *ё* мы имеем *жолчь* (у Сумарокова: *жолчью – волчью*), *челны* (у Петрова: *челны – волны*, у Державина: *волн – челн*), *шолк* (у Петрова – *волк*), *тёрн* (у Державина – *сон*), *зелёный* (у Державина: *зелёны – стоны*), *лёд* (у Державина – *приход*), *водомёт* (у Державина – *кот*), *утёс* (у Осипова – *курнос*), *берёзы* (у Капниста – *лозы*), *орёл* (у Капниста – *сокол*) и т. д.**

В итоге можно сказать, что *ё* проникало в поэтическое употребление неравномерно, при этом сперва в определенных морфологических элементах слов – окончаниях и суффиксах, а затем уже в корнях. Из этих окончаний следует указать на суффикс *-ёк*, затем на падежные окончания *-ёю, -ём* и затем на глагольные окончания *-ём, -ёшь, -ёт*.

Данный материал приводит еще к одному результату: *е* переходило в *о* легче после «непарных» согласных, существующих в русском языке или только в твердой, или только в мягкой форме: *ж, ш, ц, ч, щ* (*жоны, шолк, лицом, челн, щолка*). Наличие таких непарных согласных давало возможность изображать гласную не буквой *ё* (или ее старым вариантом), а буквой *о*, что до известной степени затушевывало стилистический характер этого изменения гласной.

Так или иначе, а запрет употребления *ё* нарушался в XVIII веке систематически и издавна. Когда в 1820 году Воейков назвал пушкинскую рифму *копиём* «мужицкой» [11], он опоздал почти на целый век***.

Но это постепенное проникновение *ё* в рифмы не мешало тому, что нормой стихотворного языка было все же употребление *е* и устранение *ё*. Даже слово

---

* У него имеем: *ответа – без счета* и *без счота – ворота*; *несчетны – тщетны* и *несчотно – охотно*; ср. *Обнорский С. П.* Ломоносов и русский литературный язык. С. 58, примеч[10].

** *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX в. С. 97. Здесь указано на употребление у Ломоносова диалектального *стрёж* (не в рифме). О позднейшей судьбе этих рифм см. там же, С. 231.

*** Особенность данной рифмы в сочетании *ё* со славянской формой *копие* (вм. *копьё*).

всё в рифме употреблялось со звуком *е* (*все – красе*)*, хотя в прозе оно давно произносилось *всё* (ср. у Державина – *колесо – всё* в 1797 и 1810 годах).

Особенным было произношение буквы *ять*. В старой речи (характерной более для XVII века) обычно украинское произношение буквы *ять* как *и* (рифма типа *силы– стрѣлы*). Но произношение это, по-видимому, свойственно было более поэтам, приехавшим с Украины. В московской среде только в XVII веке мы наблюдаем подобные же рифмы (у С. Медведева, находившегося под сильным влиянием Симеона Полоцкого: *добродѣтель – вседержитель*).

Подобные рифмы, как уже неоднократно отмечалось (в работах Перетца, Жирмунского, Виноградова), встречаются в ранних произведениях Кантемира; в сатирах этого уже нет.

Московские грамматики XVIII века отличают *ять* от *е*, но описания их не очень ясны. Во всяком случае, отличительное произношение *ятя* было свойством книжного языка и быстро исчезло. В рифмах *ять* рифмует с *е* (что могло быть и при несколько отличном от *е* произношении). Любопытно, что пастор Паус, гораздо более свободный от русской книжной традиции и рифмовавший, несомненно, на слух, рифмует *ять* с *а* и *я*: *примѣты – приятны*, *сияет – радѣет*, *стрянчи – пѣвчи*, *имѣет – блистает*. Так или иначе, но к концу века *ять* и *е* под ударением более не различались; так, Княжнин не останавливается перед тем, чтобы *ять* рифмовать с французским *é* и *è*: *красотѣ – santé (é)*, *винѣ – benêt (è)*, *человѣк – fort l'évêque (é)*.

Однако следует отметить особое произношение *ятя* в неударном слоге. Впрочем, здесь речь идет не о книжном, а о живом произношении и касается главным образом местного (предложного) падежа. В этом отношении практика Кантемира расходится с более поздней практикой торжественных од. Для Кантемира характерны рифмы (с соответствующей орфографией): «пасти на *поли* (вместо на поле) – до *воли*» (сат. IV), «*в покое – трои*» (сат. V), «*воли* (род. пад.) – *в поли*» (сат. VII)**, но у него же встречаются и рифмы того типа, который возобладал в высоком стиле: *в покое – худое* (сат. V), *в обмане – агаряне* (сат. VIII).

По-видимому, мы имеем дело с колебанием в произношении: существовали произносительные дублеты; живое произношение *в поли* конкурировало с книжным *в поле*. Наличие рифм *в поли – воли* показывает, что традиция могла пойти и по этому пути, усвоив живое произношение, как это произошло в ряде других случаев. Отдаленным следом этого отражения живого произношения в

---

* *Костров.* Эпистола (1786): умолкло *все – красе*; ср. обычную рифму *при конце – лице* (у него же – «Три грации») и *«еще – вотще»* (у него же – «Ода Хераскову»; у Сумарокова – сатира IX).

** Возможно, впрочем, что у Кантемира форма *в поли* – церковнославянский дублет формы *в поле*. Ср. у Симеона Полоцкого соответствующие колебания в правописании местного падежа среднею рода на *е*: *в мори* (и здесь же *во морѣ* – «Орел российский», изд. 1915 г. по Академической рукописи, с. 16 и 17), *в солнци* (там же, с. 28, 35, 38 и др.), «*в солнцы*» (там же, с. 33), *в солнцѣ* (там же, с. 28, 30 и др.). У других поэтов XVIII века мы встречаем *и* и в женском роде и в дательном падеже; ср. у В. Майкова в «Елисее» *в пустыни – богини*, у Котельницкого в «Энеиде» *разини – по полтине*.

стихах являются рифмы Пушкина типа *няни – в бани* (в орфографии прижизненного издания «Евгения Онегина»), *в халате – на кровати* и т. д. (см. грамматику Кошутича, С. 286). Но господствующая рифма, унаследованная XIX веком у XVIII-го, – это рифма типа *море – в споре*. По поводу этих рифм В. Жирмунский писал:

«Сочетание именительного падежа с предложным, несмотря на сходство написания, в акустическом отношении должно считаться неточным. Между тем такие сочетания встречаются у всех русских поэтов как XVIII, так и XIX века, на основании графической аналогии <...> Таким образом, благодаря сходству написания, в рифме соединялись издавна формы не созвучные»*. Можно не согласиться с данным рассуждением. «Сходство написания» могло бы служить основанием к подобным рифмам только тогда, когда общее мнение признавало бы, что *ять* и *е* обозначают одинаковые звуки. Между тем все книжники XVIII века упорно отрицают сходство произношения этих букв. Тредиаковский называл смешение этих звуков «пребезмерно порочным». В грамматической системе XVIII века *ять* относился к *е*, как *я* к *а* или *ю* к *у*. Это давало основание рифмовать *ять* и *е* в ударном положении: *рѣчи – плечи*, так же как *няня – Ваня*, *люди – груди*, *околёсну – несносну*. Характерно, что, объясняя характер звука *ять*, грамматики изображают его как *и* в соединении с *е*, подобно тому как нынешнее *ё* изображалось буквой, состоящей из *и*, соединенного с *о*. Вместе с *я* и *ю* эти звуки относились к «двоегласным».

Если бы действовал закон орфографической аналогии, то рифмы *поле – на волѣ* были бы равноправны с рифмами *воля – раскола*, *долю – полу* и т. д. Но сочетание *е* и *ять* в неударном положении типично, а *я* с *а* и *ю* с *у* не рифмовали (из-за несходства предшествующих согласных, твердых перед *а* и *у*, мягких перед *я* и *ю*).

Рифмы, в которых применялось бы соответствие твердого и мягкого согласного (типа *палка – калька*), встречаются в XVIII веке только как исключения, наряду с другими формами неточных рифм, например у Кантемира: *на блюдах – в людях* (сат. III), *полно – невольно* (трижды в сат. V), *дядьки – повадки* (сат. VI). На общем фоне поэзии XVIII века это явное исключение. Только у Державина эти рифмы фигурируют сравнительно часто.

Можно, конечно, думать, что, несмотря на свое учение о различии звуков *ять* и *е*, поэты слухом убедились в их тождестве. Но почему же они услышали это тождество там, где его именно и не было? А то, что они слышали вообще разницу именительного и предложного падежей слов типа *поле*, – об этом свидетельствуют рифмы Кантемира.

Итак, ни с какой стороны нельзя объяснить одной орфографией появление в XVIII веке рифм, сочетающих *ять* и *е* в неударном положении.

По-видимому, придется допустить, что рифма XVIII века была основана на слуховом впечатлении, а не на теоретических выкладках.

Любопытен тот факт, что Кантемир в своих теоретических рассуждениях, ошибочно формулируя фонетический закон, приводит в качестве точных по

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 124.

существу неточные рифмы (*удобный – отопный* и др.). Но как поэт он почти ни разу подобных рифм не употребил: ясно, что его слух был сильнее его теории.

Следовательно, наряду с живым произношением существовало книжное, в котором всякое неударное *ять* произносилось как *е*. Именно это произношение и определило практику рифмы.

Существование дублетных форм характеризуется тем, что в рифмах фигурирует окончание родительного падежа прилагательных мужского рода (*-ого*). Иногда в нем звучит *г*, иногда *в*, причем орфография соответственно меняется. Мы встречаем у Кантемира, с одной стороны: *дорогова – здорова*, *слово – иново*, а с другой: *другого – много*, *много – иного*.

Рифма на *аго* встречается у Тредиаковского: *злаго – благо*, *другаго – драго*; у Сумарокова: *злаго – благо*; у Кострова: *благо – золотаго*, *густаго – благо*; у Петрова: *златаго – благо*; у Аблесимова: *благо – инаго*; у Богдановича: *молодаго – благо* («Сугубое блаженство»); наряду с этими рифмами фигурируют и рифмы на *ова*: *кова–чужова* (*Петров.* Ода на войну с турками, 1769), *такова – жаркова* (*Ломоносов.* О движении земли; произношение дано орфографией), *ево – одново* (*Сумароков.* Эпистола I; произношение дано орфографией), *мужикова – какова* (*Сумароков,* сатира III), *злова – дуброва* (у него же – Притчи, кн. III, п. LVIII), *злова – снова* (Притчи, кн. V, п. XVIII), *хмельнова – готова* (В. Майков), *слова – дорогова* (Николев) и др. Стилистически эти рифмы не очень разграничены: у Сумарокова в пределах одной эпистолы встречаются обе формы.

Несомненным дублетом было дошедшее до начала XIX века двойное произношение прилагательных *тихий* и *тихой* (в именительном падеже мужского рода). По поводу этих рифм в XIX веке большой материал приведен у Кошутича[12]. При этом, по-видимому, ощущались как разные не только две формы прилагательных с основой на *г*, *к*, *х* (смягчаемые перед книжным окончанием на *ий*), но и такие дублеты, как *малый* и *малой*; иначе орфографии этих окончаний не уделялось бы столько внимания в грамматиках XVIII века*.

Наличие разного произношения подобных окончаний прилагательных особенно заметно на так называемых «усеченных рифмах» типа *унылый – могилы*, наряду с рифмами *унылый – могилой*. Для орфографии XVIII века характерно и наличие дублетного написания, узаконенного грамматиками. Но в этих грамматиках указывается на стилистическое различие: книжное окончание *-ый*, *-ий*, просторечное *-ой*, *-ей*. В стихах это стилистическое разграничение совершенно стирается. Так, у Кострова в «Тактике» имеем: *лютый – минуты* и здесь же: *рукою гневной – луч дневной*; у него же в эклоге «Три грации»: *гривой – знак счастливой* и *долины – единый*. Кроме Тредиаковского (не употреблявшего формы на *-ой*) и Сумарокова (у которого нет усеченных рифм), у всех поэтов XVIII века мы находим эти дублетные формы. Ср. у Ломоносова в оде 1742 г. [13]: *храбрости российской – край понтийской*, и здесь же: *удары –*

* *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX в. С. 109.

ярый; в оде 1746 г. [14] – *рукой багряной – свет румяной*, и *прекрасный – ясны*; у В. Майкова в «Елисее»: *при смерти очевидной – питомец непостыдной*, и здесь же: *оный – миллионы*.

С одной стороны, мы читаем: *высокий – пороки* (Ломоносов), *жестокий – соки* (Поповский), *безногий – роги* (Державин), *тучи – пловучий* (Державин), а с другой: *Долгорукой – порукой* (Ломоносов), *бой жестокой – на горе высокой* (Сумароков), *пищей – нищий* (В. Майков), *щит великой – павиликой* (Державин), *прохожий – похожей* (Державин) и т. д.

Как я сказал, книжная форма прилагательных особенно явствует из употребления усеченных рифм. Историю усеченных рифм довольно подробно рассказал В. Жирмунский*. Начало подобных рифм относится еще к XVI веку (в виршах на герб князей Острожских 1581 г. [15] рифма *иный – причины*), и употреблялись они на протяжении XVII и XVIII веков. Упоминает ее среди «вольностей» и Тредиаковский[16]. Однако Сумароков относился к подобной рифме отрицательно. Он осуждал рифму Ломоносова *кичливы – правдивый*, а его же рифму *оскорбленный – вселенны* назвал «гадкой рифмой».

Строгость Сумарокова к рифме доводится до осуждения рифмы возвратных форм инфинитива глагола с третьим лицом (типа рифм Ломоносова *чудится – вместиться*), но все поэты XVIII века употребляли подобные созвучия (см. у Тредиаковского: *подивиться – зрится*).

Первоначально усеченные рифмы употреблялись только для форм именительного падежа прилагательных мужского рода на *-ый* и *-ий* с ударением на основе: *богатый – ароматы* (Тредиаковский). Однако уже в XVIII веке произошло расширение круга подобных рифм. Были, впрочем, поэты, избегавшие усеченных рифм. Я называл уже Сумарокова. Отсутствуют усеченные рифмы у такого неприхотливого поэта, как Н. Осипов.

У Ломоносова имеются усеченные рифмы той же морфологической формы с ударением на окончании: *святый – с высоты* («Петр Великий»). Аналогичные рифмы имеются у Державина: *молвы – живый* (1794), *святый – черты* и *сый – красы* (1814).

Расширил сферу применения усеченных рифм Капнист. Воспользовавшись дублетным окончанием прилагательных мужского рода на *-ой*, он распространил усечение *й* на женские рифмы с прилагательным, притом не только мужского, но и женского рода. Отсюда рифмы: *длинновато – Эрмий крылатой* («Ответ Рафаела певцу Фелицы»), *странно – урок пространной* (там же), *жар умягченной – оживленно* («На счастие»), *смежно – десницей нежной* (там же), *чижик желтобокой – высоко* («Чижик»), *мимо – смерти ввек неумолимой* («Время»), *светило – Лизы милой* («Потеря дня») и т. д.

Уже Державин ввел усечение и других согласных: *потомки – Потемкин*. Его пример вызвал подражания, например у Гнедича: *Фингалов – звучало*, *унылым – могилы*, *небо – Фебом*; в «Энеиде» Котельницкого (1806): *«хитрилом – задило»*, *«кончить – гончи»*; но подобные рифмы не получили распространения, и только в XX веке они стали совершенно законным явлением.

---

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 133–142.

Державин в этом отношении является предшественником таких поэтов, как Маяковский и его современники, узаконившие подобные рифмы, лишь изредка встречавшиеся в начале XIX века и несколько чаще – во второй половине XIX века. Оспаривая заявление Маяковского, что его рифмовка до него не употреблялась, Н. Соколов пишет: «Это утверждение относительно. Так, например, рифмы Маяковского: *потомки – Потемкин*, *близко – василиска* – впервые у Державина. Первая – с тождеством точного начертания, вторая – с незначительным изменением: *близко – василисков*»*.

Среди исчезнувших к концу века особенностей книжного произношения южного и западного происхождения можно отметить смешение *и* и *ы*. Несмотря на мнимый «орфографизм» рифмы XVIII века, эти звуки вначале смешиваются как в ударном, так и в неударном положении: *кудри – пудры*, *силы – прельстили* (рифмы Кантемира). Позднее эти рифмы исчезают; в XVII веке они изобиловали (рифмы Симеона Полоцкого: *защиты – избити*, *двери – меры*, *созерцати – богатый*).

Как справедливо отмечает В. Жирмунский, из всех подобных рифм выжили и вошли в традицию только пары: *жизни – отчизны*, *жизни – укоризны* (обе рифмы встречаются уже у Державина)**.

Но другой след южнорусского влияния держался долго и исчез только в начале XIX века – это произношение *г*. Северное взрывное *г* считалось признаком просторечия. Поэтому Кантемир, составляя таблицу соответствий между звонкими и глухими согласными (*б – п*, *д – т* и т. д.), против *г* пишет не *к*, а *х*. Таким образом, для XVIII века слово *рог* рифмовало не со словом *лесок*, а со словом *вздох*. И подобная рифма свидетельствовала не о диалектальном (южнорусском) произношении, а о книжном стиле.

В. Жирмунский писал об этом явлении:

«По своему происхождению эта рифма, вероятно, объясняется влиянием церковного языка, пришедшего на Москву в произношении киевском, на московскую книжную речь <...> вместе с тем она поддерживается южновеликорусским фрикативным произношением *г* (внутри слова – *γ*, в конце слова – *х* <...> Поэты XVIII и XIX веков пользуются этой рифмой независимо от своего происхождения наряду с обычным (для моск. и петерб. литер. языка) сочетанием звонкого взрывного с глухим (*г : к*)»***.

Мне кажется, что в XVIII веке дело обстояло иначе, чем в XIX, и роль южновеликорусских диалектальных влияний была весьма мала. Все грамматики констатируют наличие фрикативного *г* в высоком слоге[17]. «О преобладании фрикативного *г* в высоком слоге говорил А. С. Шишков даже в начале XIX века»****.

---

* *Соколов Н.* О словаре рифм Маяковского // Литературная учеба. 1938. № 10. С. 41. Эта же пара рифм Державина указана В. Жирмунским (*Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 188–189).

** *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 132.

*** Там же. С. 142–143

**** *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX в. С. 104[18].

Отмечу, что уже в XVIII веке замечается проникновение в рифму сочетания *г – к* при доминирующей рифме *г – х*. Хотя все поэты рифмуют *дух – вдруг*, *юг – слух*, *стих – настиг*, *мог – вздох* и даже *монолог – вздох* (Николев), Ломоносов употребляет и следующие рифмы: *помог – рок*, *внук – вдруг*, *флаг – знак* (у Капниста: *флаг – страх*), *лук – друг*, *облек – снег*, *горшок – мог*, *человек – бег*, *вдруг – звук*[*]. У Сумарокова: *скок – ног*, у Богдановича: *разлук – круг*, у Княжнина: *новичек – с ног*, у Николева: *кривотолк – долг*. Особенно характерно колебание у Державина. В пределах рассмотренного у него материала я нашел 31 рифму типа *г – х* (*слух – друг*, *книг – своих*, *утех – нег*, *враг – судах* и т. п., из них 17 на *уг – ух* и ни одной на *ог – ох*, если не считать *бог – вздох*) и только 7 рифм типа *г – к* (из них пять на *ог – ок*: *вскок – мог*, *мог – замок*, *строг – сорок*, *жесток – ног*, *пророк – залог*; одну на *ик – иг*: *велик – вмиг* и одну на *уг – ук*: *вдруг – рук*). По-видимому, на произношении концевого *г* сказывалось качество гласной.

Но наряду с рифмами *г – х* и *г – к* у Державина (в пределах того же материала) встретилось 11 рифм, где концевое *к* рифмует с концевым *х*: *клик – затих*, *слух – лук*, *дух – звук*, *мрак – прах*, *всех – ввек* и др. С подобным явлением мы встречаемся и в начале XIX века.

Надо отметить, что Державин удовлетворялся приблизительным созвучием согласных, и у него изобилуют «неточные рифмы» всяких родов: *Русь – ус*, *чипчаки – ляхи*, *в клетке – на веревке*, *отборных – сходных*, *милых – синих*, *Добрыня – исполина*[**].

Явление неточной рифмы в XVIII веке и раньше следовало бы подвергнуть более пристальному изучению. Апогеем неточной рифмы является творчество Державина, но нарушения в соответствии согласных в рифме наблюдались в достаточной степени и до Державина и после него. Отношение к составу согласных в XVIII веке иное, чем в XIX веке. Самый характер неточных рифм XVIII века, конечно, другой, чем у Маяковского и поэтов XX века.

Неточная рифма XVIII века показывает, что относительная роль гласных и согласных менялась в русской традиции: для XVIII века гласные играли более существенную роль, чем в XIX веке, обратно – согласные приобрели большое значение только к середине XIX века, а раньше они были несколько затушеваны. Естественно, напрашиваются выводы о структуре слога в поэтическом

---

[*] О рифмах *г – к* и *г – х* у Ломоносова см. *Обнорский С. П.* Ломоносов и русский литературный язык. С. 59, сноска 12.

[**] Все примеры из одного только стихотворения «Атаману и войску Донскому», 1807; о неточных рифмах Державина см. *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 188–191; ср. с. 261–263. Жирмунский считает, что женские неточные рифмы Державина построены на морфологическом подобии; на 169 неточных женских рифм приходится 143 грамматически однородных (84 %). Но он не учел, что вообще женские рифмы у Державина главным образом морфологически подобны. Так, на 250 рифм «Фелицы», «Видения Мурзы», «Бога» и «Водопада» приходится не менее 200 морфологически подобных (80 %). Иначе в мужских рифмах. В них (в пределах неточных), по замечанию Жирмунского, у Державина морфологический параллелизм не обязателен. По-видимому, то же относится и к точным рифмам.

произношении и об ее эволюции. Но, конечно, выводы эти должны быть сделаны со всей возможной осторожностью и только на основании детального исследования материала. Здесь я на этом вопросе останавливаться не буду.

Из других явлений русского «гражданского» произношения, проникавших в поэтический язык, можно упомянуть твердое произношение глагольной возвратной частицы *-сь*. Господствующее произношение – мягкое: *связь – гордясь*, *женясь – князь* (Ломоносов); *трусь – гусь*, *грязь – ярясь* (Сумароков); *связь – стремясь* (Костров); *врозь – взялось* (Петров); *погрузясь – грязь* (Чулков); *несясь – вязь*, *вблизь – вились*, *влюбясь – грязь* (Богданович). Но, наряду с тем, встречаем и рифмы: *споткнусь – вкус*, *нас – взялась*, *гордясь – потряс* (В. Майков); *час – пролилась* (Львов); *француз – клянусь* (Николев); *глаз – осердясь*, *Парнас – веселясь*, *вниз – склонись* (Чулков). У Державина преобладает твердое произношение: на 5 случаев твердого (*Кавказ – лиясь*, *луз – предпочтусь* и т. д.) имеется только 1 случай мягкого произношения (*опустясь – грязь*). Правда, неточность рифм Державина лишает его примеры категорического характера (ср. его рифмы, где твердые согласные сочетаются с мягкими: *вкус – Русь*, *снегирь– мир*, *овладел – Лель* и др.), но количественное преобладание твердых сочетаний все же показательно. Характерно, например, что слово *любовь* всегда у Державина идет в рифме с твердым согласным (*даров*, *философ*, *цветов*, *миров*; ср. у Львова: *гробов – любовь*). Ряд аналогичных рифм со словом *любовь* Кошутич указывает у поэтов XIX века («Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть», С. 453–454, примеры из Пушкина, Некрасова, Фета; к ним можно присоединить, например, рифмы Дениса Давыдова: со словом *любовь* у него рифмует – *слов*, *гордецов*, *богов* и *холмов*)*. Из прочих дублетов отмечу формы *ея* (и аналогично *твоея*, *своея*) и *ее*. Господствует первая форма, например у Капниста: *я – ея*, *лия – ея*; у Муравьева: *ея – жития*; у Княжнина: *ручья – своея*, *ея – твоя*, но у него же: *мое – глас ее*; у Державина: *судия – твоея* (1794) и *свое – ты поступь опиши ее* (1789). Так же колеблется произношение *чн* и *шн*, например у Державина: *скучны – тучны* и *равнодушным – скучным*; у Муравьева: *роскошной – полночной*. Вообще же у поэтов XVIII века господствует произношение *чн* (*разлучны – скучны* у Княжнина и Сумарокова, *вечно – сердечно* у Осипова и т. д.), однако даже Сумароков рифмовал *скушны – послушны* (Притчи, кн. III, п. XXXVI). Были и другие колебания.

Замечу, что и запрет рифмовать *о* и *а* уже иногда нарушался в XVIII веке. Так, хотя и исключительно редко, рифмуются окончания творительного падежа единственного числа *-ом* и дательного падежа множественного числа *-ам*. См. у Державина *боярам – даром*:

Бывало, ты меня к боярам

---

* О рифмах типа *трус – отрешусь* пишет В. Жирмунский (Рифма, ее история и теория. С. 147). Рифмы этого типа он подметил впервые у Жуковского в стихах 1806 года. Как видим, они встречались гораздо раньше. По его наблюдениям, рифмы типа *голоса – поднялся* и *пронеслося – вопроса* получили распространение начиная с 30-х годов XIX века. О рифме *любовь – даров* см. там же, С. 148.

В любовь введешь: беру всё даром.
(«На счастие», 1789)

У него же *сучочком – девдчкам* (1795).

Не следует считать рифмой *о* с *а* такую, где фигурирует слово *надо*. В XVIII веке оно писалось и произносилось *нада*, например: *Вчера как нада умерла* (*Княжнин.* Ладно и плохо), *Не нада мне, драгая* (Николев. К Элизе). Отсюда рифмы *нада – ограда* (Тредиаковский), *из стада – нада* (Сумароков), *обряда– нада* (Княжнин), *не нада – отрада* (Николев), *рада – нада* (Осипов). По-видимому, сюда же следует отнести рифмы Пушкина: *надо – ограда* («Полтава»), *надо – Шехерезада* («Руслан и Людмила») и *награда– не надо* («Анджело»), *надо – ограда* («Медный всадник»).

О наличии дублетов в поэзии как об отличительной черте поэтического языка писал Николев в «лиро-дидактическом послании» Е. Р. Дашковой:

Певца владычицы корон
Не ставишь подвига в злодейство
За то, что, мысль сбрегая, он
Витийство претворил в *витейство*.
Вещаешь так: «Педант, пойми,
Что мысль важнее буквы *и*,
Коль смысл сбрежен, оставь затеи;
Витийство и *витейство* нам
Столь внятны, как *змии* и *змеи*.

Чти *вольность*, не бракуй слова,
Коль разум ею не затмился,
Коль внятен он как дважды два,
Почто на вольность ополчился?
Подпор *пиитов* не лишай,
Стиха со *прозой* не мешай,
Не требуй тщетно *школьной* дани.
Или, хоть будь *Квинтилиен*,
Ты будешь спором посрамлен,
Как россом швед и турок в брани. [19]

Позднее, в 1821 году, о том же писал Вяземский («Из Москвы» [20]):

О Вы, которая издавна
Екатерина Николавна,
По-русски просто говоря,
А на грамматику смотря,
Так Николаевна – но что же:
Ведь русский стих, избави боже!
Какой пострел, какая шаль,
Ведь русский стих не граф Лаваль.

Так, еще со времен Кантемира и Тредиаковского создалось учение о «поэтических вольностях», позволявших примешивать к славянской основе стихотворной речи русские формы слов без строгой их стилистической дифференциации. Г. О. Винокур писал по этому поводу: «Живое произношение одерживало в течение XVIII века частичные победы над произношением традиционно-книжным, и по мере того, как эти победы становились более частыми, традиционное произношение постепенно переходило на положение поэтической вольности, то есть из обязательной нормы превращалось в допустимый вариант»*.

Особенности рифмы XVIII века все связаны с особенностями книжного произношения, причем в грамматиках середины века эти особенности воспринимаются как стилистические, отличающие высокий слог от просторечия.

Понятие «стиля» в применении к стиху имеет несколько иную природу, чем в применении к прозе. В стихе произношение «высокого стиля» не имеет задачей противопоставления «высокого» «низкому», а окрашивает собой манеру декламации стиха в целом. Мы обычно говорим о «стилях» речи как о системах дифференциальных, имеющих задачей различение, особенно когда на фоне одного стиля выступают слова другого стиля. Этой дифференциальной функции высокий стиль стихотворной декламации, по-видимому, не имел с самого начала, и влияние жанра на произношение и рифму было незначительно.

Но до сих пор мы касались только некоторых фонетических особенностей стихотворного (в основе – церковно-книжного) произношения. Из этих особенностей возникает некоторая система произношения, в пользу которой говорят и косвенные свидетельства об эволюции театральной декламации (особенно заметной в начале XIX века).

Мы видим, что особенно ясные следы «орфографизма» исследователи русского стиха видели в неударном вокализме, то есть в произношении гласных неударных слогов. Из обзора явлений рифмы XVIII века следует, что произношение в стихах было «полного стиля», то есть неударные слоги произносились с такой же отчетливостью, что и ударные, и качество гласных в общем сохранялось на неударных слогах то же, что и на ударных. Зная церковные корни этого произношения, мы уже с большей уверенностью можем проверять наши заключения наблюдением над церковным чтением славянских текстов, по традиции сохранившимся до наших дней. Дело заключалось не в качестве произношения отдельных звуков, а в количестве, в том, что условно можно назвать просодией языка. Противопоставление ударного слога неударному было менее резкое, чем в нормальном «гражданском» произношении. И, по-видимому, в этой эпохе «славянской просодии» произношения стихов следует различать два периода, условно соответствующие XVII и XVIII векам. Для XVII века характерны следующие особенности: 1) силлабическая основа стиха, 2) искусственно-славянский язык (по грамматике М. Смотрицкого, во многом

* *Винокур Г. О.* Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Пушкин – родоначальник новой русской литературы. М.–Л., 1941. С. 518.

искажавшей живую историческую традицию), 3) преобладание украинских черт (неразличение *ятя* и *и*, смешение *ы* и *и*). Конечно, русская силлабическая система стиха во многом была искусственной, и ее иноязычное происхождение было ощутимо во все периоды ее существования («польский кафтан»). Но перенесение чужой версификации не могло не сопровождаться также и перенесением соответствующей системы декламации. Кроме того, русская силлабика приспособилась и к национальному стилю стиха. И, наконец, как ни расценивать роль «книжности», «искусственности» в русской и украинской поэзии за период с конца XVII до начала XVIII века, мы не можем допустить, что стихи относительно многих поэтов были бы исключительно «умственными», отстуканными по пальцам. В какой-то, пусть слабой мере они должны были удовлетворять чувству поэтической гармонии и каким-то образом воспринимались на слух. Ошибки в числе слогов показывают, что слух играл здесь свою роль: если бы все решало одно «умствование», стихи гораздо реже грешили бы против строгих правил.

Но характерной чертой нашей силлабики, в противоположность строгой форме польского стиха, является несоблюдение ударных констант в стихе. В польском тринадцатисложнике таких констант две: на шестом слоге (женская цезура) и на двенадцатом (женская рифма). У нас цезура с самого начала – совершенно свободная. Возьмем примеры из «Вертограда» Симеона Полоцкого (1678):

Иконописец некто / благочестив бяше,
Ко матери божией / любовь соблюдаше,
Обыкл же образ ея / прекрасно писати,
А демона под ноги / ея полагати...

Здесь наряду с женской цезурой имеются и мужская и дактилическая. И так продолжалось до Тредиаковского и Кантемира, то есть до 30-х годов XVIII века.

Часто можно предполагать перемещение ударений и в конце стиха:

Милосердый же господь / отрока малого
Дванадесятолетка / на змия ветхаго
Пооружи честнаго / креста знамением
И еже оставити / деву велением,
Отрок убо девицу / крестом знаменает,
А враг, силы крестныя / не терпя, гонзает...*
(«Скакание»)

Эти перемещения не отражаются вовсе на счете слогов. Собственно говоря, рифма Симеона Полоцкого заключалась в том, чтобы совпадали звуки двух концевых слогов, начиная с предпоследнего гласного, независимо от положе-

* У Симеона Полоцкого возможны и неравноударные рифмы: «себе́ – потре́бе», «пла́вати– прово́жда́ти», «да́ет – подобает», «ставити – бы́ти», «свя́тую – всякую», «зело́ – смело» и т. п.

ния ударения[21]. Таким образом, у него рифмуют стихи (выделяю гласные, на которых стоит ударение):

На той же Алверт послал бя́ше Фому́
Иже с Аквима до своего до́му...
<...>
И рече Фоме: увы мне гре́шному,
Что ты содея́ трудолю́бивому
В едином часе глава́ сокруше́нна,
Яже чрез лета́ многа́ бысть строе́нна
<...>
Тогда́ праведно́ увы глаго́лати
И превели́цей тще́те благода́ти...*

В панегирическом произведении С. Полоцкого «Орел Российский» (изданном по Академической рукописи, 1678) на 803 рифмующие пары 186 (23 %) в том или ином порядке нарушают правильное положение ударения (в стихах, предполагающих женскую рифму). В этом числе 20 рифм с ударением на последнем слоге в обоих словах (типы *себе – тебе*), 32 с ударением на третьем от конца слоге (типа *я́влено – отво́рено*; из них только 13 дают дактилическую рифму в нашем смысле слова: *искушение – спасение*), остальные 134 рифмы дают пары разноударных окончаний: мужское с женским (*себе́ – не́бе, на горе́ – на Фаворе* – 54 случая), мужское с дактилическим (*кому́ – всякому* – 4 случая), женское с дактилическим (*очи́ма – неви́дима* – 64 случая), женское с гипердактилическим (*подвига́я – си́цевая* – 8 случаев) и др. Таким образом, рифма С. Полоцкого внешне напоминает чешскую рифму, но с явным преобладанием рифмы, ударяемой на предпоследнем слоге (польской). Именно такая женская рифма, по соображениям, вероятно, более эвфоническим, нежели ритмическим, становится обязательной к концу силлабического периода русского стихосложения.

Подобные явления объяснимы только крайней ослабленностью противопоставления ударного слога неударному, то есть при условии «чтения по слогам»[22].

В дальнейшем, несомненно, манера чтения должна была измениться, откуда и возникла идея тонического стиха, противополагающего ударный слог неударному, вернее, несколько усилившего это противоположение, присутствовавшее в некоторой дозе и в XVII веке. Но, вместе с тем, на стихи XVIII века была перенесена система произношения XVII века. Эта система, естественно, должна была довольно быстро эволюционировать под влиянием быстрого проникновения русских элементов произношения и отмирания славянских. Однако темп русской стихотворной декламации установился надолго, и торжест-

* Цитируются тексты, приведенные Ф. Буслаевым в «Исторической хрестоматии», М., 1861, стб. 1192–1193. Ввиду своеобразия ударений С. Полоцкого, необходимо обращаться к текстам, воспроизводящим рукописи XVII века с имеющейся в них разметкой ударений.

венная читка по слогам стала законом.

Быть может, эта читка создавала, помимо прочих причин, особые условия для восприимчивости в русском стихе отдельных явлений силлабического французского стиха.

Независимо от жанра, чтение русского стиха отличалось от разговорной речи важностью, внятностью, певучестью, отчетливым выделением каждого слога.

2

Если мы перейдем к рифме начала XIX века (пушкинской поры), то мы увидим, что традиция XVIII века подвергалась существенному изменению. Происходит перестройка стиха и стихотворного языка. Традиция не сразу исчезла, и многое в рифме XIX века понятно только как отражение рифмы, установившейся в XVIII веке. Все же ни в одном пункте характерные черты рифмы XVIII века не сохранили своей относительной чистоты.

Противоположение неударного *а* неударному *о* сохраняется только по традиции. В этом отношении достаточно свидетельства В. Жирмунского:

«Поэты пушкинской эпохи еще в значительной степени примыкают к этой традиции (то есть избегают рифмовать *а* с *о*). В стихотворениях Баратынского не встречается ни одного случая; у Языкова – всего два примера (*слово – Годунова*, *выдал – идол*); у Дельвига – ни одного. У самого Пушкина, за исключением лицейских стихов, мною насчитан всего 21 пример <...> Характерно появление такой рифмовки в комических жанрах, вообще в поэзии, отклоняющейся от канона <...> Первыми поэтами, более свободно применяющими рифму *а : о*, являются Лермонтов и Тютчев. Хронологическая грань намечается около середины тридцатых годов; возможно, что пример Лермонтова имел для позднейших поэтов решающее значение»*.

Впрочем, уже в начале века некоторые поэты свободно рифмуют *о* и *а*, например Денис Давыдов: *потока – далеко*, *парой – пожара*, *милой – катила*, *укором – взорам*, *шутка – жутко*. С другой стороны, у Дениса Давыдова нередки и архаические рифмы: *пролет – совет*, *небес – слез*, *нашел – горел*, *прах – Ареопаг*.

Нет нужды пересматривать весь вопрос в целом. Возможно, что детальное его изучение внесет мелкие поправки в эту общую характеристику и уточнит хронологические пределы, впрочем по природе своей очень зыбкие. Важно, что в течение первой половины XIX века норма, запрещавшая рифмовать *о* с *а*, постепенно падает. «Аканье», то есть московская орфоэпическая норма, проникает в поэзию. Для поэтов, воспитанных на поэзии пушкинской поры, запрет на рифму *а : о* уже не существует. Грибоедов, отличавшийся точностью своих рифм и любивший сочетать совпадение звуков с орфографическим подобием, допускает рифмы типа *рано – обмана*, *по рассказам – разом* (в «Горе от ума» – 8 подобных случаев).

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 157–159.

Если у Пушкина подобных случаев относительно меньше, то не следует забывать о силе сопротивления традиции. Важно, что строгий запрет с таких рифм снят.

Итак, в стихи проникает живое московское произношение. Следствием этого было обильное появление дублетов, то есть слов, произносившихся то по-московски, то по-книжному. Соотношение этих дублетов различно. Характерной чертой употребления этих дублетов была их стилистическая нейтрализация*.

Обратимся к материалу стихов «Горя от ума». Здесь встречаются дублеты разного типа и происхождения. В речи Чацкого мы встречаем разговорную форму *ради*. «Вы *ради?* в добрый час». В речи Софьи – *рады* (рифма *досады*, IV, стихи 392 и 394)**. Чацкий говорит и *клоб* (так же графиня-бабушка) и *клуб*; у Фамусова разные ударения: *внучáт* (II, явл. 1) и *внýчат* (II, явл. 5).

Вот некоторые категории этих дублетов. Ряд существительных, имеющих во множественном числе окончания на *а* (преимущественно среднего рода), в разговорной форме имеют окончания на *ы* (*лица – лицы*, *подмастерья – подмастерьи*). Книжная форма множественного числа (на *а*) присутствует в речи следующих лиц:

Лиза: *лица – баловница* (I, 29); *охота – за ворота* (IV, 320); Молчалин: *без изъятья – платья* (IV, 360); г-н D: *крылья – фамилья* (III, 462); Репетилов: *с заседанья –собранья* (IV, 95); Фамусов: *лица – страмница* (IV, 121).

В последнем примере с книжным *лица* рифмует просторечие *страмница*.

Разговорные окончания находим в речах Молчалина: *милы – белилы* (II, 551); Чацкого: *ребяты – святы* (III, 215); княжны Тугоуховской: *в безверьи – подмастерьи* (III, 532).

И эти рифмы подготовлены дублетами XVIII века, например, у Княжнина: *лицы – царицы*; у Радищева: *зеницы – лицы*; у Чулкова: *белилы – милы*; у Державина:

> Восстань! мечтайся в воображеньи
> <...>
> Живи и делай наставленьи.
> («На коварство французского возмущения»)

Слово *первый* представлено в книжной форме с твердым *р* (а не разговорное *перьвый*) у Чацкого: *Минервой – первой* (I, 390).

Эта же рифма у Ломоносова («Разговор с Анакреоном»); у Тредиаковского подобная рифма встречается дважды: *перва – Минерва* (ода «Вешнее тепло»), *перву – Минерву* («Эпистола к Аполлину»); ее же находим у Державина: *Минервы – первый* («Решемысл»); буквально та же рифма у Кострова (ода 1772

---

* В работе Г. О. Винокура «Наследство XVIII в. в творчестве Пушкина» (С. 493) подобран убедительный материал по вопросу о стилистической нейтрализации славянизмов.

** Здесь и дальше в настоящей статье в скобках в тексте римские цифры указывают действие, арабские – строки.

года на рождение Александра Павловича); у Петрова: *Минервы – первый* («На карусель», 1766) и даже у Осипова в «Энеиде»: *Минервой – первой* (песнь V, 1791); ср. у Шаховского в «Расхищенных шубах»: *первой – Минервой* (песнь III, 1815). Очевидно, в высоком слоге и в XVIII веке обычнее было произношение *первый* с твердым *р*. В гражданской речи было иначе; ср. надпись на Фальконетовом памятнике: «Петру перьвому Екатерина вторая». К 40-м годам XIX века произношение *перьвый* рассматривалось как областное, просторечное*.

Сочетание *чн*, известное Грибоедову, и, в разговорной форме, *шн* (см. его рифму *скушно – равнодушно*)** в «Горе от ума» дано только в книжной форме у Софьи: *неразлучно – скучно* (I, 266) и у Фамусова *нарочно – точно* (II, 86).

Хлестова, хранительница московских традиций, произносит слово *петли* по-книжному, с твердым *т* (рифма *нет ли*, III, 411), то есть в несвойственной ее произношению форме (следовало бы *петьли*).

В окончании глаголов на *-сь* существовало два произношения: книжное с мягким *с* (*боюсь*) и московское разговорное с твердым *с* (*боюс*).

Книжное произношение находим у Молчалина (*воротясь – связь*, III, 178); разговорное у Лизы (*что-с – поднялось*, I, 15); у Чацкого (*союз – боюсь*, IV, 97) и у Репетилова (*ужас – понатужась*, IV, 163).

Для этого периода проникновения разговорных форм в книжную речь характерно широкое усвоение и таких разговорных форм, которые позднее были снова вытеснены книжными и приобрели характер просторечных (у Пушкина слова: *разойтиться*, *захочем*, *крылос* и др.).

Проникновение разговорных элементов в стихотворную речь особенно заметно на сочетании неударных гласных после мягких согласных (то есть изображаемых буквами *и*, *е*, *я*)***.

Так как живая традиция произношения имела свою судьбу, независимую от орфографии, то мы уже не наблюдаем в XIX веке прямой связи между буквами и звуками. Разные окончания и суффиксы имели различное произношение. В результате совпали в произношении формы различного написания и разошлись формы, одинаковые по буквам.

И характерно, что явления рифмы начала XIX века находятся в прямой зависимости от морфологии. Поэты уже не считаются с орфографией. В рифме *выем – стихиям* рифмует *е* и *я*, так как они одинаково произносятся; но в других положениях *е* и *я* не рифмуют, хотя бы в позднейшем произношении (а вероятно, и в разговорном произношении того времени) они совпадали. Так, рифма *поле – воля* более позднего происхождения (на слух она совершенно точна).

У Грибоедова имеем: *бредит – уедет*, *тревожит – может*, *будет – простудит*, *обморочишь – хохочешь* и т. д.

---

* *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX в. С. 345.

** *Кошутич Рад.* Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть. С. 440.

*** К этому же классу относятся гласные после отвердевших *ж* и *ш*.

Обильные материалы на подобные рифмы приводит Кошутич для Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова и других поэтов.

В. Жирмунский по этому поводу пишет:

«Судьба сочетания *е* : *и* несколько менее отчетлива, но и здесь у поэтов XVIII века господствует принцип орфографической строгости <...> Дальнейшее распространение этого сочетания тесно связано с морфологическим смешением близких по смыслу и звучанию окончаний *–ишь* : *-ешь*, *-ит* : *-ет* в глаголах, а также суффиксов *–ин* : *-ен* в прилагательных (спокоен и достоин), благодаря чему к звуковому подобию этих форм присоединяется не только смысловое тождество, но, как известно, и орфографическое смешение...»*. Жирмунский приводит единичные примеры из Карамзина (1 случай), Батюшкова (3 случая), Державина (8 случаев). У Пушкина, по свидетельству Жирмунского, имеется 33 случая, из них 17 – данного типа. Встречаются они у Баратынского, Дельвига, Языкова. «Тютчев и Лермонтов опять обозначают движение в сторону более свободной техники, которая окончательно укрепляется у Фета, Некрасова и других поэтов середины и конца XIX века»**.

Жирмунский относит эти рифмы к разряду «приблизительных» [23]. Кошутич настаивает на их звуковом тождестве для старомосковской фазы произношения***, и он, пожалуй, более прав.

Эти типы рифм также отчасти подготовлены практикой XVIII века, где они хотя и редко, но все же встречаются. Обычно соединяются глаголы обоих спряжений, причем пишутся оба глагола по второму спряжению. Таковы рифмы Николева: *похочет – порочит*, *положим – можем*; Радищева: *спорит – борет*; Сумарокова: *колет – изволит*; Хераскова: *клонит – стонет*. Сюда же относятся рифмы *-ин – -ен*: у Державина – *удвоен – достоин*, *достоин – настроен* (вообще же для XVIII века характернее правильная рифма *достоин – воин*); у Ломоносова: *спокоен – достоин*; у Николева: *ужин – нужен* (орф. *нужин*).

Характерное явление наблюдается с гласными после твердых согласных. Здесь соответствие между рифмой и орфографией гораздо заметнее, чем после мягких согласных. В приводимых Кошутичем примерах рифмы *а* с *ы* мы встречаем только такие формы: 1) *в долинах – лебединых*, 2) *алым – покрывалом*, 3) *шумным– полоумном*, то есть рифмуют сходственные падежи прилагательных и существительных либо творительный падеж прилагательного с предложным. Замечу, что в орфографии того времени встречается написание прилагательного творительного падежа с окончанием *-ом*, как и существительного: «Я оком стал глядеть, болезненно отверстом» (рифма – *перстом*).

Такова рифма Пушкина, таковы все приведенные у Кошутича рифмы Лермонтова (за одним исключением: *шопот – опыт*), Тютчева и большинства поэтов XIX века (у Тютчева разновидность *дубровам – медовым*).

---

* *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 159.

** Там же. С. 160.

*** *Кошутич Рад.* Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть. С. 298.

Между тем рифмы, где бы *а* и *ы* стояли на конце, для начала века – исключение. В массе они появляются только у А. К. Толстого и показательны для второй половины XIX века.

Характерно, что Грибоедов считал эти рифмы «негладкими». Подвергнув переработке рифмы первоначальной редакции «Горя от ума» с целью сделать их «гладкими как стекло» (письмо Бегичеву, июнь 1824 г. [24]), он исключил рифмы *старых – барах*, *сирых – зефирах*, *разрывом – быть счастливым* (последнее слово в автографе написано с окончанием *-ом*) [25].

Итак, и в этом отношении наблюдается целый ряд ограничений. Объясняются ли они положением гласной в закрытом слоге (перед согласной) в сравнении с ее положением в открытом слоге (на конце слова), как интерпретирует Кошутич («Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть», С. 279 и сл.), либо здесь следует видеть, согласно мнению Жирмунского, явление морфологического порядка, то есть уподобление окончаний прилагательных окончаниям существительных, для нашей темы не важно. Результат будет один и тот же, а именно: поэты первой половины XIX века в неударном слоге различали *а* и *ы* и допускали эту рифму только в определенных условиях. Эти условия – не орфографического порядка. Не произношение определялось орфографией, а, обратно, делались попытки орфографию приблизить к произношению.

Что касается других особенностей рифмы XVIII века, то и они имели свою судьбу в начале XIX века.

Сохранение книжного *е* на месте разговорного *ё*, характерное для начала века, постепенно исчезает. Славянские формы вытесняются русскими, причем в некоторой постепенности. Дольше всего оставалось *е* в суффиксе *-енный*, например у Пушкина: *уединенный* в рифме с *вселенной*[*].

Произношение *г* как звука фрикативного, с соответствием в глухом положении звуку *х*, наблюдалось до Лермонтова. При этом, по-видимому, с падением стилистической дифференциации славянизмов и русских слов происходит некоторое время полное смешение. Так как *г* по произволу говорящего на конце слова произносится то как *х*, то как *к*, эти звуки в данном положении перестают различаться. Поэтому наряду с рифмами *друг – звук* и *друг – дух* появляются рифмы *мрак – на крылах* (ср. рифмы Державина).

Такие рифмы имеются у Пушкина, особенно много их у Лермонтова; позднее они почти совершенно исчезают. Видимо, когда *г* фрикативное (славянское) было изгнано из литературной речи, исчезло основание для смешения концевых *к* и *х*.

---

[*] Подробнее см. в упомянутой статье Г. О. Винокура в сборнике «Пушкин – родоначальник новой русской литературы» и особенно в статье С. И. Бернштейна «О методологическом значении фонетического изучения рифм» в «Пушкинском сборнике памяти С. А. Венгерова», 1923, с. 329–354. Большой список примеров рифм XIX века без перехода е в ё приведен у Кошутича («Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть», с. 487 и сл.). В нем, помимо форм на -енный и некоторых явных церковнославянизмов, находим такие слова, как мертвый, утес, рев, веселый, полет, села, знамена, орел и др.

У некоторых поэтов середины XIX века мы снова встречаем рифмы *г – х*, но, по-видимому, здесь сказывается не традиция, а диалектальные черты их произношения. Во всяком случае, у Фета и Полонского они встречаются значительно чаще, чем у других поэтов, их современников*.

Итак, в начале XIX века русская рифма перестраивается. Если для XVIII века произносительной базой для стиха был высокий ораторский стиль славянской речи, то в XIX веке основой литературного языка стал живой московский говор. В XVIII веке только отдельные элементы живого говора проникли в стих и создали серию дублетных форм. В XIX веке отношение обратное. В основе произношения стихов – акающий говор со всеми тонкими особенностями московского литературного говора. Однако и в этот живой говор по традиции проникают элементы церковнославянского языка, создавая несколько приподнятый стихотворный язык, рядом с которым бытовая московская речь кажется говором Замоскворечья. В период перестройки в высокий стиль проникают и очень просторечные формы, но они очень быстро вытесняются и к середине века звучат как вульгаризмы лексики и произношения. Так складываются орфоэпические нормы высокого произношения чистой литературной речи. Естественно, что в нее проникли и некоторые книжные формы, особенно характерные для петербургского говора XIX века.

Однако изменение характера произношения не изменило, по-видимому, просодического (количественного) стиля стихотворной декламации. Об этом можно догадываться по тем тонкостям, какие наблюдаются в различении неударных гласных. Стиль был полный, ясный, каждый слог звучал полновесно. Пушкин в «Домике в Коломне» характеризует русский стих:

Тут каждый слог замечен и в чести.

Этому не противоречит разговорная простота, замечаемая в стихах первой половины XIX века, например в «Евгении Онегине» или в «Борисе Годунове» (сравнительно с трагедиями Княжнина и Озерова).

Эта простота – в выборе слов, в отборе оборотов, в синтаксисе и интонации, но не в читке самого стиха. Его еще «поют» (а Каролина Павлова даже «выла»), хотя и сильно применяясь к разговорному стилю и выбирая «напев», близкий к бытовой интонации.

Поэтому система рифмы по существу не изменилась. Изменились составляющие рифму звуки, но не отношение к этим звукам. Поэтому вряд ли справедливо видеть в реформе рифмы в начале XIX века изменение самого принципа рифмы – орфографического на акустический. Изменилась орфоэпия стиха. Осталась его просодия. Изменился репертуар рифм, но не система рифмовки.

Существенное изменение в системе рифмовки происходит только в середине XIX века. Практиком и теоретиком новой рифмы явился Алексей Толстой. Известны его письма Маркевичу (от 4 февраля 1859 года и от 20 декабря

* В подобных рифмах следует учитывать произношение, в котором *г* звонкое звучит как взрывное, но в конце слова оно приглушается не в *к*, а в *х*.

1871 года), в которых он доказывает право поэта на свободную рифму. Свою систему рифм А. Толстой характеризовал так: «Гласные, которые оканчивают рифму – когда на них нет ударения – по-моему, совершенно безразличны, никакого значения не имеют. Одни согласные считаются и составляют рифму»[26].

В работах Р. Кошутича и В. Жирмунского собраны подробные материалы, характеризующие систему рифм, представленную теорией и практикой А. К. Толстого. Теоретические размышления, формулированные в письмах Толстого, являются осмыслением уже сложившейся у него творческой практики. Проводя параллель между живописью и поэзией, он выдвигает в пользу приблизительной рифмы эстетические основания. Он отстаивал право художника на «неряшливость», «небрежность», находя в этом особенную экспрессивную ценность.

Рифма нового типа характерна не только для А. Толстого, и не он был ее изобретателем. Так же писали и А. Майков, Плещеев и многие другие, до Брюсова включительно. Наряду с этим направлением «неряшливой» рифмы продолжалась и традиция «пушкинской», более правильной рифмы.

Сущность новой рифмовки сводилась к следующему. Гласные в неударном положении перестали различаться. Учитывались только согласные. Но согласные, за редким исключением, строго делились на твердые и мягкие. Поэтому и гласные имели разную судьбу, в зависимости от того, предшествовала ли им твердая или мягкая согласная. В этом смысле можно говорить о гласных в твердом и мягком положении.

Даже в очень строгой рифмовке неударные (редуцированные) гласные сблизились. Для твердого положения из пяти русских гласных (*а*, *о*, *е*, *и*, *у*) только четыре употребительны: звук *е* появляется только после непарных твердых *ж*, *ш*, *ц*, после которых редукция гласных имеет свою судьбу, в некоторых отношениях напоминающую редукцию гласных в мягком положении (с заменой звука *и* звуком *ы*). Таким образом, в твердом положении количество возможных гласных невелико: *а* и *о* слились в один звук, обозначаемый в русской транскрипции условно знаком ъ; кроме того, имелись звуки *и* (в форме *ы*) и *у*. Из этих трех звуков ъ, *ы* и *у* первые два звука довольно близки между собой. Отсюда давно появившиеся рифмы XIX века типа *алым – покрывалом*, *к дубровам – медовым*, *в долинах – лебединых*, *шопот – опыт*, *отрава – слава*, *нужны– дружно*. Из этих рифм чаще встречались рифмы, оканчивающиеся на согласную, а из них – преимущественно сочетание падежных окончаний *-ом – -ым* (и реже *-ах – -ых*). Надо думать, что для XVIII века допускалось произношение падежного окончания *-ым* как *-ом*. Но к середине XIX века морфологические условия созвучия ъ – *ы* отпали, и эти звуки стали всё чаще рифмовать в любом положении.

Однако звук *у* не уподоблялся другим гласным, и рифмы *разом – разум*, *воздух – роздых* появлялись исключительно редко.

Для гласной в мягком положении наблюдалось четыре звуковых типа: ъ, *е*, *и* и *у* (соответственно изображаемые буквами *я*, *е*, *и*, *ю*, причем буквой *е* обозначался то звук ъ, то звук *е*). Эти четыре типа находились в ином соотношении, чем неударные гласные твердого положения. Звук *е*, в неударном положе-

нии сильно отличающийся от звука, обозначаемого этой буквой под ударением, очень близок к неударному *и*, и к ним достаточно близок звук ъ (в мягком положении). Отсюда рифмы *гений – теней*, *чести – вместе*, *в ученье – творенья*, *тучам – летучим* и т. д. В этих формах произношение сильно расходится с орфографией, и судьба этих рифм весьма различна, в зависимости от морфологического строя рифмующих слов. Во всяком случае, рифмы этого рода были уже узаконены к середине века. Но и здесь звук *у* (*ю*) противостоял всем трем остальным и с ними не смешивался. Для рифм А. К. Толстого – А. Майкова характерно, что редкие прежде рифмы становятся вполне узаконенными, а звук *у* в обоих положениях (твердом и мягком) допускается в рифме с остальными гласными. Таким образом, появляются рифмы: *в уединеньи – песнопенью*, *воды – свободу*, *властью – участья*, *отраду – стадо*, *милый – насилу* и т. д.

В. Жирмунский так характеризует этот период в истории русской рифмы:

«Нет никаких оснований думать, что именно почин А. Толстого и формулированная им в частном письме теория имели решающее значение в истории русской рифмы. Стихотворная техника А. Толстого является только примером чрезвычайно последовательно и сознательно проведенной системы <...> тенденция в этом направлении присутствует у многих поэтов второй половины XIX века. Меньше других – у Фета, К. Павловой, а также Полонского. У Ап. Григорьева можно насчитать около 35 примеров указанных трех категорий*, у Вл. Соловьева – более 40, и пр. Нельзя приписывать распространение приблизительных рифм в конце XIX века упадку стихотворной техники, формальной небрежности и т. п. <...> Можно сказать, что новые приемы рифмовки, в защиту которых выступил Толстой, в настоящее время считаются дозволенными и встречаются у всех поэтов, хотя более последовательное или более умеренное пользование ими зависит всецело от индивидуальных особенностей стиля данного поэта»**.

Ясно, что наряду с традиционной рифмой во второй половине XIX века устанавливается новая система созвучий. В этой новой системе самое пред-

---

* Эти три категории новых рифм Жирмунский характеризует так: 1) смешение всех гласных после твердых согласных, 2) то же после мягких согласных и йота, 3) то же после отвердевших *ж*, *ш*, *ц* и мягкого *ч* (следовало бы прибавить и *щ*). К первой категории относятся рифмы: *горнило – силы*, *воды – свободу*, *слуха – духу*; ко второй: *синий – пустыней*, *боле – волю*, *пригладя – ради*; к третьей: *наша – краше*, *речи – встречу* и т. д. Следовало бы прибавить еще одну категорию: гласные после *г*, *х*, *к*. Хотя эти согласные бывают и твердыми и мягкими, но они так же не парны, как *ш* и *ч*, потому что после них каждая из пяти гласных встречается не в двух, а только в одном положении, а именно *е* и *и* – только в мягком: *ке*, *ки* (для прочих согласных только *е* обладает этим свойством, зато возможны сочетания и типа *они* и типа *оны*); *а*, *о*, *у* и положение согласного на конце слова – только в твердом: *рука*, *кон*, *кора*, *лук* (ср.: *лук – люк*, *мот – мед*, *вал – вял*, *сон – конь*). Поэтому и в рифмах противоположение мягких и твердых согласных не так ощутимо, например: *звуки – баюкай*, *в беспорядке – сладко* и т. д. Это – рифмы, принципиально отличные от рифм, где чередуются твердые и мягкие согласные, как, например: *понизив – вызов*, *медведи – бреда*, и особенно на конце слова: *день – колен*, *мест – принесть*.

** *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 171–173.

ставление о подобии звуков изменяется. Это существенное изменение касается той же области, по отношению к которой произошли сдвиги и в начале XIX века. Но разница та, что в переходе от XVIII века к новому времени изменилась орфоэпическая норма в чтении стихов: славянское произношение было вытеснено московским. Что же касается перелома в середине XIX века, то такого изменения в орфоэпической норме не произошло. Изменения в «общегражданском» произношении были незначительны и сводились преимущественно к тому, что некоторые особенности московского говора (типа *верьх*, *коришневый*, *грыб*) были изгнаны из литературного обихода и объявлены просторечными: в язык проникли новые сочетания звуков под влиянием заимствований из иностранных языков (например, сочетание твердых согласных с *е*: *тэма* – ср. *антенна*[*], мягкое *ц* – *лекция*, а не *лекцыя*, появление звука *о* в неударном положении: *поэт*, а не *паэт* и др.; кое-что из этих варваризмов звучит ныне как особенность устарелого интеллигентского произношения). Но все это, по существу, мало изменяло строй орфоэпии литературного языка и лишь намечало изменение произношения в сторону большей книжности. Следствием этого могла быть не свобода, а орфографическая книжность рифм.

Однако изменение системы рифм, по-видимому, происходило параллельно с существенными изменениями в общем строе стихотворной речи. Если мы присмотримся к рифмам А. Толстого, то найдем в них следы этой перестройки. Среди прочих рифм мы находим у него пару: *регистратор – театор* («Сон Попова»). Хотя эта рифма и присутствует в комической поэме, но поэма писана строгим стилем октав (то есть по терминологии XVIII века относится к разряду «герои-комических», в которых «низкий» сюжет и «низкая» лексика облекались в «высокий» стиль произведений в целом).

Ясно, что слово *театр* здесь фигурирует с так называемым *р* слоговым и разбивается по слогам так: *те-а-тр*. В последнем слоге никакой гласной нет, и правописание *театор* не предполагает произношения какой-нибудь гласной (разве что очень слабого и краткого нейтрального звука при переходе от *т* к *р*: *театър*). По принципу неразличения неударных гласных А. Толстой и такое произношение считает достаточным для рифмы со словом *регистратор*.

Здесь интересно то, что представление о слоге уже не связывается с представлением о гласной[**]. Самое восприятие слога уже иное. Оно предполагает гораздо более резкое различение слогов ударных и неударных.

---

[*] Кошутич почему-то не учитывал этого явления и трактовал как сочетание твердой согласной с мягкой рифму Брюсова *грозы – дон Хозе* (что он транскрибирует так же, как, например, слово *на морозе*; см. «Грамматику русского языка», С. 369).

[**] С этим явлением слоговых согласных не следует смешивать употребление в поэзии в качестве слогов (главным образом ударных) изолированных междометных звуков, сочетаемых в словах и обычно изображаемых согласными:

Шш – Слушайте! Собором положили...[27]

Каре... – *Сс!* Буду здесь, и не смыкаю глазу...[27а]

Гм, гм, читатель благородный...[27б]

Эти необычные слоги (*шш*, *сс*, *гм*) не противопоставлены слогам с нормальными гласными.

Поэзия XVIII века исходила из системы приблизительного равенства слогов. Вот почему так редко поэты XVIII века обращались к трехсложным размерам, где единицей («стопой») является группа с резким противопоставлением ударного слога примыкающим к нему неударным: в трехсложных размерах появление неударного слога на сильном месте стопы почти не наблюдается, в двусложных размерах (ямбе и хорее) оно обычно. В XIX веке постепенно прививаются и трехсложные размеры: к середине века они едва ли не господствуют (например, у Некрасова). Единство слога еще не разрушено, но равновесие между ударным и неударным слогом явно поколебалось. Все это предполагает некоторый сдвиг в произношении стиха в сторону бытовой, разговорной речи. Пределом такого стиля является речь «скороговорочная».

Здесь следует сделать оговорку, которая особенно существенна для анализа дальнейших судеб русской рифмы (в XX веке). Проникновение «скороговорочных» форм в русский стих вовсе не свидетельствует о том, что поэты стали читать свои стихи в более быстром темпе, стали «бормотать» свои стихи. Мы наблюдаем интересующие нас явления в бытовой скороговорочной речи, сопоставляя ее с полным стилем (например, кафедральной, публичной речи). В действительности, неравноценность слогов наблюдается и в самом медленном разговорном стиле. Здесь важно относительное значение разностепенных единиц речи. Слог – это единица низшей степени. Более крупной единицей является слово, еще более крупной – фраза. В чтении поэтов XVIII века единство слова не подавляло единства слога. По-видимому, к середине XIX века соотношение было нарушено. При самом внятном чтении, при самом отчетливом произношении каждого слога слово как единица стало возвышаться над слогом. Русское ударение есть примета единства слова. Отсюда можно сделать вывод, что чем резче противопоставлены ударный и неударный слоги, тем сильнее слово возвышается над слогом. Подавляя слог, мы возвышаем слово. Именно в этом смысле можно понять эстетическую защиту «небрежной» манеры у А. Толстого: «Есть некоторые вещи, которые должны быть выточены, есть другие, которые имеют право и даже обязаны не быть отделанными под страхом казаться холодными» [28]. Очевидно, если музыкальное чтение по слогам подавляет восприятие слова, то экспрессивная сила речи исчезает, речь становится «бесстрастной», «холодной».

Перерасценка ударных и неударных слогов была следствием нового приближения стихотворной речи к разговорной. Мы знаем, что в русском языке неравенство неударных слогов ощущается в большей степени, чем во многих западноевропейских (например, в южнороманских). Эта неравноценность слогов особенно чувствительна в хорошем московском говоре. Между тем метрическая основа наших классических стихов предполагает относительное Равенство слогов. Следовательно, соотношение между ударными слогами и неударными (в разных их положениях) находится в стихах в неустойчивом равновесии. Нарушение этого равновесия сопровождается перестройкой системы рифм.

Ясно, что перестройка эта происходит медленно, накопляясь от поколения к поколению. Но в определенные исторические периоды смена произносительных норм происходит быстрее. Эти периоды совпадают с моментами

изменения форм общественной жизни и общего культурного уклада. Поэтому, с одной стороны, уже в XVIII веке появляются формы стиха, получившие господство в первой половине XIX века, а уже в начале нового века можно наблюсти «вольности» в рифмах, типичные для второй половины XIX века; все же намечаются рубежи более решительной ломки, совпадающие с культурными сдвигами первых пятнадцати лет XIX века (период европейских войн после французской революции) и 40–60-х годов XIX века. Такие периоды, изменяющие общую физиономию русского общества, отражаются и на системе художественных средств.

Обратимся к последнему периоду – к XX веку.

3

Наиболее типичным выразителем новой системы рифмы в ее крайнем проявлении является В. Маяковский. Для В. Брюсова характерны «Опыты», не всегда подсказанные потребностью творчества[29]. Разные его «ассонансы» и «диссонансы» свидетельствуют только об общей тенденции к деканонизации точной рифмы. Но в своих конкретных проявлениях эти опыты часто являются безжизненной выдумкой. Нельзя окончательно устранять элементы эксперимента и выдумки и у Маяковского; эпоха подсказывала ему подобный экспериментализм. И тем не менее, анализ материала показывает, что рифмы Маяковского основаны на естественном поэтическом чутье.

О рифме Маяковского писалось много и не всегда верно. Стих Маяковского ждет своего исследователя.

Обычные представления о рифме Маяковского едва ли соответствуют истине. Так, В. Тренин определяет рифму Маяковского, в противоположность рифме классической, так: «В новой рифме определяющим условием является совпадение не только ударной гласной, но и предударного согласного, а совпадение гласных и согласных в послеударных слогах необязательно»*. Н. Соколов в результате анализа рифм Маяковского приходит к такому определению: «Рифма есть парность ритмически созвучных слов, то есть совпад ударений парных слов при полной или относительной схожести звуко-букв-слогов-слов, расположенных до ударения, или после ударения, или до и после одновременно»**. В действительности, все это очень приблизительные и неточные определения. У Маяковского основой рифмы является совокупность звуковых аналогий, в которых центральным звуком остается ударный гласный, а главное содержание – аналогия согласных. Однако ударение остается рубежом, отделяющим предударную часть от послеударной. Обе эти части ведут себя различно. Определения вроде приведенных не разъясняют дела: вместо них требуется описание. К сожалению, описания рифм Маяковского мы не имеем; все авторы ограничиваются краткими характеристиками. Цитированная статья Соколова, содержащая богатый материал (около 600 рифм Маяковского), к сожалению, грешит с точки зрения лингвистической и построена на ложном принципе ритмической изоляции рифмующих слов, в результате чего рифмы даны в совер-

* *Тренин В.* В мастерской стиха Маяковского. М., 1937. С. 110.
** *Соколов Н.* О словаре рифм Маяковского. С. 75.

шенно искусственной их классификации[30].

Размеры стихов Маяковского еще не изучены ни в их многообразии, ни в их единстве. Самое ценное о стихе сказано самим Маяковским, хотя не все его утверждения следует брать на веру. И у Маяковского, как у многих других, теория не всегда согласована с практикой. А Маяковский, конечно, был гораздо более практиком стиха, чем теоретиком.

В мою задачу не входит характеристика рифмы Маяковского во всем ее объеме. В частности, я устраняю те рифмы, в которых присутствует элемент экспериментализма. Я хочу отметить только некоторые черты нового, представленные в сложной системе рифм Маяковского.

Прежде всего, не следует думать, что у Маяковского нет обыкновенных, традиционных рифм. Правда, они встречаются сравнительно редко, но, тем не менее, он их не избегал совершенно. Таковы рифмы: *нет – лет*, *ленты – агенты*, *плохи́ – ха да хи*, *улей – в карауле*, *голо – у мола*, *продукты – фрукты*, *ноги – враги*, *лирный – мирный*.

Все эти рифмы могли встретиться и ранее. Но не они составляли основную массу рифм Маяковского. У него изменилась самая точка зрения на рифму. Лишь в одном пункте его рифма совпадает со старой рифмой – в созвучии ударной гласной. Рифмы, в которых рифмующие слова содержат разные ударные гласные, у него исключительно редки: *невесомое – самое*, *шатких – решотке*, *Кармен – карман*, *норов – коммунаров*, *стеною – стеная*, *навяз – навес*, *на корме – накорми*, *что ты – Штаты*, *наносную – ананасную* и т. д. (при этом обычно чередуются *а – о* или *е – и*).

Приводя примеры «консонансных рифм» Маяковского, В. Тренин делает следующее замечание: «Любопытно, что, за исключением четырех примеров, все эти рифмы основаны на сопоставлении в ударных слогах гласных одного рода (*е – и*, *а – о*, *и – у*), то есть диссонансы Маяковского обнаруживают тяготение к сингармонизму («гармонии гласных»)» («В мастерской стиха Маяковского», С. 113). Следует добавить, что на характер этой «гармонии» влияют и соседние согласные: так, после мягких согласных *е* созвучно не только с *и*, но и с *а* (орфогр. *я*); *лента – дуэлянты*, *навяз – навес*, *о хлебе – хляби* и т. д.; для созвучия *о – у*, кажется, типично соседство звуков *ш* и *ж*, например *слушайте – лошади*, *ковшам – в шум*, *ржою – буржую*. Конечно, Маяковский пользуется в этих случаях большой свободой, и тем не менее «случайность» его созвучий подчинена отчетливым тенденциям фонетического порядка.

Что касается согласных, то в состав рифмы входят не только согласные, следующие за ударением, но и предшествующие, и, может быть, эти предшествующие играют бо́льшую роль: *башка – гребешка*, *тринадцать – приняться*, *Лавут – плывут*, *по Севастополю – стопами*, *эшелон – вышел он*, *весло – весело* и т. д. Самое созвучие согласных понимается широко, особенно для предударных согласных. Так, обычно созвучие звонких и глухих согласных: *завитого – завидовал*, *высмей – коммунизме*, *пепля – Бебеля* и для предударных: *вексель – флексий*, *сорта – изо рта*, *клуби – глубин*, *тыне – дыни*, *злись – слизь*, *пота – работу* и т. д. Обычно сочетание твердых и мягких: *завы – зависть*, *синьки – косынке*, *пера – пора*, *небеса – написал*, *русского – науськи-*

вать, коверчиками – разговорчиками, лба – мольба, звяк – зевак и проч. Сочетаются согласные долгие и краткие: *сиреной – вселенной, венчанного – Молчанова, масса – пегасов, караться – декларация, коллег – калек, жжение – движение, оббивать ли – обывателей* и т. д.

Наряду с этим большое количество случаев, где согласные переставляются, например: *старателей – растратили, шорох – хорошо, слуга – угла* и пр. Часто звуки, присутствующие в одном рифмующем слове, отсутствуют в другом: *про заносы – розовоносый, караван – короновал, на дачу – неудачу, стою – строю, войдите – водитель* и проч.

Все эти явления имеют свою систему и недостаточно еще изучены. Это вовсе не безграничная свобода и не полная прихоть поэта. Рифмы Маяковского звучат как богатые, полные. Следовательно, в основе этих рифм лежат определенные условия восприятия речи. [...]

Основное отличие рифм Маяковского от рифм XVIII и XIX веков – это утрата ощущения слогового объема рифмы. До него строго различались рифмы мужские, женские, дактилические, их соединение регулировалось правилами чередования, и первое условие рифмы было то, чтобы в рифмующих словах ударение стояло на одинаковом от конца слоге. Для Маяковского правила чередования не существует. Только в таких стихотворениях, которые написаны классическими размерами, правильно чередуются рифмы разных родов (например, «Необычайное приключение»). Но в обычных стихах Маяковского рифмы сменяют друг друга в совершенно произвольном порядке. Мало того, именно для Маяковского характерны неравносложные рифмы, то есть такие созвучия, в которых ударения стоят на разных слогах, считая от конца слов. Таковы рифмы: *призванный – капризный, потомки – томики, обнаруживая – оружие, тронуту – фронту, уханья – кухня* и т. д.*

В подавляющем числе случаев неравносложные рифмы Маяковского можно поделить на два класса. Типичным случаем первого класса является рифма *тронуту – фронту*.

Это наиболее частый случай неравносложной рифмы. Вот примеры подобных рифм: *займа я – незнаемое, нашинковано – Ковно, охало – заглохла, на поле– по капле, доносится – победоносца, лжи за ней – жизней, цените – о цементе, нагло – наголо, черпал – черепа, хлебца – нелепица, покорности – горы нести, про внешнего – подвешенного, премудрости – ему дорасти, шторм – шторам* и т. д.

По большей части это сочетание слов женского окончания со словами дактилического окончания, то есть в одном из рифмующих слов ударение стоит на втором от конца слоге, а в другом – на третьем. Впрочем, среди приведенных рифм имеются и пары на слог длиннее и последний пример – на слог короче (мужское и женское окончания). Сравнивая соответствие звуков приве-

* Неравносложную рифму не следует смешивать с неравноударной, примеры которой исключительно редки у Маяковского. Примером неравноударной рифмы может служить созвучие *рывка – непрерывка*; здесь слоги тоже соответствуют в обоих словах, но неударному соответствует ударный и обратно. В неравносложных рифмах ударный слог созвучен с ударным, но после них идет разное количество неударных слогов.

денных пар, мы можем точно определить, какая гласная в более длинном слове не имеет соответствия в более коротком: здесь как бы выключается в первом слове гласная *а*, чтобы получилась точная рифма: *охало – заглохло*. Во всех приведенных примерах такой выпадающей гласной всегда является гласная, принадлежащая слогу, непосредственно идущему за ударением. Следовательно, неравносложные рифмы не случайны в своем строе, и нельзя сказать, что Маяковский совсем не считался с неударяемыми слогами. Если бы неударные слоги не имели никакого значения, то выпадающие гласные располагались бы совершенно произвольно: они могли бы исчезать в любом месте слова. Здесь же твердая прикрепленность к определенному слогу показывает на закономерность явления. А мы знаем, что в русском языке самыми слабыми являются гласные двух слогов многосложных основ: второй слог перед ударением и первый после ударения. Эти слоги в разговорной речи приближаются к нулю и даже иногда выпадают. Отсюда такое произношение, как *пугвица* вместо *пуговица*, *тыща* вместо *тысяча*[*]. Явление иррационализации (исчезновения) слога встречалось и в поэзии XIX века. Но там слог являлся твердой единицей стиха, а поэтому в случае такой иррационализации гласная выкидывалась совершенно (и в написании). Отсюда у Грибоедова *к прикмахеру*, а у разных поэтов *жавронки*. В метрической системе Маяковского счет слогов не играет существенной роли. Поэтому ему не было необходимости прибегать к орфографическому ухищрению. Равно не требовалось доводить этот послеударный слог до абсолютного нуля. Достаточно, что это – наименее заметный слог слова, а потому с ним можно и не считаться в созвучии.

Характерной чертой рифм этого класса является то, что среди них мы встречаем не только простые, но и «составные» рифмы, где с одним словом рифмует сочетание слов (обычно двух, но бывает и больше). Таковы приведенные примеры: *премудрости – ему дорасти*, *лжи за ней – жизней*. В таких случаях словосочетание играет такую же роль, как одно слово: и здесь выпадает гласная, следующая за главным (рифменным) ударением словосочетания: *лжи з(а) ней*, *ему д(о)расти*.

В результате такого «выпадения» гласной получается скопление согласных, в чистом виде представленное во втором рифмующем слове. Типично для таких сочетаний согласных присутствие в них сонорных согласных *р*, *л*, *н*, *м*. Это – не абсолютный закон, но почти правило. Если в слове уже находится столкновение согласных после ударения, это обычно является фактором, препятствующим «выпадению» гласной. Такие пары согласных как бы бронируют последующую гласную, препятствуя ее иррационализации.

---

[*] *Кошутич Рад.* Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть. С. 62–66. По поводу рифм Маяковского В. Тренин писал: «Новая система рифм, созданная Маяковским, основана на фонетических свойствах русского языка. В живой русской речи наиболее отчетливо произносятся гласные тех слогов, на которые падает ударение. Гласные предударного слога звучат менее отчетливо, а гласные слогов, стоящих после ударения, настолько скрадываются, что при быстром темпе речи почти совершенно исчезают в произношении» («В мастерской стиха Маяковского», С. 108).

Второй – и значительно меньший – класс неравносложных рифм представлен в форме следующих примеров: *пьян – аэропланы*, *тени – в шелестении*, *лафа ведь – в алфавите*, *нэпачка – не пачкая*, *из нашего – изнашиваешь*, *упитанный – убитой*, *цельсия – Цельсию*, *папахи – попахивая* и т. д.

Здесь «исчезающим» является последний слог (всегда в простой, не составной части рифмы).

Это – крайний случай усеченных рифм. Усеченные рифмы, известные еще в XVIII веке, долгое время ограничивались отсечением *й* в окончаниях прилагательных мужского рода *-ый*, *-ий*. Капнист расширил усечение и для окончаний *-ой*. За редкими исключениями усечение применялось только в женских рифмах (позднее – в дактилических, например у Некрасова: *божией – пригожее*). Впоследствии усечение постепенно распространилось на разные согласные и на любой вид окончания. Для начала XIX века – это исключение, для конца – правило. Таковы рифмы Жуковского: *героем – в бое*, *благодатном – приятны*; у Некрасова: *честь – здесь*; у Фета: *в ночи – опочий*; у Полонского: *фельетонистом – артиста*, *пущи – неимущих*, *подушки – Пушкин* и т. д.* У Маяковского усеченную рифму мы встречаем в самом широком применении: *нег – негр*, *разинь – из грязи*, *темнота – так*, *пол – депо***, *отрава – потравам*, *смотрел как – тарелка*, *леса – слесарь*, *на насыпь – ананасы*, *трону – тронут* и т. д.

Рассматриваемый класс неравносложных рифм является дальнейшим расширением формы усеченных рифм. В них отсекаются уже не только согласные, но и гласные.

По-видимому, в определенных условиях произношения последний слог слова воспринимается как ослабленный, «исчезающий».

Конечно, к слову у Маяковского нельзя применять общий просодический шаблон. Одно и то же слово может быть произносимо различно. Точно так же меняется и просодическая физиономия слова (распределение в нем более сильных и более слабых слогов). Это изменение происходит и под влиянием того или иного аффективного произношения, а также от стихотворного ритма. Собственно говоря, вне ритма стиха рифмы Маяковского не всегда имеют определенную функцию: они оживают лишь в стихе. В частности, это заметно на составных рифмах. Об этом писал Ю. Н. Тынянов:

«У Маяковского <...> рифмы деформируют ударения; здесь обнажается их роль в выделении словесных групп – с одной стороны, в сопоставлении разнородных речевых элементов – с другой:

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою.
А сердце рвется к выстрелу.

---

* *Кошутич Рад.* Грамматика русского языка. Фонетика. Общая часть. С. 164. Ср. *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 193.

** По-видимому, именно Маяковский ввел в употребление усеченные мужские рифмы, в которых слово на открытый слог рифмует со словом на закрытый слог, причем в этом слове последним согласным является не *й*.

А горло бредит бритвою.

Здесь в первом стихе прогрессивно выдвинута группа *ввысь стрелу*, почти сжатая в одно целое; вместе с тем эта группа своим акцентным характером деформирует слово *выстрелу*, рассекая его в интонационном отношении на части, подобные частям первого члена рифмы: *ввысь стрелу – вы-стрелу*, подчеркивая в нем вторую часть слова, в данном случае вещественную часть.

Точно так же выделена и сжата во втором стихе группа *убери твою*, и точно так же она деформирует в акцентном отношении слово *бритвою*, рассекая на подобные первому члену части: *бри-твою*, и таким образом неминуемо выделяет в данном случае формальную часть»*.

Вот эта-то перестройка просодического («интонационного», «акцентного») характера слова зависит не только от рифмующей пары, но и от общей ритмической инерции строки.

О составных рифмах Маяковского писалось много. Вот типичные образцы подобных рифм: *смерьте ей – бессмертие*, *дешево – найдешь его*, *в вой ему – по-своему*, *каплища – тоска плеща*, *заливать ее – Ливадию*, *на сии дрова – Сидорова*, *карман его – Романова*, *притти вам – губкооперативом*, *подпочва – ночь его*, *на шее – нашей ей*, *галстук – услыхал стук*, *Африку – став в реку*, *гор достиг – гордости*, *ввысь поведи – в исповеди*, *премудрости – ему дорасти*, *воздухá береги – фабрики*, *год от года расти – бодрости* и т. д.

Если рассмотреть структуру составных частей этих пар, то увидим, что наряду с главным ударением рифмы (соответствующим ударению рифмующего слова) имеется второе ударение. Это второе ударение всегда стоит на последнем слоге. Принимая во внимание то соответствие между рифмующими словами, о котором писал Тынянов, мы заключаем, что во всех несоставных (цельных) частях рифмы наиболее отчетливо должен звучать последний слог.

Это дает возможность и обратного явления: использования в рифме в качестве ударного слога последнего неударного слога многосложных слов: *нашим юношам ли – соки земли*, *под домовьи леса – на-зю-зю-кался* (в последнем случае характерно произношение слова по слогам).

И действительно, в живом русском произношении, особенно при аффективной окраске речи, в последнем слове фразы часто появляется слабое дополнительное ударение на последнем слоге. Это не общая система произношения многосложных слов, а один из вариантов, зависящих от положения слова во фразе и от интонации фразы. Таким образом, это усиление последнего слога многосложных слов, наблюдаемое у Маяковского в составных рифмах, находится в согласии с живым русским произношением и не противоречит обратному явлению – усечению последнего слога в других рифмах.

В. К. Фаворин в «Заметках о языковом новаторстве Маяковского»** доказывает фонетическое тождество рифм Маяковского. В частности, в неравносложных рифмах он предполагает наличие «глухого гласного», развивающее-

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 115–116.

** *Фаворин В. К.* Заметки о языковом новаторстве Маяковского // Известия Иркутского государственного педагогического института. Вып. III. Иркутск, 1937. С. 113.

гося около смежных согласных; в рифме *Врубель – рубль* он видит отражение произношения *рубель* и т. д. Хотя действительно в большей части неравносложных рифм Маяковского участвуют сонорные согласные, но они, конечно, в лучшем случае компенсируют недостачу слога, но отнюдь не создают полного фонетического соответствия. Характерно, что для таких рифм типично не простое наличие опорного согласного, а определенное положение его в слоге, следующем за ударением. Кроме того, в более коротком слове согласный (который не всегда является сонорным) встречается и в положениях, исключающих возможность появления какого бы то ни было слогового звука, например *боровом – суровом*. И, наконец, самая система рифм Маяковского вовсе не предполагает фонетического тождества созвучных слов. Речь может идти не о звуковом тождестве, а о пределах и формах звуковых несовпадений.

Все эти особенности рифмы Маяковского не являются его выдумкой. Подобные же явления мы находим у многих его современников, в том числе у поэтов предшествующего поколения (Блок, Брюсов и др.); общая система его рифмы была воспринята другими поэтами*. Но у Маяковского система этих рифм наиболее органична и последовательна.

Остановимся на вопросе, какой произносительной системе соответствует рифма Маяковского. Эта произносительная система характеризуется всем стилем поэзии Маяковского.

Г. О. Винокур так характеризует стихотворную речь Маяковского: «Речь Маяковского есть громкая устная публичная речь. Ее естественное поприще – трибуна, эстрада, площадь. Но в то же время – это речь фамильярная, и именно это сочетание фамильярности и публичности и придает языку Маяковского его специфичность и своеобразие»**. В. Тренин говорит: «Стихи Маяковского рассчитаны не на чтение глазами, а на звучание, на произнесение в массовой аудитории»***. Эта установка на звучание отразилась, например, в том, что «заготовки рифм» в черновиках Маяковского мы находим не в орфографической, а в фонетической записи, то есть слова изображены не так, как они пишутся, а так, как они произносятся (*желеска*, *самак*, *пара*, а не *железка*, *самок*, *пора*; см. у В. Тренина, С. 108).

Слово для Маяковского звучит в его фамильярном облике. Г. О. Винокур отмечает «нередкие в текстах Маяковского случаи, представляющие собой имитацию особого стиля произношения, свойственного непринужденной, фамильярной быстрой речи, особым разновидностям аффективной речи и т. п., «проглатывание» безударных слогов, упрощение некоторых групп согласных и др. Например: товарищ Иван *Ваныч*, Михаил *Ваныч*, Зоя *Ванна*, *Владим Владимыч*, *пожалте*, *Альсандра Альсеевна*, Фекла *Двидна*, *тыщи*, *здрасьте*, *грит*, *не видали рази*, что граничит с диалектизмом, *поправьсь* (имитация военного языка), *ать, два!* (то же), кончили заседание *тока-тока* (то есть только-толь-

* В. Тренин приводит рифмы Кирсанова, Асеева, Сельвинского, построенные на тех же принципах, что и рифмы Маяковского («В мастерской стиха Маяковского», С. 111–112).

** *Винокур Г.* Маяковский – новатор языка. М., 1943. С. 123.

*** *Тренин В.* В мастерской стиха Маяковского. С. 72[31].

ко), никогда еще народу *стоко* и в пасху не ходило, постоянное *руп*ь, или даже (в рифме) *руп* и др.» (там же, С. 116).

Уже составные рифмы Маяковского характерны для этого стиля. В XIX веке составная рифма встречалась преимущественно в юмористической поэзии (например, у Минаева), где фамильярный просторечный тон был обязателен. Ю. Н. Тынянов отмечает, что составные рифмы Маяковского были «несомненно комического происхождения»*.

В. Тренин отмечает (в приведенной цитате), что особенности рифмы Маяковского характерны для фонетических явлений, возникающих при быстром темпе речи (ср. у Г. О. Винокура «стиль произношения, свойственного непринужденной, фамильярной быстрой речи»). И действительно, особенности фамильярной речи яснее всего проступают при быстром темпе, при скороговорке. Однако отсюда еще нельзя заключить, что стихи Маяковского требуют скороговорки. Этому противоречит ораторский стиль Маяковского. Совершенно справедливо пишет В. Жирмунский, отмечая, что в чтении Маяковского неточности его рифмы не скрадывались, а довольно явственно выступали – в силу отчетливости произношения. Касаясь вопроса о составных рифмах, где слову с одним ударением соответствует сочетание двух слов с двумя ударениями, В. Жирмунский отмечает: «В чтении Маяковского и его подражателей второе ударение не скрадывается, а звучит вполне отчетливо (иногда – даже сильнее, чем первое). Таким образом, принцип неравного распределения динамических весов и, параллельно с этим, неравномерного распределения смысловых единиц (две динамические и смысловые единицы в сочетании с одной), затушеванный в составной рифме обычного типа, выступает у Маяковского как обнаженное несоответствие»**.

Н. Н. Асеев в статье «Как читать Маяковского» [32] неоднократно указывает, что строки Маяковского нельзя «глотать и шепелявить скороговоркой».

Мы наталкиваемся, по-видимому, на некоторое противоречие. С одной стороны, фонетические явления стиха Маяковского говорят о быстром темпе, о скороговорке, а с другой стороны, ораторский стиль его всячески противится этой скороговорке.

В действительности такого противоречия нет. Особенности фамильярного стиля Маяковского в обычном разговоре яснее всего проступают при скороговорке, но суть этих явлений вовсе не в быстром темпе. Сам по себе темп речи не определяет ее фонетического строя. Если изучать происхождение французского языка от латыни, то все явления вроде падения гласных после ударения, сокращения групп согласных и т. д. (ср. *animam* и *âme*, *fragilem* и *frêle*) производят впечатление, что источником их является скороговорка. Однако у нас нет оснований думать, что темп речи у древних французов был быстрее,

---

* *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. С. 114. Ср. *Тренин В.* В мастерской стиха Маяковского. С. 114. примеч.

** *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 217.

чем у римлян. Источником этого было другое – стихия живой, народной речи.

Скороговорка обнажает подобные явления лишь в сравнении с нормальной речью. В скороговорке падает то, что малоценно и в медленной речи, что в ней не выразительно и не служит к различению значений*.

Смысл фонетических явлений в фамильярной (то есть живой разговорной) речи заключается в соотношении просодических единиц. Слог – самая мелкая единица речи: он подчинен слову, которое в свою очередь подчинено фразовым отрезкам речи. В том или ином стиле речи хотя и присутствуют все три степени членения речи, но выступает в большей или меньшей мере одна из них. Можно говорить отчетливо чеканя каждый слог, можно говорить, выделяя каждое слово, но в нормальной, живой речи господствует единица – фраза. Эта единица господствует и у Маяковского. Он членит свою речь на небольшие фразовые отрезки, имеющие внутри прочное единство. Это единство оформляется интонацией. И все пишущие о стихе Маяковского в один голос отмечают значение интонации (в ее живых, разговорных выразительных формах. Маяковскому был чужд мелодический распев стиха, уничтожавший разговорную интонацию в ее живых деталях. Сравнивая Маяковского с его предшественниками, В. В. Тренин пишет: «Акцентный стих Маяковского, освобожденный от равносложности строк и от инерции повторения ударностей и неударностей, дает возможность варьировать интонацию в гораздо более широких пределах»**. И далее: «Создавая новые ритмы, Маяковский боролся за то, чтобы ввести в поэзию всю гамму смысловых интонаций живой речи – от фамильярно-разговорной до гневно-обличительной и патетической»***. (Можно возразить только формуле «от – до»: Маяковский умел быть гневно-обличительным и патетическим, не оставляя фамильярно-разговорного тона, и в этом-то особенность его стиля).

«Несмотря на колоссальную разницу в слоговой протяженности и в количестве ударений, каждая строка (даже односложная) в стиховой системе Маяковского совершенно равноправна со всеми остальными. Каждая строка представляет собой самостоятельное ритмико-синтаксическое целое и в произнесении требует того или иного интонационного выделения (либо посредством паузы, либо темпового перебоя, либо мелодическим путем)», – отмечает тот же В. Тренин****. По поводу синтаксиса Маяковского Г. О. Винокур пишет: «“Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу”, – говорит Якобсон[33]. Эта верная характеристика, сделанная на основании версификационного анализа, требует, однако, более подробного и притом собственно синтаксического истолкования. Действительно, для стихотворений Маяковского в высшей степени характерно дробное построение речи в виде замкнутых и взаимно разобщенных отрезков, взаимная связь между которыми поддерживается не столько их грамматическими, сколько чисто семантически-

* Можно сказать, что у Маяковского громкость слова исключает скороговорку и в значительной мере заменяет ее.

** *Тренин В.* В мастерской стиха Маяковского. С. 12

*** Там же. С. 59.

**** Там же. С. 67–68.

ми свойствами. Таким построением достигается устранение различных типов синтаксической зависимости, так что связный поток речи превращается в соединение независимых синтаксических единиц, которые продолжают определять и дополнять одна другую самими своими значениями, без опоры на форму отдельных слов»*.

Итак, от слогового стиля стихотворной речи Маяковский переходит к более укрупненным единицам интонационного синтаксического порядка.

В применении к стихотворному стилю Маяковского это, конечно, очень грубая и общая формулировка, требующая уточнений. В качестве канвы он часто пользуется и стилем двусложных размеров (преимущественно хореического типа) и довольно правильными трехсложниками, переходящими в «свободный стих» (характерный для символистов), но обычно эта канва речи подчинена укрупненному интонационному ритму и в наиболее типичных стихах Маяковского совершенно исчезает во фразовом ритме.

«Ритмизуемый материал» у Маяковского иной, чем у поэтов ранних периодов. Характеризуя отличие классической метрики от стиха Маяковского, Н. Н. Асеев пишет: «Русский стих до Маяковского был ударно-слоговым, то есть строение его измерялось, во-первых, числом слогов в строке и, кроме того, числом ударений в словах, образующихся из этих слогов». «Ораторская установка, стремление вынести поэзию из комнатных, вполголоса произнесенных словечек на трибуну, в огромные залы собраний, к большому коллективу слушателей заставляли его искать других форм обращения, других приемов трибунного стиха, которого так не хватало комнатным обновителям. Стих его не мог укладываться в размеренный ранжир бесконечных повторов строк, пригодных для чтения наедине. Строки должны были чередоваться в зависимости от пределов человеческого дыхания, в зависимости от величины предложения: размер подчинялся сказанной фразе <...> Это всегда была убеждающая, исполненная страсти, гнева, нежности речь. В зависимости от этого нельзя ее было строить как “элегию” или “идиллию” и еще нелепее было бы подводить под понятие сонета или рондо, разбивая на сложки по счету в каждой строке». «Маяковский действует не отдельными вставленными в размер словами, а целыми словесными соединениями, так сказать смысловыми сгустками»**.

Из этих высказываний ясно, что самое слово у Маяковского выступает не как соединение слогов, подчиненных ударению, а как член фразы, элемент интонационного целого. Это отражается в просодической структуре слова. Оно окончательно освобождается от выравнивающего влияния ритма, и слоги в нем получают разную цену и разный вес, как в живой устной речи.

«Укрупнение» ритма и вызвало просодическую перестройку слова. Слоги приобрели каждый свой вес, и рифма стала эти веса различать. Отсюда – новое отношение к рифмовому созвучию. Маяковский оперирует более крупными единицами, чем поэты прошлого, а потому изменились и самые законы соотношения между звуками.

---

* *Винокур Г. О.* Маяковский – новатор языка. С. 76–77[34].

** *Маяковский В.* Избранные произведения. М.–Л., 1930. С. 17, 18, 19, 20.

Итак, подведем итоги. Русская рифма всегда отражала ту или иную систему произношения. В основе ее лежала «просодия слова» и орфоэпия этого слова, то есть характер произношения отдельных слогов слова по их силе и полноте и качество звуков, образующих эти слова. Но строилась рифма не на произношении вообще, а на специфическом произношении стихов, и это произношение было в разном отношении к бытовым стилям речи. В XVIII веке оно сближалось с ораторским стилем, в XIX веке – основывалось на декламации, не воспроизводившей формы публичной речи, а основывавшейся на речи более интимного порядка, как бы протекавшей в обстановке непосредственного общения поэта с каждым читателем в отдельности. Самый лиризм XIX века построен на индивидуальных переживаниях, которые поэт сообщает слушателю. В XX веке стихотворная декламация снова сблизилась с ораторским стилем, но самый ораторский жанр претерпел за эти полтора века коренные изменения.

Рифма XVIII века строилась на полном слоговом просодическом стиле произношения и в качестве орфоэпической основы брала ораторский стиль речи, основанный на проповедническом церковнославянском произношении. В XIX веке старая орфоэпическая система уступила место живому московскому произношению, но долгое время сохранялась старая просодическая система, с равновесием между ударными и неударными слогами. Во второй половине века эта просодическая система уступила место более живой, в которой противопоставление ударного слова неударному чувствовалось значительно сильнее, но все неударные слоги сохраняли равновесие. Наш век дал толчок к дальнейшему изменению просодической системы. Слог стал растворяться во фразе, подчиняться ее интонационному строю. Равновесие слогов окончательно было нарушено, и с этим «счет слогов» утратил прежнее значение. Появилась новая система не точной, но богатой рифмы.

Эволюция рифмы не шла, конечно, прямолинейно, и реальная картина ее пестра и сложна. Ростки будущего намечаются иногда задолго до того, как это будущее восторжествует. С другой стороны, наряду с новым всегда живет старое силою традиции. Иногда это сплетение старого и нового чрезвычайно тесно. У одного и того же поэта, иной раз в одном и том же стихотворении, рядом уживаются и элементы старого и элементы нового. Кроме того, всякое движение определяется не только борьбой между старым и новым, но и борьбой между сосуществующими системами. Все это требует не схематических характеристик, а пристального, подлинно исторического изучения.

По отношению к русской рифме такого изучения еще не проделано. Едва формулированы общие принципы русской рифмы, едва намечены общие исторические вехи. А в изучении русской рифмы заинтересованы и историки русского языка и историки русской поэзии. Между тем у нас отсутствуют даже такие элементарные пособия, как «римарии» (словари рифм)[35].

Надо думать, что общими усилиями лингвистов и литературоведов этот пробел в наших знаниях будет восполнен, и тем самым наши суждения о природе русского поэтического языка приобретут более точный и более уверенный характер.

Примечания

[1] Борис Викторович Томашевский (1890 – 1957) – пушкинист, историк и теоретик литературы, текстолог, один из основоположников современной стиховедческой парадигмы. Основные исследования о стихе: «Русское стихосложение. Метрика» (Пб., 1923), «Теория литературы. Поэтика» (Пб., 1925), «О стихе» (Л., 1929), «Стилистика и стихосложение» (Л., 1959), «Стих и язык: Филологические очерки» (М.; Л., 1958)

[2] Впервые: *Томашевский Б. В.* К истории русской рифмы // Труды отдела новой русской литературы» Института литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР. Т. I. 1948. С. 233 – 280. Печ. по 2 изд.: *Томашевский Б. В.* К истории русской рифмы // *Он же.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 69–131.

[3] Томашевский имеет в виду статью В. Я. Брюсова «Левизна Пушкина в рифмах» (1924), где автор утверждает, что Пушкин в своей рифме учитывал нередко предударные звуки, а потому «футуристы в своей реформе рифмы, – может быть, не подозревая того, возобновляли традиции Пушкина» (*Брюсов В.* Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1955. С. 515).

[4] *Кошутич Рад.* Грамматика руског јузика. Ч. I. Пг., 1919.

[5] «Слияние» (*фр.*). Закон слияния состоит в том, что немая согласная произносится в конце слова, если следующее слово начинается с гласного.

[6] В III главе «О вольностях рифм» Кантемир, в частности, пишет:

« Можно почитать подобными согласные *д* с *т*, *б* с *п*, *ж* с *ш*, *г* с *х*, когда за ними следует согласное, так что нарочиту рифму составляют:

Водка, глотка.
Утка, дудка.
Удобный, стопный.
Нужный, воздушный.
Дроглый, иссохлый.» (*Кантемир А.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // *Он же.* Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 412).

[7] «Можно выкинуть согласное из среди двух гласных, так, что нарочиту рифму составляют:

Известный, тесный.
Сластный, красный» (Там же).

[8] Полемизируя с Томашевским, это положение Жирмунский развивает и в более поздней статье «О русской рифме XVIII в.» (см. в наст. изд. С. 268 – 276).

[9] У Макарова: «Некто N.N., желая поправить это замешательство, прочел детский *катрен* поэта и прочел по-своему, как заметили тогда, по образцу высокой речи на *о*. Александр Сергеевич успел только сказать: ah! Mon Dieu – и выбежал» (*Макаров М.* Александр Сергеевич Пушкин в детстве (Из записок о моем знакомстве) // Современник, 1843. Т. XXIX. С. 381).

[10] Отмечая, что «в непосредственном языке Ломоносова *о* относительно широко практикуется в словах с положением гласного (притом корневого) после шипящих», Обнорский делает к нему следующее примечание: «Впрочем, ср. рифмы: восшел // род. мн. дел, I, 105, прошел // тучи стрел, I, 187, света // бес счета, I, 191, не хотел // предпочел, I, 243, великим бы почел // смел (прош. вр.), II, 119, вошел // усмотрел, II, 34, еще // вотще, II, 63, Петровых дел // отошел, II, 86, труды несчетны // тщетны, II, 248, возжег // брег, II, 263; рядом можно встретить рифмы шол // дол, I, 178, без счота // ворота, I, 223, несчотно, несчотных // охотно, животных, II, 95, 119, через многие расчосы // заплету тебя я в косы, II, 140 (Гимн бороде), предпочол // таков Троянам

зол, II, 27» (*Обнорский С. П.* Ломоносов и русский литературный язык. С. 58).

[11] *Воейков А. Ф.* Разбор поэмы «Руслан и Людмила», соч. Алаксандра Пушкина // Сын отечества, 1820. Ч. 64. № 37. С. 153. Как отмечал В. В. Виноградов, «внутри категории "простонародные" устанавливалась своеобразная дифференциация "подлого", "мужицкого" и того, что употреблялось или могло стать употребительным в быту высшего образованного общества. Существовали условные нормы "мужицкого языка"» (*Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX веков. М., 2002. С. 161).

[12] См. примеч. 3.

[13] «Ода на прибытие Ея Величества великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации».

[14] «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, 1746 года».

[15] Имеются в виду «Вирши на герб князя К. К. Острожского» Г. Д. Смотрицкого.

[16] «Прилагательные единственные мужского рода, кончающиеся на *и* краткое тако: *й*, могут, по нужде, оставлять краткое *и*. Так, вместо *довольный* может положиться в конце стиха *довольны*. Однако надлежит смотреть, чтоб некоторое речение, напереди положенное, определяло разум так, чтоб ясно было, что то прилагательное единственного есть числа. К тому ж стараться надобно весьма, чтоб, как возможно, не часто сию вольность употреблять, понеже она гораздо великовата» (*Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определенными до сего надлежащих знаний // *Он же.* Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 378). Об этой вольности упоминает и Кантемир: «Можно отметить в прилагательных *й*, так, что рифму нарочиту составляют:

Пряны, пьяный.
Волны, полный.»

(*Кантемир А.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских. С. 413).

[17] См., напр.: «Все мы россиане наше *г* произносим как латинское *h*» (*Тредиаковский В. К.* Разговор об орфографии // *Он же.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1849. Т. 3, С. 260); «Сие произношение осталось от славенского языка, а особливо в косвенных падежах речения *бог*... в речениях *господь, глас, благо* и в их производных и сложенных» (*Ломоносов М. В.* Российская грамматика, § 99).

[18] «Самое благороднейшее и наиболее свойственное языку нашему произношение состоит в выговаривании буквы *г* как иностранное *h*: *Бог, Господь, благодать, на брегах, могущество* и проч. <...> Весьма <...> странно было бы и нелепо, естьлиб мы в <...> высоком языке букву *г* стали произносить как иностранное *g*. Между тем в простом языке мы чаще выговариваем ее как *g*, нежели как *h*: нередко одно и то же слово произносим двояко: *гора (h)* и *гора (g)*, смотря потому в высокой или простой речи слово сие поставлено (*Шишков А. С.* Разговоры о словесности между двумя лицами Азъ и Буки. Разговор I. О правописании // *Он же.* Собр. соч. и переводов. Ч. III. СПб., 1824. С. 39 – 40).

[19] Творения Николая Петровича Николева. Ч. III. М., 1796. С. 110.

[20] Точное название: «Москва 29-го декабря 1821 года».

[21] В целом разделяя утверждение Томашевского, А. М. Панченко позднее предложил внести в него коррективы, отметив, что «Симеон Полоцкий не был полностью "безразличен" к ударению» и «предпочитал женскую рифму». Кроме того, «опреде-

ление Б. В. Томашевского не учитывает "неточностей" в силлабических формах, которые были столь редкими в XVIII в. и, напротив, обычными и частыми в "классической" силлабике. Известно, что в неударном положении *я* с *а* и *ю* с *у* в поэзии XVIII в. не рифмуются. У Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева и Кариона Истомина такая рифмовка не вольность, а выдержанный принцип: *государю – дару, Мариа – здравия, Софиа – предрагия, царевну – деревню* <...>. Различные варианты допускаются в группах согласных, читающихся вслед за предпоследним гласным» (*Панченко А. М.* О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 290 – 291).

[22] Противоположную точку зрения отстаивал П. Н. Берков, полагавший, что декламация силлабического стиха требовала переноса ударения на предпоследний слог и такие «прутивусильные» ударения позволяли читать русские силлабические стихи «"нормально", а не каким-то особым образом, не "по слогам", не на церковно-речитативный манер» (*Берков П. Н.* К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII – начала XVIII в. // Там же. С. 316). Сравн. с позицией В. Е. Холшевникова: «Находясь в сфере истории только русского стиха, трудно решить вопрос: кто же прав в споре о рифме (и шире – о структуре стиха) Симеона Полоцкого – Б. В. Томашевский и И. П. Еремин или П. Н. Берков? Сопоставление с польским стихом позволяет по новому взглянуть на их спор.

Во-первых, ссылка на ноты в этой связи теряет силу: так пели, но так ли произносили стихи? <...> для польской песенной традиции переакцентуация была обычным явлением: музыкальное ударение совершенно не считалось со словесным. <...> Эта традиция могла быть перенесена на русскую почву вместе с силлабическим стихом. <...>

Во-вторых, иначе представляется вопрос об «отступлениях» Симеона Полоцкого от константных женских цезур и клаузул. Все трое ученых, следуя традиционному представлению о польской силлабике, основанному на нормах XIX в. Ошибаются, противопоставляя в этом отношении русского стихотворца польским. Ударение не было в то время формантой метра ни в польском, ни в русском стихе» (*Холшевников В. Е.* Русская и польская силлабика и силлабо-тоника // *Он же.* Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 53 – 54).

[23] «Приблизительными» или «узуально точными» Жирмунский называет «группы созвучий, <...> отклоняющихся в тех или иных подробностях от точности безусловной. В таких приблизительных рифмах мы имеем дело с небольшими отклонениями, или вовсе не доходящими до сознания говорящего, или даже заметными, но узаконенными поэтической традицией как вольности в рифме» (*Жирмунский В. М.* Рифма, ее история и теория // *Он же.* Теория стиха. Л., 1975. С. 322).

[24] Неточная цитата из письма Н. С. Бегичеву. У Грибоедова: «представь себе, что я с лишком осемьдесят стихов или лучше сказать рифм переменил, теперь гладко как стекло» (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 75). Датировка Вл. Орлова (июнь 1824 г.), приведенная Томашевским, была уточнена Н. К. Пиксановым: ок 12 июля 1824 г.

[25] Ранее в статье «Стихотворная система "Горя от ума"», включенной затем в монографию «Стих и язык», Томашевский более подробно рассматривает исправления рифм, перечисляя не только созвучия с контрастом заударных гласных, но также усеченные и замещенные. См.: *Томашевский Б. В.* Стих «Горя от ума» // Стих и язык: Филологические очерки. С. 176 – 178.

[26] Томашевский, вероятно, воспроизводит цитату по памяти или по тексту Жирмунского, внесшего в нее купюры. Ср. у Толстого: «*Гласные* в конце рифмы, *если ударение на них не падает*, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют. В счет идут и образуют рифму только согласные. По-моему, *безмолвно* и *волны* рифмуют куда лучше, чем *шалость* и *младость*, чем *грузно* и *дружно*, где гласные в точности соблюдены. Мне кажется, что только малоискушенный слух может требовать совпадения гласных, и он его требует потому, что делает уступку зрению. Я могу ошибаться, но это мне подсказывает внутреннее ощущение, эвфоническое чутье, а Вы знаете, что слух у меня чрезвычайно требовательный. В «Св. Иоанне» я нашел только одну рискованную рифму, а именно: *свыше* и *услышал*, и все-таки, если бы я слушался только самого себя, я бы готов был ее повторить. Сказав, что гласные безразличны, я слишком увлекся: я не хотел бы рифмовать *у* с *и*, но *а, о, ы, у* вполне близки друг к другу, так же как близки *и, е* и *я*, и что меня касается, то мне наплавать» (*Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1964. С. 108).

[27] Из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».

[27а] Из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

[27б] Из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

[28] Цитата воспроизведена Томашевским, вероятно, по памяти. Ср. у Толстого: «Я допускаю иногда плохие *рифмы*, но не плохие стихи. Плохие рифмы я сознательно допускаю в некоторых стихотворениях, где считаю себя вправе быть небрежным, – однако небрежным только в отношении рифмы. <...> Некоторые вещи должны быть чеканными, иные же имеют право или даже не должны быть чеканными, *иначе они покажутся холодными*. Языки немецкий и английский допускают неправильность как рифмы, так и стиха. Русский язык допускает неправильность только рифмы. Для него это в поэзии единственный случай щегольнуть небрежностью» (Там же. С. 385, 387).

[29] По словам самого Брюсова, «Задача каждого поэта, – рядом со своим творческим делом, которое, конечно, остается главной задачей всей жизни, -- по возможности, способствовать и развитию техники своего искусства. Искать, повторять найденное другими, применяя к своему языку и своему времени, делать о п ы т ы, вот – одна из важных задач, стоящая перед поэтом, если он хочет работать не только для себя, но и для других, и для будущего. Такими «опытами», вероятно, воспользуются другие, но они проложат им путь и облегчат им дело. Такие «опыты» – черновой труд, подобный труду инженера, ведущего дорогу в еще неизведанные края, куда за ним явятся пионеры культуры» (*Брюсов В.* Ремесло поэта // *Он же.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918. С. 42 – 43).

[30] Репрезентативные статистические данные по поэмам и лирике Маяковского были получены позднее М. Л. Гаспаровым. См. : 1) Эволюция русской рифмы (в наст. изд. С. 293 – 329); 2) Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика: 1988 – 1990. М., 1991; 3) Рифма Бродского // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995.

[31] По словам Маяковского, «Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное <...> Наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону. <...>

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

Читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет» (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. : В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 113 – 114).

[32] См. в сб.: *Маяковский В. В.* Избранные произведения. М.; Л., 1930; *Маяковский В. В.* Избранные произведения для чтения по радио. М., 1936. Основное внимание в этой статье Асеев уделяет необходимости подчеркивать паузы, отмеченные самим поэтом с помощью графической разбивки стиха «лесенкой». Слияние частей стиха в единую интонационную единицу, по мнению Асеева, приводит к обессмысливанию поэтического текста. Эта основная мысль статьи восходит, вероятно, к статье самого В. Маяковского «Как делать стихи».

[33] *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923. С. 107.

[34] Далее у Винокура следует обобщающая формулировка: «С этой точки зрения язык Маяковского предстает как своеобразное явление преодоления синтаксиса и высвобождения семантики из связи формальных отношений» (Там же).

[35] К настоящему времени подготовлены и изданы лишь три научных словаря рифм: *Shaw J. Th.* 1) Pushkin's rhymes: a dictionary. Madison, 1974; 2) Batiushkov: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975; 3) Baratynskij: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975.

В. М. Жирмунский[1]

О РУССКОЙ РИФМЕ XVIII в.[2]

1. В статье о Ломоносове и русском литературном языке акад. С. П. Обнорский высказал предположение, что Ломоносов следовал «ленинградской [т. е. петербургской] норме литературного произношения», представляющей аканье «более мягкого тона», чем московский «сильный тип аканья», и смыкающейся «с северным нашим окающим наречием». Ср. в транскрипции С. П. Обнорского моск. *дабру* 'добру', *гара* 'гора', *полна* нар. 'полно' – ленингр. *до^{a}бру*, *го^{a}ра*, *полно^{a}*. Об этом свидетельствуют рифмы Ломоносова, которые «в своем массиве очень слабо отражают картину аканья (собственно, почти ее не отражают), по той же причине – общей ее незначительности». «Норма Ломоносова, определяющая характер литературного аканья», по мнению С. П. Обнорского, «собственно отражена и в языке Пушкина»*.

В статье, специально посвященной Пушкину, повторяя те же примеры на ленинградскую литературную норму «с мягкой степенью аканья», С. П. Обнорский снова обращается к «показанию рифм». Он насчитывает всего 15 случаев рифмовых созвучий неударных *а* : *о*, свидетельствующих о том, что «Пушкину свойственно было аканье»; однако «эти данные сравнительно с громадною стихотворной наличностью у Пушкина сами по себе настолько незначительны, что не могут быть иначе понимаемы, как с точки зрения предположения о принадлежности Пушкину аканья не сильного, московского, типа, а аканья более мягкого типа, т. е. отвечавшего северной (ленинградской) литературной норме»**.

а) Не касаясь вопроса о существовании и особенностях ленинградской фонетической нормы русского литературного языка, можно считать бесспорным, что *а – о* в неударном положении в литературном произношении всегда совпадают («нейтрализованы»)***. Следовательно, в «ленинградском произношении», в транскрипции С. П. Обнорского, в обоих случаях должно наличествовать *о^{a}*, т. е. точная рифма: *надо^{a}* 'надо' как *радо^{a}* 'рада'. Различают при этом два положения, встречающиеся в женских рифмах – в закрытом и в открытом заударном слоге; в первом случае оба звука совпадают (в общепринятой транскрипции) в полностью редуцированном гласном [ъ], во втором случае – в ослабленном, близком к [ʌ], с различиями, зависящими от темпа и стиля речи, местной окраски литературного произношения, на которых нет необходимости останавливаться; ср., например – *даром* : *чарам* [-ъм], *света* : *одето* [ʌ].

б) Спорным является вопрос, был ли Ломоносов представителем «петербургского» (ленинградского) литературного произношения. Вряд ли оно уже сложилось во второй четверти XVIII в. среди людей образованных, переехав-

---

* *Обнорский. С. П.* Ломоносов и русский литературный язык // Обнорский С. П. Избранные работы по русскому языку. М., 1960. С. 167.

** Там жеС. 177–189.

*** Я обратился за письменной консультацией по этому вопросу к компетентным фонетистам – Р. И. Аванесову, С. И. Бернштейну, Л. Р. Зиндеру, которые все подтвердили правильность этого общеизвестного положения[3].

ших в петровскую столицу из разных частей русского государства, в особенности из старой столицы Москвы. Северянин по происхождению, воспитанник духовной академии («Спасских школ»), знаток и любитель церковных книг, Ломоносов мог говорить на *о*, мог усвоить аканье в Москве (1734–1735) или еще позже в Петербурге (с 1741 г.), мог говорить по-разному в разной среде и в разных жанрах речи. Достоверных свидетельств об этом не осталось.

в) Во всяком случае, индивидуальное произношение Ломоносова не объясняет особенностей рифмы, поскольку исключение рифм заударных *о* : *а* является у поэтов XVIII в. всеобщей нормой, не зависящей от места их происхождения или жительства [...].

г) С. П. Обнорский, говоря о «показаниях рифм», не учитывал, наряду с личными особенностями произношения поэта и «литературной нормой» этого произношения, очень существенный фактор поэтической традиции, нормы эстетической, имевшей особенно важное значение для поэзии классицизма, в частности и для русского XVIII века.

Между тем вопрос этот был уже поставлен в науке в довольно богатой специальной литературе, которая С. П. Обнорскому осталась, по-видимому, неизвестной.

2. Широкое использование рифмы как свидетельства произношения впервые применено было к русскому языковому материалу сербским ученым, профессором Радиславом Кошутичем, в его во многих отношениях выдающейся «Грамматике русского языка»*. Однако в своем обширном и до сих пор полезном собрании рифм у русских поэтов от Пушкина до Брюсова** Кошутич, как лингвист, игнорирующий вопросы поэтического стиля, также полностью пренебрег вопросом о традиции и нормах рифм как художественного средства. Читая Кошутича, трудно заметить, что те 16 примеров рифмы такого типа, которые он приводит из Пушкина, единственные и представляют, как новшество, факт для поэта исключительный, тогда как 16 примеров из А. Толстого, 17 из Фета или 15 из Полонского являются фактом нормальным, в соответствии с новыми нормами рифмовки.

В своей книге о рифме (1923) я подверг, с этой точки зрения, сплошному и систематическому обследованию рифмовую технику поэтов XVIII–XX вв.*** Выяснилось, что в XVIII в. норма точной рифмы, нигде теоретически не формулированная, фактически совершенно исключала рифмовку заударных *а* : *о*, а также *е* : *и*, *-ье* : *-ья* [-йъ], – обстоятельство, ранее не отмеченное в русской науке о стихе. Несмотря на то что и Ломоносов и Тредьяковский писали, что в правильном (московском) произношении в неударном положении *о* произносится как *а*, рифмы *а* : *о* полностью отсутствуют. У них обоих, так же как у Кантемира, Сумарокова, Хераскова, Карамзина и других, различия жанров («высоких», «средних» и «низких») в этом вопросе никакой роли не играют: у Сумарокова, например, в сатирах, баснях («притчах»), песнях, эклогах и идил-

---

* *Кошутић Рад.* Грамматик русског језика. 1. Гласови. А. Општи део (књижевни изговор). Друго изд. Пг., 1919.

** См.: Там же. С. 259–504.

*** См.: *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. Л., 1923. С. 151–178.

лиях господствует та же норма, как в торжественных одах и трагедиях*. У Державина, несмотря на широкое употребление неточных рифм с различием согласных (*поступках* : *шутках*, *лукавством* : *богатством* и др.) до 1797 г. встречается всего 5 примеров на *а* : *о*.[4] В бытовой комедии Капниста «Ябеда» (1798), кроме некоторых указанных ниже случаев, других не имеется**.

Эта традиция продолжается и в начале XIX в.: у Батюшкова я не отметил ни одного примера, у Жуковского (до 1817 г.) – только 2, у Крылова на 45 басен (кн. I–II) – всего 3. Из поэтов пушкинской эпохи традиции XVIII в. следуют Баратынский и Дельвиг (ни одного отступления). У Пушкина насчитывается 21 случай, из них 4 – в «Руслане и Людмиле», 5 – в «Евгении Онегине», 1 – в «Домике в Коломне», 3 – в «Сказке о царе Салтане», 3 – в шуточных стихотворениях, т. е. преимущественно в произведениях комического жанра или вообще отклоняющихся от канона «высокого стиля». Однако и комедия Грибоедова «Горе от ума», несмотря на свободную, разговорную манеру, лишь в 14 случаях отступает от традиционной рифмовки.

Оговорки требуют рифмы прилагательных муж.–средн. рода род. пад. ед. ч. на *-ого* [-овʌ]***. Здесь на помощь поэтам явилось написание *-ова*, благодаря чему уже у Сумарокова встречаются сочетания типа *другова* : *слова*, *инова* : *готова* и т. п. Этот факт является косвенным свидетельством влияния орфографии на рифму. Капнист в «Ябеде» до 10 раз пользуется такой рифмовкой (*Прямикова* : *другова* : *роднова* и др.). Не менее показательны его попытки преступить запрет написанием *а* вместо *о*, мотивированным просторечным произношением; например: *чему-та* : *Анюта* (546), *Анюта* : *тута* (571), *громада* : *нада* (559–560), *спасиба* : *рыба* (557).

Широкое распространение рифмы *а* : *о* (а также *е* : *и*, *-ье* : *-ья* : *-ьи*) получают с конца 30-х годов (Лермонтов); в середине и во второй половине XIX в. можно говорить об общем процессе деканонизации точной рифмы и замене ее рифмой «приблизительной» («узуально-точной»)[5], с различными незначительными отклонениями в области редуцированного заударного вокализма (заударные *а* (*о*) : *ы* : *у*, *-я* : *е*, разнообразные случаи отсечения *-й*, развитие составных рифм с более тяжелым вторым элементом и т. п.). Но эти явления стоят за пределами настоящей статьи****.

В свое время я попытался объяснить нормы рифмовки неударных гласных в русской поэзии XVIII и начала XIX в. ориентацией на написание[6]. Так же толковали эту традицию ее критики в середине и второй половине XIX в., боровшиеся за расширение рифмовых возможностей русского стиха. С. П. Шевырев неправильно считал ее специфической для художественного стиля «музыкальной школы» Батюшкова и Жуковского: «Взгляните на рифму этой

---

* См.: *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Вст. ст., подг. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957.

** См.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Редакция текста и вст. ст. П. Н. Беркова. М.–Л., 1950. С. 535–624. Далее страницы этого издания приводятся в тексте в скобках.

*** См.: *Кошутић Рад.* Грамматик русског језика. С. 431–435.

**** См.: *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 129–187.

школы: какая строгая отточенность до последнего звука! Мы недаром приглашаем *глядеть* на нее: она в самом деле существует не для одного слуха, но и для глаза. Она не пользуется даже счастливым свойством нашего языка, который, по сходству звука, дозволяет рифмовать буквам *о* и *а* в словах женского окончания. Но музыкальная школа считала это за ошибку против верности звука»[*]. «Дайте рифме такую же волю, как стиху, – пишет Шевырев в другом месте, – уничтожьте навсегда нелепый предрассудок о глазных рифмах». В поисках новых рифмовых созвучий он предлагает поэтам использовать характерное для русского языка «неясное произношение на конце слова» (т. е. редукцию заударных гласных): «Извлечем из сего недостатка по крайней мере пользу для рифмаря. Итак: *утешение* и *наслажденья*, *надо* и *отрада*, *мало* : *стала* да рифмуются смело»[**].

Точно так же А. К. Толстой, наиболее последовательный и сознательный сторонник принципов рифмовки, утвердившихся во второй половине XIX в., защищая от нападок Тургенева свои «неправильные» рифмы (*стремнины* : *долину*, *неугодны – свободно*, *сына – кручины*, *пробужденье* : *дуновенья*, *широкой* : *потока* и др.), заявляет в свою защиту: «Возможно ли, что Тургенев принадлежит к французской школе, желающей удовлетворить требованиям зрения, а не слуха, не решающейся рифмовать “assoir” с “dressoirs” во множественном числе? <...> *Гласные* в конце рифмы – если ударение на них не падает, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют <...> мне кажется, что только малоискушенный слух может требовать совпадения гласных, и он его требует потому, что делает уступки *зрению*»[***].

3. Значение орфографического принципа в истории рифмы вообще и в частности русской рифмы XVIII в. поставил под сомнение покойный Б. В. Томашевский[****] «Должен сказать, что так называемый орфографический принцип рифмы мне всегда казался сомнительным»[*****]. Особенности рифмы XVIII в. он выводит из высокого стиля произношения. «Дело в том, что для стихов важны не общие нормы произношения, а способ произношения стихов. Для XVIII века обычное произношение и чтение стихов были произношениями двух разных стилей <...> Но особенность высокого стиля XVIII века у нас была та, что высокий стиль, согласно учению о трех стилях Ломоносова, основывался не на русском, а на церковнославянском произношении»[******].

В качестве основного доказательства Б. В. Томашевский ссылается на высказывания акад. В. В. Виноградова в его «Очерках по истории русского лите-

---

[*] Москвитянин. 1841. Ч. 5. № 9. С. 240 (рец. на «Сочинения А. С. Пушкина»).

[**] *Шевырев С. П.* О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение // Телескоп. 1831. Июнь, № 11. С. 484; см: там же. С. 279[7].

[***] *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1964. С. 108.

[****] *Томашевский Б. В.* К истории русской рифмы // Труды Отдела новой русской литературы. I. М.–Л., 1948. С. 233–280; с некоторыми сокращениями и редакционными изменениями в книге: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.–Л., 1959. С. 69–131 (К истории русской рифмы). Цитирую последнюю редакцию[8].

[*****] Там же. С. 75.

[******] Там же. С. 79–80.

ратурного языка»*. Здесь В. В. Виноградов пытается установить «орфоэпические принципы» «высокого стиля», к которым он относит: тенденцию к оканью, различение звуков *ѣ* и *е*, сохранение ударяемого *е* перед твердыми согласными, широкое распространение фрикативного *h*, некоторые своеобразия ударения и особую систему декламативных интонаций**. Однако, как известно, Ломоносов из стихотворных произведений относил к «высокому штилю» только героические поэмы, оды и театральные представления, «где потребно изобразить геройство и высокие мысли»; к «среднему штилю» он причислял стихотворные дружеские послания, сатиры, эпиграммы, элегии и «все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия»; к «низкому штилю» – комедии, увеселительные эпиграммы, песни***. Между тем запрещение рифмы заударных *а* : *о* и других подобных имело в русской поэзии XVIII в. Универсальный характер, т. е. распространялось, как было показано выше, на все Жанры, высокие, средние и низкие. Трудно предположить, что эклоги, идиллии или песни Сумарокова или басни Крылова (либо баснописцев XVIII в.), соблюдающие эту норму, декламировались по «орфоэпическим принципам» «высокого штиля». Тем более это относится к Жуковскому, Батюшкову, Пушкину, Баратынскому в созданном ими жанре интимной лирики, бесконечно далеком от высокой ораторской декламации старой оды. У этих поэтов начала XIX в. Б. В. Томашевский усматривал «традицию» рифмы, «установившейся в XVIII веке»****. Однако на чем могла держаться в то время эта традиция, как не на нормах написания?

Можно высказать предположение, что торжественные оды декламировались в XVIII в. с ориентацией на «высокий» (церковный по своему происхождению) стиль произношения, хотя об этом, по-видимому, нет никаких прямых свидетельств*****. Два примера, которые привел В. В. Виноградов****** и вслед за ним Б. В. Томашевский*******, носят малоубедительный, скорее анекдотический характер.

В одном случае речь идет о рассказе М. Макарова, который в своих записках о знакомстве с А. С. Пушкиным рассказывает, как «некто NN прочел детс-

---

* *Томашевский Б. В.* К истории русской рифмы // Труды Отдела новой русской литературы. I. М.–Л., 1948. С. 233–280; с некоторыми сокращениями и редакционными изменениями в книге: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.–Л., 1959. С. 78–79 (К истории русской рифмы). Цитирую последнюю редакцию.

** См.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. 2-е изд. М., 1938. С. 100–103.

*** *Ломоносов М. В.* О пользе книг церковных // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 7. М.–Л., 1952. С. 589.

**** *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. С. 101.

***** О приемах «актерского произношения» см.: *Берков П. Н.* О языке русской комедии XVIII века // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. VIII. Вып. 1. 1949. С. 36–37[9].

****** См.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. С. 102.

******* См.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. С. 78–79.

кий катрен поэта и прочел по-своему, как заметили тогда, по образцу высокой речи на *о*»*. Однако по характеру этого рассказа можно заключить, что катрен, прочитанный «по-своему», был замечен присутствующими именно потому, что подобное чтение было для современников Пушкина чем-то скорее необычным и неожиданным.

Другой пример заимствован из рассказа Тургенева «Пунин и Бабурин» (1874), где Пунин декламирует четверостишие к портрету Бабурина, сочиненное им в «высоком штиле» поэтов XVIII в. («вдохновясь Рубаном»). «Пунин произнес эти стихи размеренным, певучим голосом, и на *о́*, как и следует читать стихи»**.

Чтобы правильно оценить это свидетельство, напомним, что Пунин «учился в семинарии», из поэтов признавал только Ломоносова, Сумарокова, Кантемира и Хераскова как автора «Россиады» («Чем старее были стихи, тем больше они приходились Пунину по вкусу»), что даже Ломоносова он «упрекал в слишком простом и вольном слоге, а к Державину относился почти враждебно...» и вообще из стихов признавал только торжественные («Трубит, трубит аки кимвалон!»)***. Вряд ли поэтому можно думать, что, изображая своего Героя как анекдотического полуобразованного провинциального «архаиста», Тургенев хотел показать на его примере, как действительно «следует читать стихи». Во всяком случае, в его собственных стихотворениях рифмы заударных *а* : *о,* невозможные при такой декламации, встречаются достаточно часто (в «Параше», 1843 – 11 пар).

4. Но вернемся к вопросу об «орфографической рифме». Конечно, рифмы «для глаза» не существует (если говорить о европейской поэзии); но существуют узуальные нормы рифмовой техники, ориентированные на написание: запреты объединять одинаковые созвучия при разном написании; сближение близких, но не тождественных созвучий при написании одинаковом. Эти явления мы называем «орфографической рифмой». Они особенно часто встречаются в языках, в которых консервативное правописание сильно расходится с произношением. Приведенные в свое время английские и французские примеры**** остаются в силе. Они не могут быть сняты указанием на то, что рифмы эти «точно соответствовали произношению XVI века»*****. Не следует и здесь смешивать генезис явления с его функцией, диахронию с синхронией. Если Байрон, как и другие английские поэты XIX в., рифмует blood [-ʌd] : stood [-ud], beneath [-i : ɵ] : death [-ɛɵ], то эти рифмы для его времени являются фонетически неточными, хотя в среднеанглийском они звучали тождественно как [-o : d] в первом случае и [ɛ : ɵ] – во втором. Если французская классическая метрика запрещает рифмовать тождественные созвучия типа sang : persan [-ã] или crapaud : peau [-o], то вряд ли существенное значение для современного французского поэта имеет произношение XVI в. И в том и в другом случае мы

---

* Современник. Т. XXIX. 1843

** *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 8. М., 1962. С. 152.

*** Там же. С. 168–169.

**** См.: *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 110–116.

***** *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. С. 73.

имеем традиционную, узуальную рифму, ориентированную на орфографию.

Мы не можем в настоящее время при решении этого вопроса следовать за односторонним «фонетизмом» младограмматической школы. Развитие литературного языка знает много случаев обратного воздействия письменной нормы на норму произносительную*. С таким же воздействием мы сталкиваемся и в поэзии.

То же относится и к рифмам заударных гласных в русской поэзии XVIII в. (*а* : *о*, *е* : *и*, *-ье* : *ья*): запрещение было ориентировано прежде всего на орфографический облик слова. Строгость в этом вопросе вполне соответствовала требованиям классицизма; возможно, что французское понимание такой рифмы также сыграло при этом известную роль. Разумеется, это совсем не значит, что вся система русской рифмы в XVIII в. была орфографическая: ударные *а* : *я*, *у* : *ю* и т. д. давно были признаны эквивалентными, как и звонкие и глухие согласные, нейтрализованные на конце слова. Узуальная норма и здесь, как всегда, устанавливается в рамках определенным образом ограниченной традиции. Не исключается, что богослужение, проповедь, чтение церков-ных книг могли со своей стороны содействовать закреплению этой орфографически ориентированной нормы, даже если не существовало той декламации высокого стиля на *о*, которую постулировал Б. В. Томашевский.

В свое время я отметил еще одно обстоятельство: графическое различие заударных *-о* и *-а* для человека грамотного способно приобретать значение морфологического признака рода, падежа и т. п. (например: *слово – слова*, *здорово – здорова, манило – манила* и т. п.); вследствие этого, несмотря на одинаковое произношение, может сохраняться сознание потенциального несоответствия словоформ, которое, согласно наблюдениям акад. Л. В. Щербы, актуализируется при «прояснении» произношения**.

В своей статье о русской рифме, последней по времени в ряду перечисленных***, Р. О. Якобсон также придает решающее значение этой семантике окончаний, обосновывая ее с фонологической точки зрения. При этом он выступает против теории Томашевского, но также против влияния орфографии на рифму. В запрете на рифмы типа *послушна* : *равнодушно* (Пушкин) он считает решающим фактором «вовсе не графический образ и отнюдь не грамотность человека», а различение этих форм под ударением в словах типа *темна́* : *темно́*. «Для членов русского языкового коллектива этот безударный субститут в окончании женского рода остается связан с ударным – *-а́* в таких формах, как *темна́*, и потому, несмотря на моторно-акустическое тождество, он все же противопоставляется безударному субституту ударного окончания *-о́* в подоб-

---

* Ср.: *Жирмунский В.* 1) Немецкая диалектология. М.–Л., 1956. С. 30–31; 2) История немецкого языка. 5-е изд. М., 1965. С. 73–74[10].

** *Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. С. 109, 154–155. Ср.: *Щерба Л. В.* Русские гласные в качественном и количественном отношении. СПб., 1912. С. 96.

*** См.: *Jakobson R.* Studies in Russian phonology. I. Toward a linguistic analysis of Russian rhyme // Michigan Slavic Materials. № 1. Б. г. С. 1–13.

ных формах, как *темнó*»*.

Представляется, однако, что в разговорной форме русского языка грамматические различия такого рода *нейтрализуются* вслед за фонетическими: вместо дифференцированных окончаний *-а*, *-о*, появляется недифференцированное омонимическое [-ʌ] или [-ъ-]. Доказательством возникающего в этих случаях в сознании «неграмотных» смешения может служить распространенное в акающих говорах явление перехода из среднего рода существительных и прилагательных в женский род («эта окошка»)**.

Таким образом, морфологические различия заударных окончаний *-о*, *-а*, по-видимому, актуализируются с ориентацией на орфографию.

Причину процесса деканонизации точной рифмы Р. Якобсон усматривает «не в смене правил орфоэпии», но прежде всего в факторах грамматических, «в переходе от установки поэтов на грамматическую рифму к антиграмматической ориентации»*** [...] Это, конечно, справедливо в том смысле, что объединение в рифме разных заударных гласных всегда предполагает разнородные грамматические окончания. Однако и в рамках традиционной «строгой» рифмовки вполне возможны были рифмы грамматически разнородные. Ср. у Сумарокова: *тело* : *смело*, *мода* : *народа*, *мало* : *бывало*, *могилу* : *унылу*, *погоды* род. пад. : *воды* мн. ч. и ряд других. Употребление рифм грамматически однородных (по преимуществу звуковых) и разнородных (по преимуществу смысловых) есть вопрос поэтического стиля, и он перекрещивается с вопросом о фонетической (или орфографической) точности рифмы.

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха».

[2] Печ. по 1 изд.: *Жирмунский В. М.* О русской рифме XVIII в. // XVIII век. Сб. 7. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. М.; Л., 1966. С. 419–427.

[3] Рубен Иванович Аванесов (1902 – 1982), член-корреспондент АН СССР, языковед, один из основателей московской фонологической школы. Сергей Игнатьевич Бернштейн (1892 – 1970), старший научный сотрудник Института языкознания АН СССР, предпринимавший попытки совместить концепции ленинградской и московской фонетических школ. Лев Рафаилович Зиндер (1903 – 1995), доктор филологических наук, профессор ЛГУ, один из наиболее ярких представителей ленинградской фонетической школы.

[4] Эти примеры Жирмунский приводил в монографии «Рифма, ее история и теория»: *боярам : даром, бора : скоро, коронам : звоном, Петрово : Лаврова, немножко : мошка* (*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 338).

[5] См. в наст. изд. примеч. 23 к статье Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы».

---

* См.: *Jakobson R.* Studies in Russian phonology. I. Toward a linguistic analysis of Russian rhyme // Michigan Slavic Materials. № 1. Б. г. С. 5–6.

** См.: *Обнорский С. П.* Именное склонение в современном русском языке. Вып. 1. Пг., 1927. С. 49–54.

*** *Jakobson R.* Studies in Russian phonology. I. Toward a linguistic analysis of Russian rhyme. С. 1–13.

[6] См.: *Жирмунский В. М.* Рифма, ее история и теория // *Он же.* Теория стиха. Л., 1975. С. 342.

[7] Предлагая поэтам отказаться от распространенного заблуждения, что существуют «какие-то глазные рифмы», Шевырев остроумно заключает: «если рифмы существуют для глаз, то Мильтоны, Делили, Козловы и все слепцы-Поэты не знают рифм. Рифмы вкушать глазами все тоже, что вкушать обед носом, видеть музыку и слушать картину» (*Шевырев С. П.* Указ. соч. С. 279).

[8] См. в наст. изд. С. 226, 227.

[9] Отмечая, что о приемах актерского произношения мы не имеем достоверных сведений, поскольку «никаких теоретических трактатов по этому вопросу XVIII в. нам не оставил и в тогдашней мемуарной литературе сколько-нибудь значительных данных также не сохранилось», Берков полагает, что «у актеров, игравших в трагедиях, было особое произношение». Косвенным свидетельством того, что в комедии система трагической актерской читки не употреблялась, Берков считает ремарку из комедии Николева «Самолюбивый стихотворец» (1775), которая «является несомненным доказательством того, что обычные персонажи в комедиях во всяком случае не говорили "голосом актера" <...> реплика, следующая за ней: это именно "патетический", а не "комический" язык <..>:

Мне етот шелопай совсем и не знаком.
Я знаю только то, что к вам он ездит в дом.
(*Голосом актера*)
К тому же... В те часы... когда с тобой бываю,
Не токмо щеголя, весь мир позабываю»; в той же комедии отмечена еще одна ремарка: «голосом петиметра» (См.: *Берков П. Н.* Указ. соч. С. 37 – 38).

[10] В указанных работах Жирмунский отмечает особое, диалектическое взаимодействие между живой народной речью и письменной формой языка: «раз сложившись как отражение устного народного языка, письменная форма языка в известных пределах сама становится авторитетной регулирующей нормой произношения и грамматики, в особенности, когда это отвечает назревшей потребности национально-языкового объединения» (*Жирмунский В. М.* История немецкого языка. С. 74). Примеры подобного «обратного» влияния письменной литературной формы на процессы, происходящие в разговорном народном языке Жирмунский находит в истории немецкого языка XVI – XVIII вв. (см.: *Жирмунский В. М.* Немецкая диалектология. С. 30 – 32).

В. Е. Холшевников[1]

ЕЩЕ РАЗ ОБ ИСТОРИИ РУССКОЙ РИФМЫ ОТ ЛОМОНОСОВА ДО ЛЕРМОНТОВА[2]

Основы теории и истории русской рифмы заложены в изданной в 1923 г. классической книге В. М. Жирмунского*, много ценного читатель найдет в книгах Д. С. Самойлова**, М. Л. Гаспарова***, в ряде частных исследований. И все же в истории русской рифмы есть еще белые пятна, а некоторые важные вопросы вызывали и вызывают споры. Наиболее острые дискуссии возникли вокруг определения принципов рифмовки Симеона Полоцкого и его последователей[3] [...] и о рифме XVIII в.: почему не рифмовались заударные *о* и *а*? Чтó было причиной – приверженность к рифме «для глаза» или особая манера чтения стихов (оканье)? По существу, оба предмета спора (рифма XVII и XVIII вв.) во многом сходны в теоретической основе: имеет ли место и принципиальное значение особая специфическая манера чтения стихов, т. е. особый язык со своими фонетическими законами, или она относится только к области декламации, а к теории стихосложения отношения не имеет?

Вопрос об избегании рифмовки заударных *о* и *а* в женских рифмах справедливо связывается рядом исследователей с другими признаками церковнославянского произношения: рифмовкой ударного *е* перед твердыми согласными как *é*, а не *ё* (тип: *безцѣнный – влюбленный*; надо помнить при этом, что ударное *ѣ*, в отличие от *е*, перед твердыми согласными не переходило в *ё*), а также произношением оглушаемого конечного *г* не как взрывного *к*, а как фрикативного *х* (тип: *грех – бег*).

Однако история науки сложилась так, что вопрос о рифмовке заударных *о* и *а* вызвал споры и заслонил в какой-то мере интерес к другим особенностям рифмовки XVIII и первой четверти XIX в., в том числе о рифмах с ударными *é* и *ё*, о которых до сих пор в солидных исследованиях встречаются утверждения, требующие уточнений; они тем более важны, что проблема, как будет показано ниже, имеет непосредственное отношение к практике школьного преподавания. Поэтому представляется целесообразным рассмотреть сначала вопрос о заударных *о* и *а*, а затем об ударных *é* и *ё*.

В книге о рифме В. М. Жирмунский детально исследует вопрос о произношении заударных гласных *е*, *и*, *я*, о соотношении произношения с орфографией, в частности, начертания по старым правилам правописания *ея*, *оне* в женском роде при разговорном произношении *её*, *они*; отмечает довольно частые рифмы *ея – моя*, *оне – мне* при явном избегании акустически точного *ея – моё*. «Во всех этих случаях, – пишет ученый, – мы имеем дело с книжным произношением, в XVIII веке – под церковным влиянием, в XIX веке – по

---

* *Жирмунский В. М.* Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; вошла в его кн.: Теория стиха. Л., 1975.

** *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1973.

*** *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

большей части под влиянием написания»*. Но для избегания рифмовки заударных *о* и *а* он решительно отвергает влияние церковнославянского произношения: «Наиболее убедительный пример влияния орфографии на правила рифмы представляет судьба сочетания *а : о*»**. Указав на отсутствие рифм с заударными *о – а* у поэтов до Державина и редкость их в начале XIX в., ученый пишет в примечании: «С точки зрения общепринятой теории, отождествляющей законы рифмы с законами произношения, напрашивается Невероятный вывод, что в XVIII в., по крайней мере в языке поэтическом, господствовало окающее произношение (?!)»***.

В 1934 г. выходит книга В. В. Виноградова об истории русского литературного языка, в которой много внимания уделено орфоэпии, в частности, вопросу об оканье и «еканье». Ученый утверждает, что «высокий» и «низкий» стили в XVIII в. «разграничены не только грамматически, лексически и фразеологически, но и фонетически»****. Он цитирует слова Ломоносова из его «Грамматики» о том, что безударное *о* «выговаривается как *а*», но «сие произношение больше употребительно в обыкновенных разговорах, а в чтении книг и в предложении речей изустных к точному выговору букв склоняется», на это же намекают слова Ломоносова о том, что поморский диалект (окающий) «склонен ближе к старому славянскому». Это же подтверждает 2-е издание «Российской грамматики, сочиненной Российской академией» в 1809 г.*****

Весьма интересны и найденные В. В. Виноградовым указания на то, как произносили стихи уже в XIX в. Первое – в мемуарах М. Макарова о знакомстве с Пушкиным: «Некто NN прочел детский катрен поэта <...> по образцу высокой речи на *о*». Второе – из «Пунина и Бабурина» Тургенева, отрывок о том, как Пунин, «вдохновясь Рубаном», четверостишие сложил и продекламировал его: «Пунин произнес эти стихи размеренным певучим голосом и на *о*, как и следует читать стихи»******.

В 1948 г. была опубликована статья Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы»[4]. По вопросу о рифме XVIII и первой трети XIX в. он полемизирует с В. М. Жирмунским. «По характеристике В. Жирмунского вокализм (соответствие гласных) рифмы XVIII века строился исключительно на принципах орфографии. Совпадение требовалось не столько звуковое, сколько буквенное»*******. Опираясь на книгу В. В. Виноградова (в частности, на примеры о декламации стихов) и собранный им самим большой материал, Б. В. Томашевский приходит к выводу, что утверждение об «орфографической рифме», «рифме для глаза», якобы господствовавшей в XVIII в., «по меньшей

---

* *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 316–317.

** Там же. С. 337.

*** Там же. С. 621–622.

**** *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. 3-е изд. М., 1982. С. 107.

***** Там же. С. 114 (ср.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 426–427).

****** Там же. С. 113–114.

******* *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 75.

мере» неточно. «Дело в том, что для стихов важны не общие нормы произношения, а способ произношения стихов. Для XVIII века обычное произношение и чтение стихов были произношениями двух разных стилей <...> Но особенность высокого стиля XVIII века у нас была та, что высокий стиль, согласно учению о трех стилях Ломоносова, основывался не на русском, а на церковнославянском произношении»*. Это очень важная мысль, о которой надо будет вспомнить, рассмотрев предварительно другие типы рифм XVIII в.

В. М. Жирмунский в 1966 г. вернулся к дискутируемому вопросу, не согласившись с доводами своего оппонента, к тому времени уже покойного. В статье «О русской рифме XVIII в.»[5] ученый пишет: «Можно высказать предположение, что торжественные оды декламировались в XVIII в. с ориентацией на "высокий" (церковный по своему происхождению) стиль произношения, хотя об этом, по-видимому, нет никаких прямых свидетельств. Два примера, которые привел В. В. Виноградов и вслед за ним Б. В. Томашевский (из воспоминаний М. Макарова и рассказа Тургенева. – *В. Х.*) носят малоубедительный, скорее анекдотический характер». И далее: «Развитие литературного языка знает много случаев обратного воздействия письменной нормы на норму произносительную. С таким же воздействием мы сталкиваемся и в поэзии. То же относится и к рифмам заударных гласных в русской поэзии XVIII в. (*а* : *о*, *е* : *и*, *-ье* : *-ья*): запрещение было ориентировано прежде всего на орфографический облик слова»**.

Кто же прав из названных выдающихся ученых? Пока мы будем находиться в пределах негативных признаков (запрет на те или иные рифмы), решить задачу трудно, так как мы будем вращаться и кругу тех же или сходных аргументов. Целесообразнее обратиться к часто употреблявшимся, но изменявшим свой характер, эволюционировавшим рифмам. Такими являются рифмы на ударное *е* (не *ѣ*!) перед твердым согласным.

На значение рифм для изучения законов истории языка, с одной стороны, стиля речи того или иного поэта, с другой, с конца XIX в. обращал внимание ряд исследователей: Е. Ф. Будде[6], В. И. Чернышев[7], Ф. Е. Корш[8]. Но это все же разрозненные наблюдения. Р. Кошутич в своей «Грамматике русского языка», написанной по-сербски и для сербов, собрал огромное количество рифм (около 250 страниц), которые должны были служить примером того, как в разные времена произносили и как следует произносить русские слова в различных грамматических формах, в том числе примеры рифм с ударными *é* и *ё****. Значительным шагом в изучении последнего вопроса была статья С. И. Бернштейна «О методологическом значении фонетического изучения рифм (К вопросу о пушкинской орфоэпии)»****. Предмет его изучения – рифма

---

* *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 78–80.

** *Жирмунский В. М.* О русской рифме XVIII в. // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. (XVIII век. Вып. 7). С. 424, 426.

*** *Кошутић Р.* Грамматика руског езика. Т. 1. Пг., 1919. См. Додаци (Приложения).

**** *Бернштейн С. И.* О методологическом значении фонетического изучения рифм (К вопросу о пушкинской орфоэпии) // Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. – В статье даны ссылки на работы названных выше авторов.

Пушкина, сопоставленная с рифмой Батюшкова, Баратынского, Тютчева.

Более важно, чем указание на произношение отдельных слов (*утёса – черкёса* и т. п.), наблюдение, что некоторые грамматические формы у Пушкина в послелицейском творчестве всегда употребляются только с одной огласовкой. Так, страдательные причастия в полной (членной) форме на *-енный* встречаются в рифмах только с *é* (*отдалённых – воённых*), а в краткой (нечленной) форме, за одним исключением в «Полтаве», в контексте высокого стиля (*вознесён – измéн*), – только с *ё* (тип *удивлён – он* встречается 71 раз). Из этого наблюдения С. И. Бернштейн делает справедливый вывод: «Отсюда с известной степенью уверенности заключаем, что в языке Пушкина, – по крайней мере, в его поэтическом языке, – после 1817 г. церковнославянская огласовка была свойственна только членной форме прич. пр. вр. стр. зал., нечленную же его форму он употреблял – несомненно в согласии с живой разговорной речью образованного общества его времени – в русской огласовке» (С. 333). У Батюшкова автор находит только *é* в полной форме причастий и колебания в краткой с преобладанием *é* (соотношение 7 : 2). Поэтов до Батюшкова С. И. Бернштейн не рассматривает.

Наиболее полно вопрос о рифмах с *é* и *ё* освещен в статье Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы». Историю таких рифм он рассматривает, начиная с Кантемира. В XVIII в. *é* в рифмах решительно преобладает, при этом *ё* проникает в рифму постепенно и неодинаково в разных грамматических формах. Относительно чаще – в падежных окончаниях существительных и местоимений (в *том – конём*, *землёю – золотою* и т. п.), но при преобладании форм с *é* (с *нéю – свиньéю* и т. п.). Только уменьшительные суффиксы *-ёк* и *-ёчек* проникают в поэзию прямо в русской форме. В глагольных окончаниях *ё* встречается реже и проникает в них позднее, обычны рифмы типа *шлéт – свéт* (С. 81–84). «С некоторым трудом проникает *ё* в причастную форму на *-ен* <...> Суффикс *-енный* в XVIII веке, по-видимому, совсем не употреблялся с *ё*» (С. 84). Проанализировав рифмы на *–е – -ѣ*, *-е – -и* и т. п., Б. В. Томашевский приходит к выводу: «По-видимому, придется допустить, что рифма XVIII века была основана на слуховом впечатлении» (С. 89).

С. И. Бернштейн приводит точные цифровые данные о рифмах четырех поэтов первой трети XIX в. Б. В. Томашевский опирается на примеры многих поэтов XVIII в., но статистических данных не приводит[9]. Для того чтобы выводы были более убедительными, дополним материал обоих исследователей статистическими данными о рифмах на *é* и *ё* у следующих поэтов: Ломоносов, Сумароков, Вас. Майков (только «Елисей»), Державин, Крылов (басни), Батюшков, Жуковский, Вяземский (до 1832 г.), Грибоедов («Горе от ума»), Лермонтов, Тютчев (до 1836 г.) и др. По полным собраниям стихотворений – Батюшков, Пушкин (по 10-томнику), Лермонтов (по академическому 4-томнику), остальные – по 2-му изданию Большой серии Библиотеки поэта. По этому же изданию «Песни и романсы русских поэтов» (кроме тех, кто в персоналиях, 14 авторов от М. Хераскова до Мерзлякова), по 1-му изданию этой серии «Русская басня XVIII и XIX века», 15 авторов от Баркова до Дмитриева и Измайлова. Наконец, совершенно нецензурные стихотворения Баркова по ру-

кописному сборнику (по-видимому, 1-й трети XIX в.), хранящемуся в рукописном отделе Пушкинского дома АН СССР* (в дальнейшем станет ясно, зачем понадобилось обращаться к столь одиозному источнику). Материал достаточен для выводов.

Методика работы была простой. Лист бумаги делился на три столбца. В один заносились рифмы с несомненным *é* (тип: *нéт – пойдéт*), в другой – с несомненным *ё* (тип: *он – пробуждён),* в третий – сомнительные, которые можно произнести двояко, и с *é*, и с *ё*, это преимущественно грамматические, с одинаковыми суффиксами и флексиями (тип: *спасенный – влюбленный*, *падет – умрет*). Последняя рубрика очень важна. Если у данного поэта данная форма в предыдущих столбцах рифмуется только с *é* или только с *ё*, мы заключаем, что и в третьем столбце следует читать так же (равно как и слова в середине стиха). Если же встречаются оба типа рифмовки – перед нами поэт переходного периода, произношение рифм в третьем столбце остается сомнительным; в этом случае может (но не обязательно) иметь значение хронология и жанр стихотворного произведения. Рассмотрим собранный материал, старясь не слишком удаляться от хронологии (но педантичная к ней приверженность, например, членение всего материала по десятилетиям, заставила бы дробить творчество одного писателя на отдельные периоды, смешивая его с другими и затеняя его индивидуальность).

У поэтов до Державина картина одинакова: во всех частях речи, в корнях, суффиксах, флексиях – только *é*. Исключения есть, но они единичны и почти все однородны.

У Ломоносова на 430 рифм (т. е. рифменных пар) с *é* приходится всего 12 с *ё* (отношение 36 : 1)**. В 11 случаях из 12 это *ё* стояло после шипящих и *ц*, т. е. согласных, не имеющих пар по твердости или мягкости; эту закономерность заметил еще Г. О. Винокур***. Во всех этих случаях Ломоносов обозначил ударный гласный звук буквой *о* (*несчотно*, *чорны* и т. п.). Но типов всего два: шесть *о* в корнях слов (*счот* – четыре раза, по одному *чорны* и *расчоты*), три в падежных окончаниях (*венцов*, *лицо*, *лицом*), два в глаголах прошедшего времени (*ушол*, *шол*). В последних встречается также и форма с *é* (*прошéл – стрéл*). Одна необычная для Ломоносова и всего XVIII в. рифма в глагольном окончании *растёт – вод* есть в переводной оде из Фенелона, написанной не встречающимся более в одах Ломоносова хореем, за год до «Письма о правилах российского стихотворства» и первой ямбической оды. Думается, что можно рассматривать эту рифму как оплошность ученического периода поэта.

Сумароков совпадает с Ломоносовым. Из рассмотренных рифм 153 с *é*, 8 с

---

* *Барков И. С.* Девичья игрушка // ИРЛИ АН СССР. Особое хранение, оп. 2, № 2–3.

** Несомненных рифм с é, типа полéт – нéт, трясéт – свéт, 256; однородных, могущих показаться сомнительными, типа растет – трясет, полет – влечет, – 174. Но так как слова этого типа многократно и без исключения рифмуются с é, то мы вправе заключить, что и они произносились с é, и суммировать цифры первого и третьего столбцов. Конечно, при самой тщательной работе усталый глаз может пропустить какие-то рифмы, но единичные огрехи статистически несущественны и не изменят общей картины.

*** *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 148.

ё, последние только после шипящих с графическим *о*. Возникает важный вопрос: связано ли употребление рифм с *ё* с жанром произведения? У Ломоносова из 12 *ё* 4 – в высоких жанрах (оды, поэмы), 3 – в средних, 5 – в низких, но рифм на *é* в средних и низких жанрах – 154; очевидно, и в этих жанрах правилом оказывается рифма с *é*. Правда, у Сумарокова все 8 рифменных пар и цепей приходятся на средние и низкие жанры, из них 6 – в притчах. Но и в них рифм на *é* – 166, в том числе слова низкого стиля *лéс – пéс* и т. п. и даже четырежды демонстративно повторенное *жерéбо – нéбо*. Таким образом, определяет рифму на *ё* (графическое *о*) не жанр и прикрепленный к нему стиль, а шипящий опорный согласный. Правда, в последнем случае в тех же притчах встречается после шипящих *é* (*ответ – нет – сожжéт*, *сéл – осéл* (животное) *– предпочéл – пчéл*), но это отступление лишь подтверждает общую тенденцию.

У последователей Ломоносова и Сумарокова отступлений от правила почти нет, даже в низких травестийных жанрах. В баснях Баркова, В. Майкова, Ржевского, М. Хераскова, Фонвизина, Леонтьева, Чулкова, Аблесимова, Хемницера, Левшина, Богдановича, Княжнина, Нелединского-Мелецкого на 89 рифм с *é* встретилось только одно *ё* у Левшина (*чорт – четвёрт*). Ученики пошли даже дальше учителей – произносят *é* после шипящих (*безмéрной – чéрной* у Баркова, *сéй – ворожéй – чужéй – своéй* у В. Майкова, *пчéл – имéл* у Леонтьева, *хотéл – счéл*, *за душéй – вещéй* у Хемницера, *шéл – пéл* у Левшина). Даже в «Елисее» В. Майкова на одну рифму *камзол – ушол* приходится 47 с *é*.

Ломоносов различал низкий штиль («обыкновенные разговоры») и «презренные слова, которых ни в каком штиле употребить непристойно, как только в подлых комедиях»*. Сугубо «презренными словами» насыщены «подлые» стихотворные произведения пресловутого И. С. Баркова (1732–1768), но и в них на 93 рифмы с *é* приходится всего 9 с *ё* (примеры приводить нет возможности).

Даже в стилизациях русской народной песни XVIII в. рифма на *é* решительно преобладает: в песнях М. Хераскова, Попова, Капниста, Николева, Нелединского-Мелецкого, Карамзина, И. Дмитриева, Вельяшева-Волынцева, Гагарина, Хованского, Митрофанова, И. Долгорукого, входящих в названный выше сборник «Песни и романсы русских поэтов» (у авторов, писавших и в XVIII, и в XIX в., отбирались только относящиеся к XVIII в.), на 46 рифм с *é* приходится только 10 с *ё*; если мы вычтем из них 5 с суффиксом *ёчек*, о котором Б. В. Томашевский писал, что он сразу пришел в поэзию в русской форме, то останется всего 5 на 46.

Из сказанного следует несколько выводов.

1. Представление о рифме «для глаза», рифме орфографической не выдерживает проверки фактами. Поэты XVIII в. рифмовали оглушаемые звонкие согласные в конце слов с глухими (*поп – лоб* и т. п.); обычными были рифмы с ударными гласными типа *а – я*, *у – ю*, *и – ы*; даже *е* и *ѣ*, о которых еще Ломоносов писал, что они произносятся не совсем одинаково, свободно рифмовались у Ломоносова, Сумарокова и последующих поэтов. Придется согла-

* *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 427, 589.

ситься с В. В. Виноградовым и Б. В. Томашевским, утверждавшими, что рифма отражала произношение слов, была не зрительной, а акустической (при этом, конечно, нельзя отрицать, что в ряде частных случаев имело место влияние орфографии на произношение, например, при рифмовке слов *оне* и *ея*).

2. Ломоносов, а вслед за ним многие лингвисты нашего времени утверждают, что если живое московское произношение было акающим и «ёкающим», то в высоком стиле – окающим и «éкающим»*. Из работ последней четверти века по истории русского литературного языка, затрагивающих этот вопрос, можно назвать книги А. И. Горшкова, Е. Г. Ковалевской, Н. А. Мещерского**. Все авторы справедливо указывают, что источником такого произношения в высоком стиле была живая еще в то время традиция церковнославянского книжного произношения XVII в. Таким образом, высокий и низкий стили различались не только по лексике, фразеологии, характеру тропов, отчасти синтаксису, но и по четко противостоящей «обыкновенным разговорам» фонетике[10].

Однако названные ученые прошли мимо одного цитированного выше очень важного замечания Б. В. Томашевского (может быть, потому, что он недостаточно его акцентировал), что «для XVIII века обычное произношение и чтение стихов были произношениями двух разных стилей»[11]. Анализ рифм на *е* убеждает в том, что во всех жанрах и стилях речи – высоких, средних, низких и даже «подлых» – господствовало высокое церковнославянское произношение со всеми его фонетическими признаками: оканьем, «éканьем», фрикативным *г*. Если в жанрах и таких признаках стиля, как словарь, фразеология и т. д., в период классицизма наблюдается четкая оппозиция «высокий – низкий», то в фонетике мы встречаем другую оппозицию: «стих – проза» (проза речи разговорной, деловой и низких жанров художественной; отсюда надо исключить торжественные речи, «слова»; вопрос о произносительных нормах художественной прозы «среднего» стиля вряд ли удастся решить однозначно). Таким образом, мы можем заключить, что с точки зрения норм произношения стихов нельзя говорить просто о манере декламации («стихопроизнесения», по выражению Н. С. Трубецкого[12]), не имеющей отношения к законам стихосложения; это был особый язык поэзии, «язык богов», со своим особым, отличным от обычного фонетическим строем. Конечно, слово «язык» употреблено здесь не в полном, строго терминологическом значении: словарь, фразеология, различия стилистических ореолов (высокий, низкий и т. д.) остаются общими, но такой важный определитель языка, как фонетическая система, отчетливо отличается. Эту особость, отличие стихотворного языка от обычного, прекрасно выразил уже в XIX в. Жуковский, так говоря о своем послании:

---

* См. § 97 и 99 «Российской грамматики» Ломоносова, где он пишет о произношении ё и аканье; однако в § 104 имеется важная оговорка: «Сие произношение больше употребительно в обыкновенных разговорах, а в чтении книг и в предложении речей изустных к точному выговору букв склоняется» (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 425–427).

** *Горшков А. И.* История русского литературного языка. М., 1965. С. 106; *Ковалевская Е. Г.* История русского литературного языка. М., 1978. С. 175–180; *Мещерский Н. А.* История русского литературного языка. Л., 1981. С. 162.

В нем просто истина, и запросто одета
В простой, нестихотворный слог.
(Послания к кн. Вяземскому
и В. Л. Пушкину, 2. 1819)

Так обстояло дело в период классицизма. Начал разрушать эту ясную и последовательную норму дерзкий новатор Державин, которого смело можно назвать Маяковским XVIII века. Он первым «дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить», включал в оды по контрасту сатирические куски, а с ними – «низкие» детали и низкий слог («...с женой <...> на голубятню лажу <...> То ею в голове ищуся»). И в рифмах его наряду с преобладающими традиционными (*огнём – ничём* и т. п.) появляются уже в заметном количестве рифмы с «ё», преимущественно в падежных окончаниях, например, *тобою – струёю*. Но отчетливо выраженной системы мы у Державина не найдем: в аналогичных падежных окончаниях встречаются то *струе́й* (2 раза), *заре́й* (4 раза), *стезе́й* (2 раза), то *струёй* (3 раза), *зарёй* (2 раза), *стезёю* (2 раза). Выдержанной системы нет, но тенденция ясна: в падежных окончаниях рифм с *е́* – 11 (в том числе одна *с душе́ю*), с *ё* – 43 (в том числе 8 *с душой*). Другая картина в глагольных окончаниях: с *е́* – 46 рифм (*све́т – сече́т* и т. п.), с *ё* – всего 6 (*возлёг – мог* и т. п.). В корнях тоже нет системы: то встречается *зелёным – восхищённым*, то *зелёны – стоны*. Ни хронологическую эволюцию, ни связь с жанром тоже обнаружить не удалось. Традиционными остались только страдательные причастия прошедшего времени: и в полной, и в краткой форме они употребляются только с *е́* (*уедине́нный*, *погребе́н* и т. д.). Таким образом, мои подсчеты на примере одного лишь Державина подтверждают правильность наблюдений Б. В. Томашевского о путях эволюции, постепенного превращения церковнославянского *е́* в рифмах в русское *ё* в разных частях речи. Можно предположить, что исследователь не просто брал примеры из произведений разных поэтов, но делал какие-то подсчеты, однако почему-то не обнародовал их результаты.

Разнобой в рифмах на *е* и *ё* у Державина не позволяет, как это делалось раньше, механически суммировать первый столбец рифм (несомненные *е́*) с третьим (сомнительные), данные надо привести отдельно. Всего в разобранном материале рифм на несомненное *е́* 188 (из них причастий 66 – 35 %), на несомненное *е* 70, сомнительных 111 (из них причастий 19–17 %). Только о причастиях мы можем с уверенностью говорить, что у Державина все они произносились с *е́*, об остальных сомнительных можем лишь предполагать, что соотношение различных морфем будет приблизительно таким же, как в более или менее твердо установленных.

[...] В четырехстопном ямбе в XVIII в. пиррихии на второй стопе встречаются чаще, чем на первой, в XIX в., начиная с Пушкина, соотношение обратное, а Батюшков и Жуковский – поэты переходного периода, количество пиррихиев на первой и второй стопах у них приблизительно одинаково*. С точки зрения употребления рифм с *е́* и *ё* они тоже – поэты переходного периода.

* *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 76–78.

Надо думать, что это также не случайно: оба начинают перестройку русского стиха во всех отношениях, оба давно признаны предшественниками и «побежденными учителями» Пушкина. У обоих прежняя система рифмовки расшатывается сильнее, чем у Державина; оба употребляют причастия на *-енный* только с *é*, но разнобой в остальных морфемах усиливается, предсказуемость в сомнительных случаях в третьем столбце (однородные рифмы) падает почти до нуля.

У Батюшкова в глагольных окончаниях преобладает традиционное *-ém* (15 раз), но трижды встречается *-ёт* (*плывёт – вод*). 8 раз рифмуются *слéзы*, *слéз*, *слéзный* (*небéс – слéз*) и 4 раза *слёзы* (*слёзы – розы*). В кратких причастиях рядом с четырьмя традиционными *-éн* (*стéн – наречéн*) появляются, что раньше не встречалось, два *-ён* (*сон – пробуждён*). Старая система расшаталась, новая еще не сложилась. Любопытно, что в одном и том же стихотворении мирно уживаются рифмы *живéт – нéт* и *живём – одном – плывём* («Послание к Н. И. Гнедичу», 1805). Может быть, последнее облегчалось тем, что глагольное окончание *-ём* совпадает здесь с падежным (*окном – моём*)?

Чуть дальше Батюшкова пошел Жуковский (для сопоставления рассматривались его стихотворные произведения до 1822 г.), но в общем, при некоторых индивидуальных различиях, картина похожа. Причастия на *-енный* – только с *é*, кратких на *-éн* – 5, на *-ён* – 29; *слёзы* не встретились ни разу, *слéзы* – четырежды, зато на одно *душéю* приходится 35 *душою* (последняя форма встречалась еще в «Душеньке» Богдановича); с 9 глагольными окончаниями *-ém* соседствуют 13 *-ёт*. Читателя наших дней удивляют славянизмы с *ё* – трижды встретившееся *бытиё* (не русское *житьё-бытьё* с мягким знаком, а именно *бытиё*) – потом мы его услышим у Баратынского – и *грядёт* (в стихотворении возвышенного стиля «На кончину ея величества королевы Виртембергской»), а в особенности рифма *тюрёмной – томной* (баллада «Узник»). Ни хронологическая эволюция, ни жанровая дифференциация тоже не обнаруживаются: рядом с *ё* в возвышенном жанре – в одной и той же басне «Похороны львицы» встречаются рифмы *хамелеон – вселён* и *лéс – слéз* (род. пад. от *слéзы*). Даже на склоне дней, в 1851 г., в стихотворении для детей «Птичка» Жуковский рифмует: «Птичка летает, || Птичка играет, || Птичка *поéт*; || Птичка летала, || Птичка играла, || Птички уж *нéт*!»

У Вяземского (у него тоже разбирались стихотворения до 1822 г.), родившегося и пришедшего в литературу десятилетием позже Жуковского, тенденция к рифмовке на *ё* несколько усиливается, но система еще не выработалась, только причастия на *-енный* не имеют исключений и составляют более половины достоверных рифм на *é* (15 из 27 в первом столбце), всего же рифм на *ё* 52. Краткие причастия не показательны (одно *-éн* и два *-ён*). Хотя Вяземский, как и Жуковский, избегает глагольных рифм, однако знаменательно, что рифменных цепей типа *ждёт – вод – восстаёт* насчитывается 5, а окончания *-ém* – ни одного; другие глагольные окончания – тоже только с *ё*: *привёл – зол* и др., всего 6, итого 11 глагольных окончаний, рифмующихся с другими частями речи (глаголы с глаголами – 7 случаев, по-видимому, и тут надо произносить с *ё*). Впервые – дважды – встречается *надёжный*. Но самое любо-

пытное, что у Вяземского трижды рифмуется славянско-русское слово *судиёй*: *мой – свой – судиёй* («Ответ на послание Василью Львовичу Пушкину», 1815), *тобой – судиёй* («К перу моему», 1816), *тобою – душою – судиёю* («Прощание с халатом», 1817); *ё* было бы законно в русской форме с мягким знаком *судьёй*; *и* требовало бы *судиéй*. Аналогичная рифма встречается у Жуковского: *вопиёт – пот* («Баллада о старушке...», 1814). Так что когда молодого Пушкина упрекали за рифму *кругом – копиём* в «Руслане и Людмиле»[13], он мог бы сослаться на прославленных предшественников.

Чрезвычайно интересен Крылов-баснописец. Исследователи хором говорят о народности его мышления и речи – и это справедливо, но односторонне*. Нельзя забывать, что как писатель Крылов сформировался еще в XVIII в., и реликты его поэтики сохранились в баснях XIX в. В баснях Крылова не так уж редко действуют античные боги и герои – например, в басне «Вельможа» – Плутон, Меркурий и Эак; слышны иногда отзвуки сентиментализма – например, в басне «Осел и соловей» появляются буколические пастух и пастушка, совсем не похожие на живого плута Савву, пастуха из одноименной басни. Ясна эта непоследовательность (или, лучше сказать, неполная последовательность) и в рифме.

Всего в баснях рифменных пар и цепей с ударным *е* 213, из них с *é* 37 (17 % – не так уж мало), с *ё* – 103 (48 %), сомнительных 73 (около 35 %, но большинство сомнительных, по аналогии со вторым столбцом, надо отнести к рифмам с *ё*, составляющим в сумме не менее $^3/_4$ всех рифм). Впервые на обследуемом материале видна отчетливая эволюция, можно наметить три периода: 1) годы 1808–1810: рифм на *é* – 14, на *ё* – 17, приблизительно поровну; 2) 1811–1814: *é* – 14, *ё* – 28, вдвое больше; 3) 1814–1834: *é* – 10, *ё* – 57, почти в шесть раз больше.

Некоторые слова Крылов рифмует на старый лад только с *é*: *орéл* (трижды – до 1814 г.); *полéт* (трижды – до 1814 г.), *рéв* (1809), *нéс* (1816). Страдательные причастия были приметой книжного языка (не забудем, что в древнерусском языке их вообще не было, они в XVIII в. и начале XIX в. ощущались как славянизм и потому произносились только с *é*). В баснях с их разговорной речью есть только одна рифменная цепь с полным страдательным причастием: *отягчéнны – свящéнный – изумлéнный* (1814 г.). Зато краткая форма обрусела раньше полной, находится в баснях неоднократно – и только с *ё*: *пленён – он* и т. д. Но встречается и разнобой: есть и *слéзы* (дважды во второй период) и *слёзы* (трижды в третий период). Во все три периода часто встречаются глагольные окончания и с *é* (*идéт – отвéт*, *нéс – лéс* и т. п.), и с *ё* (*год – найдёт*, *перенёс – сполз* и т. п.), и даже падежные окончания – то *душéй – ушéй*, *шéю – большéю*, то *такой – змеёй*, *тою – большою*. Таким образом, ясна эволюция и тенденция: движение к разговорной фонетике. Но строгой системы еще нет.

Впервые она появилась у Грибоедова. В рифмах «Горя от ума» – сплошное разговорное *ё*. Правда, достоверных рифм на *ё* (второй столбец) удивительно

* Примером может послужить § 9 гл. V в указ. соч. В. В. Виноградова «Просторечие как основа литературной речи в басенном языке И. А. Крылова» (С. 238–246).

мало – только 10, но достоверных на *é* всего одна (*пресéк – человéк*). Однако сравнение третьего столбца со вторым заставляет предполагать, что вероятность произношения с *ё* весьма высока для 29 сомнительных из 31 (совпадают с достоверными грамматические категории, а иногда рифмы включают одно из рифмующихся слов). Только две рифмы кажутся исключениями: *неприглашённый – влюблённый* и *влюблённым – огорчённым*. О таких причастиях шла речь выше.

Настоящую систему находим у Пушкина – это еще одна недостаточно оцененная сторона его деятельности как завершителя создания русского литературного языка. Всего у Пушкина было обследовано 632 рифменные пары и цепи на *е*. Из них достоверных с *é* – 175, с *ё* – 219, сомнительных – 238.

Конечно, это проявилось не сразу. Пушкин-лицеист – еще ученик Батюшкова и Жуковского, порой даже архаичнее их. На *é* он рифмует и глаголы (*нéс, стрежéт*), и краткие причастия (*побеждéн*), и падежные окончания (*алтарéм*), и привычные корни слов (*полéт, весéлый*). А рядом – *цветёт, влюблён, костылём, слёзы* и т. п. Даже среди неизменных причастий на *-ённый* неожиданно появляется одно *сонный – усыплённый* (в стихотворении «Пирующие студенты»).

Есть у зрелого Пушкина слова и производные от них, всегда звучащие только с *é*: *грéзы, рéв, утéс, весéлый, надéжный* (в «Руслане и Людмиле» один раз *безнадёжно*), *времéн, племéн, знамéн* (один раз – *знамёны*, 1819 г.), *звéзды, облéк, потéк, ярéм*. Есть единичные исключения из созданной им самим системы: *слéзы* («Кавказский пленник»), *слéзным, кой о чём* (!), *ещé* (все три в «Евгении Онегине»), *чешуéю* («Гаврилиада»), совершенно неожиданное *побéд – настаéт* в стихотворении «Наполеон» (1821 г.).

В остальном – очень четкая система. Пушкин в литературном произношении во всех стилях речи устанавливает норму, господствующую вплоть до наших дней: разрушается перегородка, отделяющая фонетику стихотворной речи от разговорной. Перед твердыми согласными ударное *е* переходит в *ё* за исключением нескольких перечисленных выше слов, воспринимавшихся тогда как славянизмы или сугубо поэтические*. Все краткие причастия произносятся только с *-ён* (С. И. Бернштейн отметил единственное *вознесéн* в «Полтаве»). Зато все полные страдательные причастия всегда рифмуются только с *é*: *бесцéнный – уединéнный***. Отметим, что подавляющее большинство рифм с *é* у Пушкина (первый столбец) составляют именно эти причастия.

Отсюда вывод. Все полные страдательные причастия прошедшего време-

---

* Кстати, слово «звѣзды» писалось с буквой «ять» и в дореволюционных грамматиках входило в серию исключений, в которых *ѣ* произносилось как *ё*. Однако «поэтичное» произношение *звéздный* сохраняли некоторые поэты XIX в. и восстановили некоторые символисты в XX в.

** Помогли проверить и уточнить данные о рифмах Пушкина две замечательные работы Томаса Шоу: Словарь рифм Пушкина и двухтомная конкорданция его стихотворений (*Shaw J. Thomas.* 1) Pushkin's Rhymes. A Dictionary. Wisconsin, 1974; 2) Pushkin. A Concordance to the Poetry. Ohio, 1985). К сожалению, в этих книгах, созданных с помощью ЭВМ, не дифференцированы *é* и *ё*, что при такой технике было вряд ли возможно.

ни, равно как и усеченную их форму типа *зелёну – превращённу*, следует у Пушкина читать всегда с *ё*. А поскольку это правило у Пушкина не знает исключений (одно исключение у Пушкина-лицеиста мы вправе считать ученической погрешностью, придуманной им самим «поэтической вольностью»), то и в середине стиха такие слова надо читать с *ё*. Это позволит нам сохранить единство продуманного, сведенного в систему поэтического слога.

Пушкинскую систему в еще более строгом виде встречаем у Лермонтова*. Даже до 1832 г. (что по возрасту соответствует лицейскому периоду у ПушКина) слов на *ё* – единицы: *намёки*, *безнадёжность*, *звёзды*, *грёзы*; в недатированном стихотворении – *на моём*. Последовательно, как у Пушкина, от первых стихотворений до 1841 г. все причастия на *-енный* только с *ё*: *бесцённый – отдалённый*. Но и тут уже появляются исключения – предвестники недалекого будущего: *стоны – запалённый* («Демон», ред. 1838 и далее), *напоённый – сонный* («Сказка для детей»).

Зато отсутствует система на протяжении всего творчества у Тютчева (не забудем, что он на 11 лет старше Лермонтова и что его не напрасно относили к державинской школе). С рифмами *нёт – возьмёт*, *над землёю – перед нёю* мирно соседствуют *ревёт – высот*, *землёю – порою* и т. д. Показательно четверостишие из стихотворения «Безумие»:

Там, где с землею *обгорёлой*
Слился, как дым, небесный *свод*,
Там в беззаботности *весёлой*
Безумье жалкое *живёт*.

И все же *ё* у Тютчева преобладает. На 26 достоверных *ё* приходится 65 достоверных *ё* и 36 сомнительных (за исключением причастий на *-енный*, они большей частью так и остаются сомнительными).

Но Тютчев – исключение. На протяжении 40–50-х годов в стихах большинства поэтов упрочивается разговорное произношение. Даже в причастиях *влюблённые* решительно вытесняют *влюблённых*. Так что когда, например, у Ап. Григорьева в 50-х годах в цикле «Борьба» встречаются рифмы *вдохновённых – непосвящённых* и *смиренно – озарённой*, мы воспринимаем это как рецидив формы, ставшей явным архаизмом. Встречается даже крен в противоположную сторону. В программном стихотворении Некрасова «Поэт и гражданин» (1856) читаем:

Иди и гибни *безупрёчно*.
Умрешь недаром: дело *прочно*...

Несомненно, отмирание «языка богов», победа разговорного произношения в стихах связана с победой реализма в литературе. Стремление к верности действительности («жизнь в форме жизни», по выражению Белинского), естественности речи противоречило сохранению двух фонетических систем – в прозе и стихах,

* Обследовались стихотворения и поэмы. «Стихи разных лет», из-за сомнительности датировки, исключались.

ускорило и завершило процесс, начавшийся еще на рубеже веков.

Из сказанного [...] следует несколько выводов, теоретических и практических.

Вопрос о произношении стихов в XVIII – первой трети XIX в. относится к области не декламации, а стихосложения. Языки обычной прозы и стихов – это языки с различными фонетическими системами. Размывание границы между ними и слияние в одну общерусскую – процесс достаточно длительный и протекавший неравномерно.

Важна и практическая сторона этого вопроса для наших дней: как актерам со сцены и эстрады, учителям и учащимся в школе читать поэтов того времени? Надо сознаться откровенно, что культура чтения стихов XVIII в. и пушкинской поры у нас в массе низка, особенно в школе, да и на филологических факультетах.

Рифма настолько важный элемент стихотворной речи, что ее нарушение изменяет связи между словами, а значит, и их смысл. Слова в стихах (в особенности зарифмованные) нужно произносить так, как их произносил поэт. Между тем (по счастию, редко) приходилось слышать по радио якобы пушкинские строки:

Мой первый друг, мой друг *бесцéнный!*
И я судьбу благословил,
Когда мой двор *уединённый,*
Печальным снегом *занесённый,*
Твой колокольчик огласил...[14]

Получается неожиданное у Пушкина «державинское» пятистишие с первым холостым стихом, его связь со следующими ослабевает.

Совсем не повезло Крылову. В басенных вольных ямбах рифма приобретает особенно важное значение, маркируя конец стиха неопределенной, непредсказуемой длины. Крылова начинают читать и учить наизусть в младших классах школы: в букварях и учебниках всегда пишется буква ё. И вот учителя, а за ними дети, читают:

Когда в товарищах согласья *нéт,*
На лад их дело не *пойдёт...*[15]

Или в басне «Волк и Журавль»:

Журавль свой нос по *шéю*
Засунул Волку в пасть, и с трудностью *большою...*

(Между прочим, не только в советских научных изданиях, но и в дореволюционных школьных писалось правильно: *большею*).

Казалось бы, чем портить стихи, проще и полезнее рассказать детям, не вдаваясь в подробности, что во времена Крылова некоторые слова в стихах произносили не совсем так, как в наши дни. Детям это понять не трудно; возможно, это им покажется забавным – тем лучше, значит, запомнят; а самый факт будет полезен для постепенного вырабатыванья чувства историзма, которого нашим школьникам очень не хватает.

Но для этого нужно, чтобы все это знали и понимали учителя и составители букварей и первых книг для чтения. Долг преподавателей вузов и педагогических училищ привить своим слушателям любовь и уважение к поэтическому слову и объяснить весьма простые изложенные выше факты, конечно, без «ученых» подробностей, а в младших классах приблизительно так, как сказано на предыдущей странице; в старших же, когда «проходят» Пушкина, немного сказать о рифмах типа *раскалённой – вселённой* и объяснить, что в XVIII в. всегда рифмовали на церковно-славянский лад, потом началось колебание и смешение (Державин и др.), а Пушкин установил норму разговорного русского языка*.

Примечания

[1] Владислав Евгеньевич Холшевников (1910 – 2000) – профессор Ленинградского (Санкт-Петербургского) государственного университета, историк литературы, стиховед. Основные работы по теории и истории русского стиха: «Художественное мастерство Маяковского» (Л., 1957), «Инструкция к составлению словаря рифм А. С. Пушкина» (Л., 1974), «Стиховедение и поэзия» (Л., 1991), «Основы стиховедения: Русское стихосложение» (изд. 4-е. СПб.; М., 2002), «Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха» (изд. 3-е. СПб.; М., 2005).

[2] Впервые под названием «Из истории русской рифмы (от Ломоносова до Лермонтова) в журнале «Русская литература». 1989. № 2. С. 41 – 52. Печ. по: *Холшевников В. Е.* Еще раз об истории русской рифмы от Ломоносова до Лермонтова // Холшевников В. Е. Стиховедение и поэзия. Л., 1991. С. 150–165.

[3] Имеются в виду работы Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы» (см. в наст. изд. С. 219–267), А. И. Панченко «О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в.» (см. в наст. изд. примеч. 14 к статье Томашевского), П. Н. Беркова «К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII – начала XVIII в.» (см. в наст. изд. примеч. 15 к статье Томашевского) и И. П. Еремина (Симеон Полоцкий – поэт и драматург // *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. М.; Л., 1953).

[4] См. в наст. изд. С. 219 – 267.

[5] См. в наст. изд. С. 268 – 276.

[6] См.: *Будде Е. Ф.* Несколько заметок из истории русского литературного языка // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1898. III; 1899. V; *Он же.* Из истории русского литературного языка конца XVIII и начала XIX в. // Там же. 1901. II; *Он же.* Опыт грамматики языка А. С. Пушкина. Ч. I: Этимология. Отд. I: Словоизменение. Вып. I: Склонение имен существительных // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1904. Т. LXXVII. № 4; *Он же.* Опыт

---

* К сожалению, неуважение к слову поэта и убеждение в том, что его можно корежить как угодно, стало традицией у методистов начальных классов. Помню мой давний спор с весьма почтенным автором букваря (ныне покойным, поэтому фамилии не называю), который строчки Жуковского

И лапочкой котик
Помадит свой ротик

изменил так: «...Моет свой ротик». Когда я сказал, что никто не дает нам права переделывать Жуковского и что это изменение ломает стихотворный размер и вредит эстетическому воспитанию, мой оппонент ответил, что это не имеет значения, что так поступал еще Острогорский, зато не надо объяснять слово «помадит».

грамматики языка А. С. Пушкина. Ч. I: Этимология. Отд. I: Словоизменение. Вып. II: Имя прилагательное; Имя числительное; Местоимение: (Склонение этих частей речи) // Там же. 1904. Т. LXXVII. № 5; *Он же.* Очерк истории современного литературного языка / Энциклопедия Славянской Филологии. Вып. 12. СПб., 1908: *Он же.* О поэтическом языке Пушкина // Пушкин. Под ред. С. А. Венгерова. Т. V. СПб., 1911.

[7] См.: *Чернышев В. И.* Законы и правила русского произношения. СПб., 1908.

[8] См.: *Корш Ф. Е.* План исследования о стихосложении Пушкина и словаря пушкинских рифм // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Т. 1. Вып. 3. СПб., 1905; Он же. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева // Известия Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии наук. Т. III. Кн. 3; Т. IV. Кн. 1, 2.

[9] См. статистику соотношений рифм с *е* и *ё* у Пушкина, Батюшкова и Баратынского: *Шоу Дж. Т.* Сомнительные «е» в рифмах послелицейской поэзии Пушкина // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23 – 27 июня 1998 г. М., 2001. С. 267 – 274. Данные получены на основе словарей рифм: *Shaw J. Th.* 1) Pushkin's rhymes: a dictionary. Madison, 1974; 2) Batiushkov: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975; 3) Baratynskij: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975.

[10] См. также рассуждения о произнесении *е* и *ё* у Шишкова: «Поелику он [звук ё – Е. Х.] укоренился уже в разговорах, того ради в комедиях, которыя близки к разговорному языку, можно его терпеть, хотя и не везде, смотря по простоте и возвышенности разговора; но в высоких сочинениях, таковых как ода, похвальное слово, поэма, трагедия, не надлежит ему ни малейшаго иметь места. Он в них тоже, что мужик в лаптях и запачканном кафтане, между сияющими златом княжескими лицами. Подумайте, когда мы стихи Ломоносова

В пути, которым пролетаешь,
Как быстрый в высоте орел,
Куда свой взор ни обращаешь
По множеству градов и сел,

станем читать:

В пути, которым пролетаешь
Как быстрый в высоте орi̇̀л,
Куда свой взор ни обращаешь,
По множеству градов и сi̇̀ол.

Подумайте, ежели мы в похвальной перед собранием произносимой речи, вместо: се великий Петр покоится во гробе, станем говорить: се великий Пiотр покоитмя во гробе!» (*Шишков А. С.* Разговоры о словесности между двумя лицами Азъ и Буки. Разговор I. О правописании // *Он же.* Собр. соч. и переводов. Ч. III. СПб., 1824. С. 33 – 34).

[11] См. в наст. изд. примеч. 11 к статье Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы».

[12] В статье «К вопросу о стихе "Песен западных славян" Пушкина» Трубецкой, в частности, отмечал недостаточно четкое разграничение в современной науке «теорию стихосложения» и «теорию стихопроизнесения», указывая, что «стихосложение есть факт языка, а стихопроизнесение – факт речи» (*Трубецкой Н. С.* Избранные труды по филологии. М., 1987. С. 360).

[13] См. в наст. изд. примеч. 10 к статье Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы».

[14] «И. И. Пущину».

[15] «Лебедь, щука и рак».

М. Л. Гаспаров[1]

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ РИФМЫ[2*]

1. Русская рифма изучалась с применением подсчетов реже, чем русская ритмика. Правда, классическая работа В. М. Жирмунского целиком построена на очень тщательных подсчетах, однако в текст они не вошли (лишь изредка появляясь в примечаниях) и недоступны для использования[**]. Появляются результаты подсчетов и в умножающихся работах последних лет (более всего в книге Д. Самойлова)[***], но обычно они разрозненны и плохо сводятся воедино. Задача настоящей статьи – предложить материалы для связного обследования некоторых аспектов русской рифмы на всем протяжении ее истории. И охват материала, и система классификации, и методика подсчетов, несомненно, могут быть усовершенствованы, но и в теперешнем виде полученные данные обладают по крайней мере взаимосопоставимостью и этим могут быть полезны.

2. Запас рифм поэзии на каждом этапе ее развития поддается подсчету труднее всего. Для этого нужен двусторонний подход: от естественных данных языка в целом и от конкретных Словарей рифм конкретных авторов. Естественные рифмообразующие данные русского языка рассчитаны А. Н. Колмогоровым[****] (25 рифмующихся пар на 100 слов прозы) и подтверждены Т. Экманом[*****] (12,5 точных, в том числе 7,8 грамматических, и 12,5

---

[*] Статья является предварительной работой для «Очерка истории русского стиха», подготовляемого автором. Содержащийся в ней материал частично публиковался в статьях автора: 1) К анализу русской неточной рифмы // Russian poetics. Препринт, 1975; 2) Первый кризис русской рифмы // Studia metrica et poetica. II. Тарту, 1977. С. 59–70; 3) Некрасов в истории русской рифмы // Н. А. Некрасов и русская литература. Ярославль, 1976. С. 77–89; 4) Рифма Блока // Творчество А. А. Блока и русская культура XX в. Тарту, 1979. С. 34–49; 5) Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // Брюсовские чтения. 1973. Ереван, 1976. С. 11–43; 6) Второй кризис русской рифмы // Studia metrica et poetica. III. Тарту, 1981. С. 13–27; 7) Рифма в эпосе и лирике М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова // Проблемы типологии творчества. Смоленск, 1981. С. 119–127. В данной работе все цифры уточнены и дополнены, однако некоторые вопросы в прежних статьях освещены подробнее.

[**] Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923. (Переизд. в кн.: Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975; см., в частности, С. 611).

[***] Самойлов Д. 1) Книга о русской рифме. М., 1973; изд. 2-е, 1982; (приношу глубокую благодарность автору за возможность познакомиться с этой работой в рукописи и произвести интересную сверку сходных результатов, полученных разными путями).

[****] См. кн.: Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 287–288. Ср. также: Кондратов А. М. Статистика типов русской рифмы // Вопросы языкознания. 1963. № 6. С. 96–106.

[*****] Eekman Th. The realm of rime: a study of rime in the poetry of Slavs. Amsterdam, 1974. P. 45. Ср. его данные по другим языкам: в польском – 10 (в том числе 8,5 грамматических) пар, в болгарском – 10,3 (3,5), в сербском – 4 (1,6), в чешском – 3,1 (0,6), а с учетом разноударных 6,8 (3,4), во французском – 15,2 (5,2), в немецком – 8,6 (0,8), в английском 7,4 (0).

неточных пар на 100 слов прозы). Однако словари рифм опубликованы только для трех русских поэтов*, а этого недостаточно. В качестве временной меры мы предлагаем данные о «выборочных словарях рифм» 8 русских и 5 иноязычных стихотворных корпусов по 1000 женских и 1000 мужских пар: Симеон Полоцкий (первая тысяча по «Избранным сочинениям», Л., 1953), Кантемир (сатиры 1–6), Ломоносов (оды, 1739–1764), Пушкин (стихи, 1824–1836), Некрасов (сатиры, 1858–1877), Фет (первая тысяча по каноническому своду), Брюсов (лирика, 1901–1909), Маяковский (стихи, 1927–1928), «Carmina Burana»[3], Данте («Ад»), Расин («Митридат», «Ифигения», «Федра»), Гете («Фауст»), Теннисон («In memoriam»[4]). В русских стихах учитывались только парные рифмы, в иноязычных также тройные и четверные.

3. Единицей подсчета было рифмическое гнездо. Рифмическим гнездом считалась совокупность слов, которые в данном корпусе все могут рифмовать между собой, например на *-аба*, *-аво*, *-авый...*, *-ага*, *-ада...*, *-ена*, *-ено*, *-ены*, *-еный...* и т. д. Если наряду с точными рифмами (*пена – вена*, *сено – колено*), в корпусе появлялись приблизительные (*пена – сено*, *пене – сени*), йотированные (*тени – гений*, *пене – гений*), неточные пополненные (*тени – сменит*), неточные замещенные (*тени – теми*), то они учитывались как отдельные гнезда *-енЪ*, *-енЬ*, *-ени(й)*, *-енЬ(й)*, *-ени*(П), *-е*(М)*и*, где (*й*) – факультативный «йот», или неслоговое «и», (П) – любой пополняющий (добавочный) согласный, а (М) – любой замещающий (нетождественный) согласный. Не учитывались в качестве гнездообразующих согласные удвоенные (*-ены – -енны*) и непроизносимые (*-езны – -ездны*); узуальнонепроизносимым считалось также *в* в сочетании *-олны – -олвны*. Рифма типа *мог – срок* учитывалась как *-ок*, *мог – вздох* – как *-ох*, для *мог – ног* вводилось особое гнездо *-ог*. Рифмы на *-т(ь)ся* и *-ца* различались для XVIII–XIX вв. (где они не смешивались), не различались для XX в. Результаты подсчетов представлены в табл. 1.

4. Богатство репертуара рифм, т. е. число рифмических гнезд в русском стихе, очевидным образом растет (особенно резко – от Симеона к Кантемиру и от Фета и Брюсова к Маяковскому). Важнейшим фактором здесь является, конечно, освоение приблизительных и неточных рифм (ср. табл. 4): так, появление рядом с рифмами на *-ба* и на *-ан* рифм типа *труба – барабан* практически увеличивает число основных рифмических гнезд в полтора раза. Правда, можно предположить, что одновременно с этим некоторые гнезда, прежде различавшиеся, сливаются в восприятии воедино: *-ена*, *-ено*, *-ены*, *-ену*, *-енЪ* ощущаются не как пять гнезд, а как одно *-енЪ*. Для Брюсова и Маяковского в табл. 1 даны в скобках показатели с соответствующим сокращением, но и они достаточно велики. Более того, если у Маяковского выделить только точные рифмы классического типа, их окажется 346 (с сокращением – 311) на 500 пар: это заметно больше, чем у Пушкина (273 на 500). Пушкин был неправ, заявляя: «Рифм в русском языке слишком мало» («<Путешествие из Москвы в

* *Shaw J. Th.* 1) Pushkin's rhymes: a dictionary. Madison, 1974; 2) Batiushkov: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975; 3) Baratynskij: a dictionary of the rhymes and a concordance to the poetry. Madison, 1975.

Петербург>»), гл. «Русское стихосложение»); по богатству рифм, не только потенциальному, но и реализованному, русский язык не уступает европейским языкам синтетического типа, а стоит наравне с ними и далеко превосходит языки аналитического типа (французский; если английский и оказывается богаче мужскими, чем русский, то лишь потому, что в нем финальные согласные могут быть не только глухие, но и звонкие).

5. Разнообразие рифм, т. е. количество различных слов, используемых в каждом рифмическом гнезде (у одного поэта гнездо *-ава* может состоять из 10 раз повторенной пары *слава – держава*, у другого – из 10 различных пар), нами специально не рассматривалось: это предполагает сопоставление словаря рифм с общим словарем языка поэта и требует иных методов подхода. Разнообразие рифм косвенно влияет и на богатство репертуара рифм: если у Кантемира больше рифмических гнезд, чем у Ломоносова, а у Некрасова, – чем у Фета, то это едва ли не потому, что сатирические темы Кантемира и Некрасова требуют более разнообразной лексики, чем темы Ломоносова (*слава – держава*) и Фета (*очи – ночи*). В лирике Некрасова, вероятно, картина иная. Так, неожиданно вскрывается связь между «формой» и «содержанием» стиха.

6. Концентрация рифм измерялась долей всех рифмических употреблений, приходящихся на 5 самых употребительных рифмических гнезд каждого поэта. С повышением богатства рифм понятным образом понижается концентрация: от Симеона до Брюсова запас женских рифм возрастает втрое, а показатель концентрации сокращается вдевятеро: чем больше запас рифм, тем равномернее поэты распределяют его по разным гнездам. Примечателен минимальный показатель концентрации рифм у Данте: забота Данте о разнообразии рифм давно отмечена дантоведами.

Вот перечень «ведущих» рифмических гнезд у разных поэтов: первые четыре места обычно бесспорны, пятое иногда делят несколько равно употребительных гнезд – тогда они перечисляются в скобках. Женские рифмы – Симеон: *-ити*, *-аше*, *-ати*, *-ает*, *-ися*; Кантемир: *-ает*, *-ится*, *-ают*, *-ою*, *-одит*; Ломоносов: *-ает*, *-ами*, *-ою*, *-ают*, *-ены*; Пушкин: *-енье*, *-ою*, *-ами*, *-енья*, *-али*; Некрасов: *-ая*, *-ает*, *-или*, *-али*, *-оже*; Фет: *-ою*, *-ами*, *-ает*, *-енъя*, (*-озы*, *-уки*, *-ится*); Брюсов: *-енЪй*, *-енЬ(й)*, *-оды*, *-али*, (*-ежнЪй*, *-елЬ(й)*, *-етЬ(й)*, *-ета*, *-адЪм*, *-атья*); Маяковский: *-елЬ*, *-аца(П)*, (*-амЬ(П)*, *-удЬ(П)*, *-ея*, *-ету*); «Burana»: -atur, -orum, -ari, -orem, (-oris, -ura); Данте: -etto, -ai, -ui, -ato, -one; Расин: -ére, -ence, -age, -elle, -endre; Гете: -eben, -agen, -eren, -ieren, -iesen. Мужские рифмы – Ломоносов: *-ет*, *-ит*, *-ой*, *-ать*, *-от*; Пушкин: *-ой*, *-ей*, *-ал*, *-ом*, *-от*; Некрасов: *-ал*, *-ом*, *-ать*, *-ов*, *-ой*; Фет: *-ой*, *-ей*, *-ом*, *-на*, *-ать*; Брюсов: *-ой*, *-ей*, *-ом*, *-он*, *-ты*; Маяковский: *-ой*, *-от*, *-ом*, *-ей* (*-он*, *-ет*); Расин: -eux, -ous, -oi, -as (-té, -eur, -ir); Гете: -ein, -ehn, -ohn, -aus, -ehr; Теннисон : -ee, -ay, -ore, -I (-ise, -air). Из перечня следует, что наиболее продуктивны те гнезда, в которых пересекаются ряды словоизменений различных частей речи; у первых поэтов господствуют характерные окончания глаголов; характерные окончания существительных появляются позднее (причем раньше всего – в подударных формах творительного падежа).

7. Удельный вес рифм – это доля женских (или мужских) окончаний и созвучий в рифме от общего их числа во всем стихотворном тексте. Так, у Ломоносова на текст с 500 женскими рифмами (1000 женских клаузул в конце стиха), образующими 194 рифмических гнезда, приходится 2786 женских словесных окончаний внутри стиха, образующих 827 потенциальных рифмических гнезд (табл. 2). Из таблицы видно: в русском стихе рифма оттягивает на себя около трети всех соответственных окончаний в стихе и использует около четверти речевого запаса женских рифмических гнезд и около половины мужских. Разница между данными по удельному весу рифм в словаре Ломоносова и Пушкина невелика: по-видимому, это общая, а не индивидуальная закономерность. Для сравнения укажем, что у Теннисона на мужские рифмы приходится вдвое большая доля, 64 % всех мужских словесных окончаний в стихе (т. е. господство мужских рифм в английском стихе деформирует естественные речевые возможности гораздо больше, чем кажется исследователям), и почти такая же доля, 52 %, всех потенциальных мужских рифмических гнезд.

8. Грамматичность рифм*. Была подсчитана частота рифмования существительных (С), прилагательных с причастиями и наречиями (П), глаголов (Г), местоимений (М) и их сочетаний (ГГ, ГС) и т. д.; для существительных особо выделялись более однородные «парадигматические» сочетания (СС) – слов, рифмующихся во всех числах и падежах (*тень – сень*, *тени – сени* и т. д.), и менее однородные «непарадигматические» СС (*тень – день*, *тени – дня* и т. д.). Материал тот же, что и в § 2; добавлены рифмы досиллабической поэзии XVII–XVIII вв. (послание Шаховского к Пожарскому[5], послания Савватия[6], интермедии из Тихановского сборника[7], всего 408 мужских и 326 женских) и дактилические рифмы (ранние поэты, от Жуковского до Печерина, – 219; Некрасов – 470 и 520; Никитин, Суриков, Дрожжин – вместе 656; Минаев, Трефолев, Бальмонт, Брюсов – по 500; Маяковский, 1924–1927 гг. – 381). Результаты (в %) представлены в табл. 3.

Из табл. 3 видно: а) разные части речи по-разному распределяются в мужских, женских и дактилических рифмах: это означает, что каждая часть речи имеет, так сказать, свой ритмический (в том числе клаузальный) словарь, особенности которого очень важны, между прочим, для проблемы «ритм и синтаксис»; б) общее направление эволюции – от однородных к неоднородным рифмам, т. е. от подчеркнутого параллелизма к затушеванному; любопытно, что в дактилических рифмах стихи с «крестьянской» тематикой консерватив-

* Ср.: *Якобсон Р.* К лингвистическому анализу русской рифмы // *Jakobson R.* Studies in Russian philology. Ann Arbor, 1962. P. 1–13; *Ворт Д. С.* О грамматическом компоненте славянской рифмы (на материале «Евгения Онегина» А. С. Пушкина) // American contributions to the VIII International Congress of Slavists. 1978. P. 774–818; *Shaw J. Th.* Grammar-syntax contrast and Pushkin's rhymes // *Shaw J. Th.* Pushkin's rhymes: a dictionary. P. XXXII–XLII; ср. также: *Стехин Ю. К.* К вопросу об использовании различных частей речи русского языка в рифме // Вопросы прикладной лингвистики. Днепропетровск, 1970. Вып. 2. С. 96–98.

нее сохраняют черты параллелизма, чем стихи с «городской»*; в) два основных сдвига в этом направлении деграмматизации – между XVII и XVIII и между XIX и XX вв.; в промежутке эволюция менее заметна.

9. Точность рифм. Прежде всего нужно различать объективное, исследовательское и субъективное, оценочное понятия точности. Первое («рифма с такой-то степенью фонетического и графического сходства называется точной, а с такой-то – нет») мы будем называть просто точностью, второе («рифма *я* – *меня* для Сумарокова неточная, для Пушкина точная, а для Бальмонта опять неточная») – узуальной точностью.

Узуальная точность есть величина, заранее неизвестная; исследование для того и предпринимается, чтобы выяснить тот узус, особый для каждого поэта и периода, в котором та или иная рифма воспринимается как «точная», т. е. приемлемая. Без такого исследования возможны самые неожиданные аберрации в восприятии рифм. Так, мы обычно не замечаем неточности рифм Исаковского и Твардовского, считая их «традиционными» и «классическими»; так, мы видим иногда рифму там, где ее нет, – известное стихотворение Фета: «Вдали огонек за рекою, Вся в блестках струится река, На лодке весло удалое, На цепи не видно замка. Никто мне не скажет: "Куда ты Поехал, куда загадал?" Шевелись же, весло, шевелися! А берег во мраке пропал...» и т. д. кажется нам зарифмованным AbAb XcXc... с резким переходом от полной рифмовки к неполной; в действительности же перед нами ровная рифмовка XaXa XbXb..., ибо *рекоЮ – удалоЕ* для Фета – никоим образом не рифма.

Для того чтобы выявить смену узусов точности на всем протяжении от Кантемира до наших дней, необходимо мерить их одной и той же условной мерой объективности[8], не смущаясь, что применительно к одним эпохам она кажется естественной, а к другим – непривычна. Мы вслед за В. М. Жирмунским приняли за такую условную меру тот узус фонетического и графического тождества, который сложился (отчасти под влиянием западных образцов) в русской поэзии XVIII в., строже всего – в сумароковской школе[9]. Можно было бы сделать и наоборот и прилагать не норму Сумарокова к рифмам Маяковского, а норму Маяковского к рифмам Сумарокова, но это практически гораздо менее удобно.

Таким образом, мы различаем рифмы точные (*мил – бил*, *был – бил*, *лёд – бьёт*; такие отступления от графического тождества, как в последних двух примерах, допускались в русской рифме с первых же ее шагов, вероятно, по аналогии с такими западными примерами, как «plaire – mère», «rund – bunt») и отклоняющиеся от них, «аномальные», а среди последних – женские йотиро-

* Для Некрасова в табл. 3 как «городские» учтены (по изд. «Библиотека поэта». Большая серия, 1967) стихотворения: т. I, С. 59, 98, 159, 164, 347, 443, 541; т. II, С. 146; как «крестьянские» и «лирические»: т. I, С. 129, 170, 175; т. II, С. 18, 70, 130, 143, 144, 145, 152, 153, 159, 163, 267, 382; т. III – 309, 312, 338 и отрывки из поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Ср. также: *Стехин Ю., Тришникова Т.* Грамматическая характеристика дактилических рифм поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники» // Применение новых методов в изучении языка. Днепропетровск, 1969. Вып. 1. С. 150–162.

ванные (ЖЙ, с факультативным йотом или неслоговым *и*, *долы – голый*), женские приблизительные (ЖП, *многО – богА*)*, женские неточные (ЖН, *потомки – ПотемкиН*), мужские закрытые неточные (МзН, *сон – волн*) и мужские открытые неточные (МоН, *цвеТы – слеДы*), в том числе мужские закрыто-открытые (Мзо, *плечоМ – горячо*); т. е. вслед за В. М. Жирмунским под «приблизительными» мы подразумеваем рифмы с нетождественными безударными гласными, под «неточными» – с нетождественными согласными[10]. Доля неточных рифм вычисляется в % от общего количества женских, мужских закрытых или мужских открытых рифм; доля йотированных и приблизительных – от общего числа женских за вычетом неточных. Во всех сомнительных случаях мы предпочитали считать рифму точной, чтобы не завышать количества аномалий: так, рифму *пикой – великий* мы считали точной для XVIII–XX вв., рифму, *снова – златого* – точной для XVIII–XIX и ЖП для XX в., рифму *надо – отрада* – точной для XVIII и ЖП для XIX–XX вв., ибо в разное время существовали орфографические варианты «великой», «златова», «нада».

Элементом точности является и показатель опорных звуков (оп. з.) – среднее на 100 строк количество совпадающих звуков влево от ударного гласного до первого резко не совпадающего согласного («нерезким несовпадением» считались, например, *Д* и *Дь*, *Д* и *Т*, но *Дь* и *Т* – уже «резким несовпадением»). Так, для рифмы *огРада – отРада* учитывался 1 опорный звук, для рифмы *ОгРада – конОкРада* – 2, для рифмы *ОГРада – мимО ГРада* – 3.

Показатели точности мужских и женских рифм представлены в табл. 4, дактилических – внесены в табл. 3 (В). Высказывавшиеся предположения о прямой связи точности рифм с системой жанров** и метров, по-видимому, не подтверждаются: в частности, для Маяковского подсчеты по «сатирическим» силлабо-тоническим хореям 1927–1928 гг. дали те же показатели, что и по акцентному стиху. Ср., однако, заметную разницу между хореическими «сказками» Пушкина и другими его произведениями.

10. Йотированные рифмы редки в XVIII в. до Державина и Капниста, канонизируются Жуковским, свободнее всего употребляются в начале XX в., а в последние годы опять начинают избегаться. Йотированные рифмы после твердых согласных (*лыко – дикой*) встречаются чаще, чем после мягких (*лики – дикий*):

---

* В понятие «приблизительная рифма» мы вслед за В. М. Жирмунским (Теория стиха, С. 334–350) объединяем все случаи графического несовпадения заударных гласных – и при фонетическом тождестве редуцированного звука *(многО – богА),* и при его нетождестве (*многО – богУ*). Это несовпадение – объективный признак, одинаково учитываемый для материала всех периодов; субъективно же, конечно, рифмы типа *многО – богА* читателями XVIII в. ощущались как заведомо неточные, а читателями XX в. как заведомо точные. Именно для того чтобы выявить этот сдвиг ощущений, важен единообразный учет явления, вызывающего эти ощущения. Подробнее см. ниже, §11.

** *Западов В. А.* 1) «Способ произношения стихов» и русская рифма XVIII в. // Проблемы жанра в истории русской литературы. Л., 1969. С. 21–38; 2) Державин и русская рифма XVIII в. // Державин и Карамзин в литературном движении конца XVIII – начала XIX в. Л., 1969. С. 54–91[11].

доля последних среди ЖЙ в 1745–1860 гг. составляет 14 %, в 1860–1905 гг. – 21 %, в 1905–1913 гг. – 46 %, в 1913–1935 гг. – 34 %, в 1935–1975 гг. – 27 %.

11. Приблизительные рифмы редки до поколения Тютчева и Бенедиктова, канонизируются поколением А. К. Толстого, но полной свободы тоже достигают лишь в XX в. Основные типы приблизительных созвучий выделены в таблице 5 (по выборкам в 1000–2000 созвучий для каждого периода); первые 4 столбца соответствуют чисто графической «приблизительности» (рифмы на редуцируемый гласный), последние 2 – фонетической «приблизительности» (рифмы на нередуцируемые *Ы*, *У*). Пропорции их меняются по периодам неожиданно мало; можно лишь отметить неуклонное падение типа *полЕ – волЯ* (когда-то ведущего) и неожиданный взлет типа *многО – богУ* в XX в. (хотя практически употребителен этот тип был с самого начала, а осознанно узаконен, хотя и не учащен, еще А. К. Толстым[12]). По-видимому, здесь еще понадобятся более дифференцированные подсчеты*.

12. Неточные женские рифмы проявляются в русской поэзии двумя полосами: во-первых, в 1780–1840 гг., от Державина до Лермонтова (со спадом на пушкинском поколении), и, во-вторых, вдесятеро сильнее, в 1913–1975 гг., от Маяковского до наших дней (со спадом в 1935–1960 гг.). Их можно дифференцировать следующим образом**. Женская рифма в послеударной части имеет две консонантные позиции: интервокальную и финальную; на каждой из них может иметь место тождество рифмующих звуков (Т), пополнение (П) и замена (М). Различные их комбинации дают один вид точной рифмы (ТТ: *разом – приказом*) и 8 видов неточной рифмы (ТП: *люди – будеТ*; ТМ: *будеН – будеТ*; ПТ: *наши – маРше*; ПП: *рыскаЛ – СимбиРска*; ПМ: *призРаК – ризаХ*; МТ: *нáЗло – маСла*; МП: *ниКеЛь – книГи*; ММ: *затыРкаЛ – затыЛкоМ*).

[...] В финальной позиции II устойчиво преобладает над М, в интервокальной – М над П; а по суммарному показателю неточности (ПМ) сперва более расшатанной оказывается интервокальная позиция, потом – финальная, потом – опять интервокальная. От Державина до конца XIX в. рифмы типа *благовоНны – ВоДны* или *труБит – буДит* среди неточных обильны, а рифмы типа *потомки – ПотемкиН* уникальны (по-видимому, первые в большей степени опираются на народную рифмовку***, где фоническая неточность компенсируется синтаксическим параллелизмом: *ложкой кормит, а стеблем глаз колет*). У Блока впервые финальная неточность (*ветеР – свете*) преобладает над интервокальной (*веТер – веЧер*), затем это закрепляется у Ахматовой и Маяковского и становится общей манерой. Обратный перелом наступает лишь

---

* Вопрос о том, что задерживало распространение приблизительных рифм – орфоэпические, орфографические или семантические причины, – остается дискуссионным. См.: *Томашевский Б. В.* К истории русской рифмы // *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 69–131; *Жирмунский В. М.* О русской рифме XVIII в. // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. Л., 1967. С. 419–427; *Jakobson R.* К лингвистическому анализу русской рифмы. С. 1–13.

** Ср.: *Толстая С. М.* О фонологии рифмы // Семиотика. II. Тарту, 1965. С. 300–305.

*** *Федотов О. И.* Рифма и фольклор // Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971. С. 28–44.

в конце 1950-х гг. у поэтов военного и послевоенного поколения, и в современной поэзии неточные рифмы типа ТП выглядят уже архаизмами.

13. Неточные дактилические рифмы могут быть дифференцированы аналогичным образом по заполнению 1-й интервокальной, 2-й интервокальной и финальной позиций (ТТТ: *Ульянова – заново*; ТТП: *лохматого – выматывал*; ПТП: *поД вечеР – Прокоповича*; МТП: *сиВого – разызнасиЛовал*; МММ: *плаМеНеМ – праВиЛеН* и т. д., всего 27 комбинаций). [...] Видна уже знакомая нам эволюция: вначале максимум расшатанности падает на первую интервокальную позицию (так что параллелизм флексий остается точным: *помоЩница – рабоТница*, *Троицы – окоЛицы*), у Маяковского и Пастернака резко смещается на финальную, а затем опять начинает отодвигаться в интервокальную глубину рифмы.

14. Неточные мужские рифмы эволюционируют по-разному. Рифмы МзН (*гром – холм*, *лес – крест*) точно повторяют эволюцию рифм ЖН с их подъемами в 1780–1815, 1913–1935 и 1960–1975 гг., но в гораздо более скромном масштабе. Рифмы МоН (*цветы – следы*) дают три взлета: первый – в самых ранних одах Ломоносова, рифмованных не по французским, а по немецким образцам, где Weh – See – законная рифма; второй – в 1815–1845 гг., когда почти все поэты позволяли себе «влажные рифмы»* типа *люблю – мою*, а у Кольцова и др. круг этих вольностей расширялся еще больше; третий – в 1960–1975 гг., особенно у самых молодых поэтов. Наконец, рифмы Мзо до 1910-х гг. были представлены единицами (*молвы – живыЙ*, *в ночи – опочиЙ*, *плечо – ни о чеМ*), затем от Ахматовой, Шершеневича, Маяковского входят к 1920-м гг. в широчайшее употребление, грозя почти поглотить и Мз и Мо, но в 1930-х гг. столь же стремительно выходят из моды и сейчас выглядят архаизмами.

В мужских рифмах можно различить два вида точных (открытые Т-: *топора – пора*; закрытые -Т: *зовет – завод*) и 6 видов неточных (П-: *табуны – бунТы*; ТП: *урагаН – врага*; -П: *наш – маРш*; М-: *сеБя – сПя*; МП: *заГиБ – казаКи*; -М: *собоР – боЙ*). Но подсчеты по этой классификации пока не делались.

15. Фоника неточных рифм. Относительно того, какие именно звуки предпочитаются или избегаются в различных П- и М-позициях, также имеются пока лишь разрозненные наблюдения. Например, бросается в глаза особенная роль «внутреннего» йота: в МоН XIX в. почти законными являются рифмы типа *я – меня*, а в ЖН XX в. – типа *пене – пенЬе*; напротив, «внешний йот» в Мзо (*молвы – живыЙ*) в XX в. употребляется реже языковой вероятности. Можно отметить, что в интервокальных М-позициях более осторожные поэты предпочитают группы согласных с хотя бы одним общим элементом (*постельКой – СтеньКа*), а более смелые – отдельные согласные и группы без общего элемента (*уроКи – уроДЛив*). Из отдельных интервокальных согласных

---

* *Taranovsky K.* «Süsse» und «feuchte» Reime bei Lermontov // Zeitschrift für slavische Philologie. 1965. Bd 32. S. 251–254[13]. Ср.: *Илюшин А. А.* Консонантные условности русской мужской рифмы XVIII–XIX вв.; *Жовтис А. Л.* Опорный согласный в рифме // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 67–84.

заменяют друг друга чаще всего сходные твердые – мягкие и глухие – звонкие (*зоРи – дозоРы*, *ниКель – книГи* – у Маяковского свыше 90 случаев), потом «йот» и сонорные (*КубаНи – хлебаМи* – у Твардовского и Исаковского такие случаи вместе с предыдущими составляют около 75 %), потом более отдаленные (*баЗы – баБы*, *природСШий – природДой* и т. д.). Можно, наконец, отметить, что в финальной П-позиции (*копите – ПитеР*, *глаза – сказаЛ*) Маяковский сверх вероятности предпочитает сонорные согласные и отчасти избегает мягких и щелевых. Более подробный анализ обещает здесь много интересного.

16. Опорные звуки культивировались в поэзии XVIII в.* (под влиянием французского вкуса к «богатой рифме»; как кажется, с начала 1760-х гг. внимание к ним усиливается), выходят из поля внимания после Державина (единичные исключения – Шихматов, Трефолев), вновь оживают у модернистов с французскими вкусами (Анненский, Кузмин, Северянин, но также В. Иванов) и после 1913 г. становятся почти обязательными. Дифференцированный подсчет показывает (табл. 8), что неточные рифмы обычно оснащены опорными звуками больше точных (закон компенсации) и, что любопытнее, мужские закрытые – больше женских (в XVIII в. это еще не столь заметно). В последние десятилетия показатель опорных звуков несколько понижается, но это не оттого, что уменьшилось внимание к предударным созвучиям рифмы, а, наоборот, оттого, что эти созвучия еще больше сдвинулись влево, к начальным звукам (анлауту[14]) рифмующего слова**: рифма ***нагáне – нагРáде*** явно ощущается как более «современная», чем ***на грани – награде***, а нашей методикой подсчета опорных звуков она не улавливается. Не надо, однако, думать, что это внимание к началу слова – новация последних лет: по предварительному подсчету, процент фонических анафор в рифмующихся словах (***Руслана – романа***, ***хранила – ходила***) у Пушкина и Лермонтова – около 8–9 для женских рифм и 6–7 для мужских, у Пастернака – 11 и 11, у Маяковского (скачок!) – 20 и 17, у Вознесенского, Евтушенко, Рождественского – 27–38 и 13–17. «Новая рифма» 1960-х гг. вырастает из «новой рифмы» 1920-х гг.

17. Периоды стабилизации и периоды кризиса. Сопоставляя все прослеженные линии развития отдельных видов аномальной рифмы, приходим к выводу: история русской рифмы представляет собой чередование периодов стабилизации и периодов кризиса – периодов разработки рифмического фонда, определенного некоторыми устойчивыми нормами узуса, и периодов поиска, когда старые нормы рифмовки сменяются новыми. Первая стабилизация – это 1745–1780 гг.; первый кризис («от Державина до Лермонтова») – 1780–1840 гг.;

---

* *Worth D. S.* 1) On 18th-century Russian rhyme // Russian literature. 1972. № 3. P. 47–74; 2) Remarks on 18th-century Russian rhyme (Kostrov's translation of the Iliad) // Slavic poetics. The Hague, 1973. P. 525–529.

** *Минералов Ю. И.* 1) Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе. Автореф. ... канд. филол. наук. Тарту, 1975; 2) Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы // Studia metrica et poetica. I. Тарту, 1976. С. 55–77; 3) О путях эволюции русской рифмы // Там же. II. 1977. С. 40–58; *Исаченко А. В.* 1) Из наблюдений над «новой рифмой» // Slavic poetics. P. 203–229; 2) Рифма и слово // Russian poetics. Препринт, 1975.

вторая стабилизация – 1840–1900 гг.; второй кризис («от Брюсова до Гусева») – 1900–1935; третья стабилизация – 1935–1960; третий кризис («от Евтушенко до Евтушенко») – с 1960 до наших дней. В развитии каждого кризиса рифмы можно выделить три фазы: 1) начальную – отказ от прежнего узуса рифмовки; 2) вершинную – поиски сразу во всех направлениях, с сильными индивидуальными отличиями, с резкими переломами в писательских привычках; 3) заключительную – одно из направлений поисков определяется как предпочтительное, устанавливаются нормы допустимости соответственных новых видов рифмы, а другие направления поисков отмирают. Вряд ли нужно добавлять, что никакой оценочности в слово «кризис» мы не вкладываем.

18. Первый кризис (1780–1840-е гг.). Исходным стабильным узусом была система идеально точной рифмовки сумароковской школы, исключавшая всякие аномалии. Фаза отказа – период творчества Державина, разрабатывавшего все виды аномальных рифм сразу (кроме разве что ЖП). Фаза поисков – эксперименты, сосредоточенные сперва на ЖН и МзН (им кладет конец Жуковский и затем пушкинское поколение; рифмовка Пушкина, Баратынского и их сверстников – это как бы попытка ускоренного выхода из кризиса путем возвращения к идеалу точности, но, несмотря на авторитет Пушкина, попытка эта не удалась), затем на ЖЙ и МоН (последние достигают предела и умеряются в 1840-х гг.), затем на ЖП (начиная с поколения Веневитинова и Тютчева). Итоговая фаза – канонизация ЖП в пределах до 20 % и отмирание остальных видов аномальной рифмы (кроме ЖЙ и отчасти МоН), отказ от опорных звуков. Это становится нормой рифмовки для следующего периода стабилизации.

19. Второй кризис (1900–1935 гг.). Исходным стабильным узусом была рифмовка второй половины XIX в.: 10–20 % ЖП, до 4–5 % ЖЙ и МоН, остальные аномалии фактически исключены. Фаза отказа – творчество символистов и акмеистов 1890–1913 гг.; главный участок работы – рифмы ЖН; наиболее влиятельные экспериментаторы – Брюсов и Блок. Фаза поисков начинается около 1913 г. и достигает наибольшего разброса в 1920–1923 гг.; главной областью экспериментов становятся МН (в частности, Мзо) и ДН, наиболее заметные экспериментаторы – Маяковский и Пастернак, но еще дальше идут, например, Эренбург, Есенин (1919–1922), ранний Сельвинский и особенно (вне наших таблиц) Мариенгоф. Итоговая фаза – 1925–1935 гг.: в круг канонизированных аномалий допускается ЖН в пределах 25–30 % и МН в пределах 5–6 %, все остальные далеко пошедшие эксперименты с МН пресекаются. В результате обычное в стихах чередование мужских и женских рифм становится в то же время чередованием точных и (на 25 % и выше) неточных рифм, «точек опоры» и «точек свободы»: этот ритм, по-видимому, существен при восприятии современных стихов. Опорные звуки вновь реабилитированы.

20. Современное состояние. До 1960 г. средний уровень неточных рифм понижается, после 1960 г. повышается вновь почти у всех поэтов. Фазы этого нового кризиса еще трудно различить, но основное направление поиска уже определяется: в заударной части рифмы П-созвучия вытесняются М-созвучиями, в предударной части опорные созвучия отодвигаются к анлауту риф-

мующегося слова, который теперь ощущается как граница рифмы. Так носителем рифмы в стихе впервые делаются не слоги (как в силлабике), не группы слогов, объединенные ударением (как в классической силлабо-тонике), а целые слова (что несомненно связано с освоением чистой тоники).

Как сказывалась смена периодов и общих тенденций на рифмовке каждого отдельного поэта, видно из табл. 4; подробнее останавливаться на этом в рамках данной статьи невозможно.

Приложение

Таблица 1

Богатство и концентрация мужских и женских рифм

Поэты	Женские		Мужские	
	число гнезд	доля первых 5 гнезд, %	число гнезд	доля первых 5 гнезд, %
Симеон	150	44,4	–	–
Кантемир	394	14,6	–	–
Ломоносов	329	20,0	166	20,7
Пушкин	434	11,2	155	20,5
Некрасов	571	7,7	166	22,4
Фет	418	10,8	165	21,5
Брюсов	541 (497)	5,3	169	20,7
Маяковский	710 (589)	3,7	317	10,8
«Burana»	392	12,4	–	–
Данте	410	5,0	–	–
Расин	129	26,0	113	21,2
Гете	317	13,3	149	17,8
Теннисон	–	–	221	12,9

Таблица 2

Удельный вес рифм в словаре стиха

Рифмы		Ломоносов	Пушкин
Женские:	доля от общего числа окончаний	1000 : 2786 = 35,9 %	1000 : 2791 = 33,7 %
	доля от общего числа гнезд	194 : 827 = 23,2 %	273 : 984 = 27,8 %
Мужские:	доля от общего числа окончаний	1000 : 3061 = 32,7 %	1000 : 3158 = 31,7 %
	доля от общего числа гнезд	121 : 210 = 57,6 %	130 : 234 = 55,5 %

Таблица 3

Грамматичность рифм (%)

А. Женские:	**ГГ**	**ПП**		**СС**	**Сс**	**ГС**	**СП**		**Проч.**
Досиллабика	48	15		18	5	3	4		7
Симеон	75	10		4	1	2	3		5
Кантемир	33	20		16	15	3	5		7
Ломоносов	28	17		21	18	2	9		5
Пушкин	17	22		32	15	3	6		5
Некрасов	14	16		34	19	2	7		8
Фет	17	21		24	19	3	9		7
Брюсов	7	17		22	22	8	16		8
Маяковский	1	4		14	26	22	17		16
Б. Мужские:	**ГГ**	**ПП**	**ММ**	**СС**	**Сс**	**ГС**	**СП**	**СМ**	**Проч.**
Досиллабика	38	9	11	10	9	4	3	5	11
Ломоносов	16	1	3	18	30	13	4	8	7
Пушкин	16	3	5	11	25	8	5	13	14
Некрасов	20	3	3	9	24	13	4	8	16
Фет	14	2	2	11	23	12	9	13	14
Брюсов	2	2	1	14	29	19	10	13	10
Маяковский	2	1	0	8	30	25	9	7	18

Таблица 3 (окончание)

В. Дактилические:	**ГГ**	**ПП**	**СС**	**Проч.**	**Приблизи-тельные**	**Неточные**
Ранние поэты	8	56	32	4	6	3
Некрасов (гор.)	16	31	41	12	21	8
Некрасов (кр.)	16	46	30	8	9	7
Минаев, Трефолев (гор.)	12	36	34	18	16	3
Никтин, Суриков, Дрожжин (кр.)	38	36	21	5	15	17
Бальмонт	10	54	30	6	14	1
Брюсов	8	48	26	18	23	8
Маяковский	4	10	35	51	28	47

Таблица 4

Точные, приблизительные и неточные мужские и женские рифмы

	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	оп. з.	Число рифм
Кантемир, сатиры, I–III, 1729–1730	0,8	–	0,4				16,5	477, –, –
Тредиаковский, оды, 1752	–	–	0,5	0,3	–	–	37,5	590, 343, 137
Ломоносов, оды, 1738–1743	1,3	–	0,2	0,6	64,0	–	14,0	459, 325, 50
Ломоносов, оды, 1745–1761	1,5	–	0,1	0,8	8,3	–	17,5	816, 474, 109
Ломоносов, «Тамира и Селим», 1750	2,0	–	–	–	2,6	–	13,5	391, 274, 117
Ломоносов «Демофонт», 1751	–	–	–	–	5,3	–	12,5	376, 283, 95
Сумароков, «Хорев», 1747–1768	–	–	–	–	–	–	49,5	304, 216, 88
Сумароков, «Дмитрий Самозванец», 1771	–	–	–	–	–	–	60,5	270, 172, 97
Сумароков, псалмы	–	–	–	0,8	–	–	61,0	366, 245, 109
Сумароков, притчи	–	–	–	–	–	–	63,5	288, 201, 89
Голеневский, оды, 1745–1772	–	–	0,8	3,6	3,9	–	31,0	492, 250, 76
В. Майков, оды, 1767–1775	1,6	–	–	1,3	3,0	–	53,5	552, 300, 99
В. Майков, «Елисей», 1769	–	–	1,7	–	–	–	63,0	345, 235, 109
Поповский, 1754–1756	3,3	–	0,9	–	–	–	16,0	457, 340, 84
Барков, «Басни Федра», 1764	4,0	–	5,0	3,0	1,5	–	18,5	300, 234, 66
Херасков, «Венецианская монахиня», 1758	–	–	1,9	–	–	–	33,5	320, 228, 92
Херасков, «Россияда», I, X, XII, 1779	–	–	–	–	–	–	53,5	533, 272, 160
Херасков, «Владимир», 1785	–	–	0,4	–	–	–	49,0	691, 496, 197

Козельский, «Незлобивая жизнь», 1769	2,7	–	0,7	2,1	3,4	–	20,5	448, 332, 116
Петров, оды, 1767–1778	0,6	–	0,8	0,9	–	–	38,5	498, 231, 101
Петров, оды, 1790–1793	–	–	0,4	0,9	–	–	45,5	543, 243, 119
Ржевский, 1759–1763	–	0,2	1,8	–	1,0	–	21,0	502, 414, 101
Ржевский, 9 стихотворений, 1762–1763	–	–	1,4	–	–	–	81,5	70, 44, 28
Рубан, 1769–1795	1,9	–	2,8	0,9	5,6	–	22,5	481, 319, 90
Княжнин, «Дидона», 1769	0,3	–	0,6	0,4	–	–	30,5	357, 270, 87
Княжнин, «Вадим», 1789	0,8	–	0,3	1,6	1,0	–	37,0	387, 188, 100
Чулков, поэмы, 1775	0,5	–	0,7	–	3,1	–	31,5	428, 330, 97
Попов, песни, 1765–1772	0,3	–	0,3	–	–	–	42,0	305, 195, 110
Аблесимов, 1760–1770-е	–	0,6	1,1	–	1,0	–	63,5	350, 261, 101
Богданович, «Душенька», 1775–1783	–	–	–	–	–	–	31,0	738, 553, 175
Хемницер, басни, I–II, 1783	–	–	–	0,2	–	–	20,0	666, 619, 103
Державин, 1762–1778	0,8	0,8	2,3	1,5	4,3	–		531, 396, 92
Державин, 1779–1790	4,7	0,4	7,2	3,8	2,1	–	16,5	786, 452, 126
Державин, анакреонтика, 1793–1804	2,3	0,9	10,2	7,8	13,5	–		433, 334, 89
Державин, 1799–1809	2,8	0,7	13,5	9,0	3,0	–	14,0	614, 466, 101
Радищев, 1780–1790-е	1,0	0,5	6,0	0,8	16,7	–	21,0	199, 125, 24
Осипов, «Енеида», I, IV, 1791	–	–	4,7	0,3	2,1	–	18,5	600, 305, 95
Львов, 1774–1801	1,4	0,8	0,8	0,7	5,2	–	22,0	369, 288, 8
Нелединский, 1774–1805	1,2	1,1	1,9	0,3	12,9	–	25,0	572, 386, 116
Козодавлев, 1780-е	–	–	1,7	–	–	–	23,5	232, 173, 46

Костров, оды, 1778–1780	2,3	–	0,5	–	1,8	–	19,0	399, 210, 56
Костров, «Илиада», I–III, 1787	2,6	–	0,3	–	5,2	–	16,0	349, 272, 77
Капнист, оды, 1783–1801	5,9	0,3	1,6	0,6	–	–	16,0	580, 335, 68
Муравьев, «Военная песнь», 1773	0,6	–	2,4	–	–	–	18,0	168, 96, 16
Муравьев, оды, до 1775	–	–	–	–	5,0	–	69,5	183, 85, 40
Муравьев, 1780–1800-е	0,4	0,8	0,8	–	–	–	46,5	251, 156, 88
Д. Хвостов, оды, 1790–1820	1,9	0,4	3,6	1,4	–	–	20,5	734, 424, 98
Д. Горчаков, 1780–1790-е	–	0,2	0,8	0,3	–	–	34,5	501, 369, 120
Николев, «Сорена», 1784	–	0,5	1,0	–	–	–	47,0	398, 242, 156
Николев, «Самолюбивый стихотворец», 1775	0,2	0,7	1,0	–	–	–	53,0	415, 261, 146
Дмитриев, лирика, 1788–1805	0,2	–	0,8	–	–	–	22,5	520, 343, 78
Дмитриев, басни, 1793–1818	–	–	0,8	–	2,6	–	17,5	359, 268, 77
Долгорукий, 1780-е–1802	–	2,6	2,3	–	6,6	–	22,5	621, 385, 136
Карамзин, 1790–1795	1,1	–	2,3	0,4	0,7	–	20,0	655, 472, 143
Шаликов, до 1819	0,5	–	1,7	–	–	–		406, 306, 97
Бобров, т. I, 1795–1803	5,3	–	1,8	1,7	5,2	–		856, 595, 96
Шатров, псалмы, 1800–1825	–	0,5	0,2	–	–	–		417, 244, 72
Крылов, 1785–1790	0,9	–	0,6	0,3	0,7	–	33,0	469, 296, 139
Крылов, 1793–1795	0,8	1,4	0,8	0,3	1,8	–	27,5	489, 341, 114
Крылов, басни, 1804–1815	–	2,5	2,1	0,7	–	–	28,0	484, 423, 117
Озеров, «Дмитрий Донской», 1806	0,4	–	4,3	–	–	–	22,0	461, 370, 91
Котельницкий, «Енеида», 1802	1,3	1,2	4,7	2,7	10,4	–	19,5	600, 333, 67

В. Пушкин, 1798–1822	0,7	–	1,4	0,2	1,9	–		694, 599, 108
Пнин, 1798–1805	–	–	4,6	1,2	20,2	–		476, 338, 114
Марин, 1800-е	–	2,6	2,4	3,7	13,6	–		767, 722, 162
Люценко и Котельницкий, 1795	0,7	0,9	5,2	4,0	12,5	–	23,0	543, 274, 88
Шаховской, «Урок кокеткам», 1815	–	2,7	4,2	2,4	2,3	–		478, 329, 173
Мерзляков, 1796–1801	1,2	5,8	20,0	6,1	20,0	–		346, 277, 45
Мерзляков, 1801–1806	3,7	0,4	2,1	2,7	7,5	–		241, 221, 54
Измайлов, басни 1–66	–	0,4	2,5	0,8	1,0	–		473, 394, 100
Козлов, «Чернец», «Абидосская невеста», 1826	5,3	0,4	0,6	–	31,0	–	10,4	508, 461, 97
Востоков, 1798–1806	3,9	0,6	7,5	3,8	15,5	–		510, 400, 96
Нахимов, ок. 1808–1816	2,0	0,8	8,9	3,7	30,5	–		503, 400, 92
Слепушкин, 1830–1834	1,2	1,6	7,4	1,0	2,4	–		433, 354, 82
Жуковский, «12 спящих дев», «Певец»	7,0	0,3	0,3	0,2	–	–	13,5	719, 584, 125
Жуковский, романсы, песни, 1806–1815	7,8	0,4	–	0,5	–	–	10,5	464, 384, 85
Давыдов, 1804–1836	7,4	4,7	4,7	3,8	25,4	–	15,0	445, 340, 110
Гнедич, стихи, 1804–1819	0,8	–	3,0	3,3	2,7	–	16,0	377, 303, 75
Гнедич, «Танкред», 1810	1,2	0,2	4,2	2,3	3,3	–		402, 311, 91
Ф. Глинка, «Опыты священной поэзии», 1826	6,4	1,9	3,1	4,5	1,2	–	26,5	577, 379, 164
Ф. Глинка, «Таинственная капля», 1861	4,5	1,6	1,9	2,2	0,6	–		671, 554, 154
Батюшков, 1806–1812	5,2	0,6	2,4	0,6	6,9	–	14,0	613, 469, 102
Батюшков, 1814–1821	7,9	0,8	2,6	0,8	8,7	–	12,0	622, 523, 92
Филимонов, 1808–1821	1,0	0,4	2,1	0,5	1,8	–		286, 200, 55
Хмельницкий, 1817–1818	1,0	1,0	2,1	1,7	10,2	–		290, 229, 9

Хмельницкий, 1826–1829	3,2	7,6	4,7	2,2	9,4	–		277, 181, 96
Шихматов, «Петр Великий», 1810	–	–	–	2,0	0,6	–	44,5	405, 251, 154
Милонов, 1808–1818	2,8	2,3	3,7	1,1	22,2	–		618, 476, 108
Панаев, «Идиллии», 1820	2,1	1,6	4,2	0,3	17,6	–		378, 323, 91
Вяземский, 1814–1819	5,9	1,2	1,3	–	12,6	–	15,5	597, 430, 127
Вяземский, 1863–1864	8,6	0,8	0,3	–	2,1	–	14,0	650, 407, 227
Катенин, «Андромаха», 1810	0,2	0,7	–	0,3	–	–	18,5	413, 293, 120
Катенин, «Княжна Милуша», 1833	–	–	–	0,3	–	–	19,0	578, 344, 234
Плетнев, 1822–1830	4,0	0,3	0,6	1,2	5,8	–		351, 260, 86
Грибоедов, «Горе от ума», 1824	0,4	3,5	0,2	–	2,4	–	19,0	542, 412, 170
Рылеев, «Думы», 1825	5,8	1,4	1,6	1,1	8,9	–	12,0	500, 366, 134
Мятлев, «Курдюкова», 1840	–	2,4	1,2	0,9	0,9	–		573, 459, 115
М. Дмитриев, 1818–1829	2,3	4,3	1,5	0,4	15,2	–		541, 467, 132
Кюхельбекер, 1820–1825	5,5	1,4	0,9	0,5	13,0	–	15,5	577, 424, 123
Бестужев, «Андрей», 1827	7,5	0,4	–	–	2,4	–		455, 331, 124
Дельвиг, 1817–1830	4,7	0,8	0,8	1,2	19,5	–	13,5	385, 333, 108
Пушкин, 1814–1815	7,1	3,7	3,1	2,9	12,4	–		780, 578, 153
Пушкин, 1816–1817	2,8	0,8	–	0,4	7,6	–		362, 257, 92
Пушкин, 1817–1820	3,0	0,6	0,7	0,4	4,8	–		334, 258, 63
Пушкин, «Руслан и Людмила», 1820	8,5	0,6	–	–	7,9	–		690, 574, 140
Пушкин, «Полтава», 1828	3,0	0,5	–	–	8,3	–		366, 255, 109
Пушкин, «Евгений Онегин»	2,2	1,3	0,1	–	5,0	–	17,0	1000, 697, 303
Пушкин, стихи, 1824–1836	1,9	1,0	–	–	6,6	–	16,0	1000, 683, 317

Пушкин, сказки, 1831–1835	–	1,4	–	–	0,7	–		443, 307, 136
А. А. Шишков, до 1834	11,6	3,1	4,3	0,6	5,3	–		422, 309, 132
Вельтман, «Муромские леса», 1831	3,1	5,2	0,5	–	6,5	–		193, 115, 92
Туманский, 1823–1827	3,7	0,9	0,2	–	24,1	–		431, 337, 141
Баратынский, 1818–1825	–	0,7	–	–	0,5	–	14,0	600, 440, 187
Баратынский, 1836–1844	–	–	–	–	–	–	10,5	504, 360, 167
Одоевский, 1825–1836	4,8	1,4	0,8	–	–	–		354, 306, 87
Языков, 1824–1825	8,6	0,8	–	–	0,7	–	10,0	593, 329, 277
Языков, 1840–1846	8,5	1,5	–	–	2,9	–	10,5	717, 536, 245
Тепляков, 1829–1835	5,2	6,2	0,6	0,5	11,5	–	15,5	500, 381, 103
Тютчев, 1830-е	0,4	7,9	1,2	0,4	8,9	–	23,0	253, 254, 112
Тютчев, 1860-е	3,9	13,3	1,1	0,4	5,9	–	17,0	358, 249, 118
Хомяков, 1821–1841	3,9	2,4	–	–	4,3	–		382, 302, 117
Веневитинов, 1821–1827	10,0	6,7	1,0	0,3	5,0	–	13,0	418, 319, 140
Полежаев, 1825–1826	4,3	2,0	2,4	–	20,3	–		255, 163, 64
Полежаев, 1837	9,2	6,1	2,4	–	17,4	–	18,5	540, 354, 138
Л. Якубович, 1829–1836	4,5	2,5	4,2	1,5	20,0	–		359, 334, 120
Шевырев, 1825–1830	4,4	1,5	0,7	0,3	9,6	–		457, 391, 136
Подолинский, «Див и Пери», «Борский»	4,8	3,3	1,5	–	4,6	–		460, 330, 151
Бенедиктов, 1830-е	5,5	4,7	0,3	1,5	4,8	–	15,0	698, 456, 248
Бенедиктов, 1860-е	1,3	6,6	0,1	–	2,1	–		768, 544, 193
Соколовский, «Хеверь», 1837	3,0	6,3	–	–	–	–	–	300, 384, 216
Кольцов, 1828–1832	4,9	3,6	8,4	6,1	22,4	–	15,0	308, 313, 67

Кольцов, 1836–1842	3,4	2,6	0,9	4,7	63,2	–		116, 149, 38
К. Павлова, «Кадриль», 1843–1858	0,3	17,1	–	–	–	–	16,0	607, 320, 228
Красов, 1833–1842	5,5	10,1	6,4	2,4	11,8	–		435, 338, 153
Бернет, 1830–1836	5,6	9,7	15,9	9,4	24,5	–		340, 339, 102
Ростопчина, 1836–1840	7,4	12,5	1,2	–	25,6	–		336, 216, 121
Тимофеев, 1830–1836	1,0	3,8	8,3	1,3	56,5	–		494, 395, 191
Огарев, 1843–1850	9,8	11,2	0,5	0,3	9,1	–	14,0	932, 676, 287
Лермонтов, 1830–1831	5,8	3,5	0,2	–	12,2	–	15,0	516, 416, 344
Лермонтов, 1836–1841	7,4	5,9	0,3	0,1	10,2	–	11,5	1000, 695, 305
Ершов, «Конек-Горбунок», 1834	1,6	9,6	2,4	1,4	5,2	–		626, 512, 115
К. Аксаков, 1835–1839	3,7	11,2	1,6	4,8	18,1	–		427, 272, 155
А. К. Толстой, 1850-е	11,8	28,1	0,5	0,3	0,6	–	18,5	567, 313, 172
Шумахер, 1870-е	0,3	3,9	–	–	–	–	15,0	609, 459, 146
Тургенев, 1842–1843	4,1	6,1	0,8	0,4	30,0	–		363, 228, 140
Тургенев, «Андрей», 1845	–	–	0,2	–	2,8	–		408, 284, 143
Полонский, 1840–1850-е	1,4	9,1	1,0	0,6	4,9	–	14,5	484, 485, 195
Полонский, 1890–1895	0,5	14,0	0,7	–	4,4	–		407, 271, 137
Фет, 1843–1863	1,6	8,1	0,3	0,7	1,2	0,1	17,0	385, 291, 169
Фет, 1881–1891	0,3	4,6	0,1	0,7	2,8	–		725, 421, 287
Яхонтов, 1850–1860-е	4,2	5,5	–	–	0,9	–	18,5	527, 361, 211
Розенгейм, 1856–1861	6,9	14,6	3,5	0,3	0,3	0,1	17,0	404, 293, 111
Майков, 1842–1845	14,0	16,3	0,7	1,0	20,8	–		552, 406, 149
Майков, 1872–1882	8,5	15,1	0,5	–	6,5	–	13,5	437, 336, 124

Некрасов, 1845–1853	0,9	6,4	0,7	–	5,0	–	14,0	561, 428, 220
Некрасов, 1875–1877	0,5	10,3	1,9	0,2	3,2	–		623, 521, 190
Жемчужников, 1850-е	5,0	18,9	0,8	–	6,1	–		637, 305, 214
Жемчужников, 1890-е	6,6	23,9	0,2	–	2,6	–	18,5	522, 252, 193
Щербина, 1850–1859	5,9	10,1	0,7	0,4	0,7	–	17,0	592, 275, 149
А. Григорьев, 1840–1850-е	5,5	16,9	0,7	0,6	4,8	–	14,5	748, 599, 230
Мей, 1840–1860-е	2,0	6,4	0,2	–	1,5	–	15,0	613, 313, 273
И. Аксаков, «Бродяга», 1847–1850	1,2	10,2	–	–	7,8	–	22,4	332, 203, 103
Жадовская, 1846–1859	11,3	10,7	2,1	–	13,9	–		327, 228, 115
Никитин, 1853–1855	7,9	8,3	11,2	2,5	6,4	–	15,5	649, 677, 203
Плещеев, 1843–1848	5,3	14,5	6,2	–	11,5	–	17,0	227, 200, 87
Плещеев, 1870–1891	7,7	18,2	2,6	–	5,1	–	10,0	390, 488, 175
Михайлов, 1861–1865	5,4	21,0	0,2	0,7	14,3	–	13,0	405, 307, 126
Алмазов, поэмы, 1854–1874	7,9	18,5	1,7	–	–	–		542, 449, 99
Вейнберг, 1860-е	1,0	4,2	–	–	–	–	21,0	405, 166, 154
Курочкин, 1860–1862	4,8	17,9	0,6	0,4	0,7	–	17,5	621, 543, 150
Кусков, 1880-е	9,0	19,1	0,7	–	1,3	–	14,0	409, 262, 130
Минаев, 1860–1864	5,2	21,8	1,7	0,3	1,8	–	23,0	459, 358, 113
Добролюбов, 1857–1861	1,8	21,3	1,3	0,9	9,3	–	12,8	436, 327, 118
Случевский, поэмы, 1880-е	0,3	6,8	–	–	1,3	–	16,0	690, 521, 235
Хитрово, 1870–1880-е	2,8	20,5	0,2	–	–	–	20,5	425, 307, 166
Барыкова, 1870–1880-е	9,8	29,2	3,0	–	–	–		472, 271, 100
Крестовский, 1860–1862	0,6	7,4	0,3	0,5	–	–	14,5	323, 218, 106

Иванов-Классик, 1870–1880-е	1,0	9,9	0,7	–	2,2	–	27,0	415, 367, 275
Буренин, 1870–1880-е	0,3	26,8	0,6	–	0,9	–	23,5	343, 293, 114
П. Козлов, 1870-е	11,0	18,9	0,2	–	15,9	–	12,2	482, 390, 113
Пальмин, 1870-е	1,2	23,6	0,5	–	–	–	11,5	403, 264, 124
Суриков, 1872–1877	6,4	22,3	1,3	0,3	1,4	–	14,0	377, 344, 143
Апухтин, 1881–1892	8,8	10,0	–	–	–	–		411, 232, 183
Трефолев, 1870–1882	0,2	4,2	0,5	–	0,7	–	70,0	430, 223, 149
Садовников, 1870–1880-е	1,1	13,7	0,3	–	–	–	16,5	364, 280, 100
Дрожжин, 1881–1883	2,7	11,3	3,7	0,6	3,6	–	22,5	478, 319, 112
Голенищев-Кутузов, 1880–1883	6,2	4,3	0,2	–	14,9	–	13,0	516, 382, 114
Цертелев, 1883–1900	6,8	18,5	–	–	2,4	–	11,5	400, 316, 84
В. Соловьев, 1874–1889	5,0	20,2	0,4	–	13,5	–	23,0	262, 221, 74
В. Соловьев, 1890–1900	6,6	20,4	0,3	–	1,1	–	19,5	347, 261, 94
Минский, 1881–1887	11,9	2,3	1,9	0,3	7,4	–	27,0	430, 302, 121
Анненский, «Кипарисовый ларец», 1909	5,8	31,5	0,7	0,3	1,2	–	40,0	428, 275, 166
Андреевский, 1878–1885	0,9	4,2	0,3	–	–	–	20,0	332, 200, 140
К. Р., 1880–1889	8,3	9,4	1,1	–	9,3	–	16,6	350, 232, 118
Чюмина, 1890–1897	5,4	17,1	–	–	1,0	–	15,0	420, 173, 105
П. Якубович, 1889–1899	4,8	10,0	0,4	–	5,6	–	11,5	502, 434, 162
Фруг, 1880–1881	2,8	8,3	0,2	–	25,8	–	13,5	466, 340, 120
Надсон, 1880–1886	1,0	3,7	0,4	–	2,7	–	12,5	490, 457, 150
Фофанов, 1880–1889	1,8	12,1	1,6	0,3	1,0	–	14,0	511, 309, 210
Льдов, 1888–1890	–	17,1	0,3	0,5	2,4	–	28,5	297, 202, 126

Сологуб, 1900–1909	0,6	12,7	0,7	0,2	–	0,2	26,0	651, 433, 387
В. Иванов, 1904–1911	1,9	12,0	0,5	0,3	0,6	–	43,5	633, 399, 170
Бальмонт, 1899–1902	0,6	20,5	0,4	–	0,3	–	29,0	474, 456, 352
Бальмонт, 1914–1915	4,2	21,2	0,3	–	–	–	18,5	360, 236, 148
А. Коринфский, 1893–1895	0,6	8,8	–	–	1,1	–	19,5	468, 377, 178
Лохвицкая, 1889–1898	1,7	12,1	–	1,0	0,9	–	20,0	420, 297, 213
Бунин, 1895–1902	3,4	12,9	0,5	–	4,4	–	29,5	379, 269, 114
Порфиров, 1890–1902	2,1	15,4	1,2	–	5,0	–	22,0	331, 267, 119
Балтрушайтис, 1900–1911	9,0	9,0	0,5	–	–	–	32,5	200, 247, 158
Брюсов, 1898–1900	15,5	22,9	5,7	0,2	6,5	–	15,5	759, 445, 201
Брюсов, 1906–1909	12,9	23,6	6,3	–	2,1	–	13,5	490, 378, 189
Брюсов, 1922–1924	14,9	40,5	34,8	25,0	4,1	42,6	113,0	402, 252, 122
Кузмин, 1906–1911	0,7	17,9	1,5	–	2,8	–	44,0	675, 393, 180
Волошин, 1900–1909	1,0	22,3	1,4	–	1,4	–	23,5	516, 326, 139
Рукавишников, 1909–1914	1,3	8,3	0,6	–	0,2	–	35,0	531, 384, 293
Верховский, 1907–1916	0,8	10,7	–	–	0,5	–	41,0	261, 165, 182
Эллис, до 1912	8,1	14,5	0,8	–	1,0	–	31,0	592, 356, 193
Бородаевский, 1909–1913	8,4	13,8	5,8	–	2,8	–	12,5	308, 233, 72
Блок, 1898–1902	7,2	20,5	2,5	–	1,2	–	19,0	670, 401, 407
Блок, 1902–1907	7,4	24,3	7,3	1,4	1,8	–	20,0	1255, 772, 792
Блок, 1908–1916	9,0	22,6	5,1	0,4	1,1	0,2	22,5	1046, 698, 569
Белый, «Пепел», 1904–1909	13,3	20,0	1,2	–	10,1	0,1	18,0	693, 515, 160
Белый, «Первое свидание», 1921	11,0	18,4	3,5	0,8	13,9	–	35,5	310, 256, 72

С. Черный, 1907–1912	6,9	21,7	5,3	0,3	3,6	–	23,5	438, 331, 110
Садовский, 1905–1914	5,4	24,3	1,0	–	–	3,2	29,0	486, 237, 157
Д. Бедный, «Про землю», 1917	–	3,4	–	–	–	–	48,5	350, 228, 122
В. Каменский, 1914–1918	2,2	10,9	10,9	2,7	5,4	7,2	72,0	275, 184, 139
В. Гофман, 1904–1908	13,8	24,4	0,6	–	–	–	17,0	349, 232, 187
Городецкий, 1904–1907	5,6	19,7	2,2	–	1,6	–	25,0	365, 273, 186
С. Соловьев, 1904–1909	10,4	29,3	1,1	–	0,5	0,1	39,0	946, 655, 409
Хлебников, поэмы, 1912–1919	3,6	28,8	5,1	1,8	7,5	0,1	51,0	391, 227, 134
Лившиц, 1910–1915	20,2	26,8	0,4	–	–	–	24,5	183, 112, 70
П. Потемкин, 1906–1911	7,2	20,9	1,9	–	4,6	1,8	16,0	320, 209, 111
Лозинский, 1906–1914	7,9	14,2	1,2	–	–	–	6,6	504, 401, 79
Клюев, 1908–1913	9,8	16,7	6,4	0,3	4,6	–	13,5	530, 392, 195
Клюев, 1918–1922	8,4	18,5	6,0	–	1,5	–		420, 269, 131
Орешин, 1913–1917	6,8	34,6	13,7	0,5	5,2	2,0		234, 173, 98
Орешин, 1918–1923	9,0	41,6	39,0	6,2	5,8	14,0		382, 226, 100
Князев, 1917–1919	0,8	19,4	0,5	–	1,3	–		392, 232, 160
Северянин, 1907–1909	2,0	25,1	4,3	1,0	4,7	–	28,5	350, 200, 127
Северянин, 1911–1912	1,6	38,7	26,0	4,3	11,5	4,6	55,0	311, 187, 87
Северянин, 1915	3,8	25,6	10,7	–	10,6	0,8	35,0	289, 200, 133
Маршак, 1945–1964	15,8	33,2	3,8	0,4	–	–	26,5	292, 251, 107
Зенкевич, 1909–1911	15,5	16,3	2,0	–	1,0	–	26,0	252, 154, 100
Ахматова, 1909–1914	9,9	26,2	8,4	–	5,4	3,2	27,0	333, 209, 154
Ахматова, 1940–1960	7,0	24,1	7,0	1,3	4,7	3,0	27,5	345, 227, 132

Клычков, 1910–1920	12,1	38,9	3,5	0,7	2,9	–		256, 151, 105
Герасимов, 1915–1919	11,4	28,7	20,3	1,8	4,7	11,2	35,0	306, 219, 107
Кириллов, 1922–1923	13,9	17,7	23,3	2,8	0,7	23,5		382, 246, 153
Асеев, 1912–1914	5,3	28,7	22,3	–	–	–		112, 33, 19
Асеев, 1915–1919	7,1	35,9	35,4	13,3	6,9	42,5		367, 98, 87
Асеев, 1920–1922	3,8	36,7	46,5	23,3	4,5	62,5		316, 116, 112
Асеев, 1924–1925	6,5	51,2	43,2	17,8	4,2	61,3		292, 213, 168
Асеев, 1927	5,0	45,0	48,2	26,0	5,8	59,5	44,5	442, 273, 294
Асеев, 1930	5,0	58,3	51,3	26,9	6,5	47,3		320, 275, 184
Асеев, 1933	6,0	37,6	40,8	16,5	9,3	38,2		319, 231, 204
Асеев, «Маяковский начинается», 1936–1939	3,3	36,2	35,0	11,8	5,0	30,4		400, 280, 161
Асеев, «Лад», 1956–1960	3,2	33,2	23,4	2,8	1,5	4,5	51,0	401, 218, 132
Пастернак, 1912–1913	17,9	62,2	20,9	4,3	0,1	–	18,0	134, 92, 49
Пастернак, 1914–1916	10,6	59,7	55,9	6,8	0,9	12,4	29,0	292, 161, 129
Пастернак, «Сестра моя жизнь», 1917	5,1	59,8	62,0	26,4	2,6	65,4	82,0	216, 216, 156
Пастернак, 1918–1922	8,1	59,3	47,4	18,3	5,5	43,6	73,5	285, 142, 110
Пастернак, «Высокая болезнь», 1923	10,8	43,4	28,4	13,2	–	10,7		74, 68, 28
Пастернак, «Лейтенант Шмидт», 1927	8,9	62,3	52,0	23,9	6,5	40,2		271, 163, 92
Пастернак, «Спекторский», 1924–1929	9,0	57,7	45,5	12,9	7,4	28,9		400, 279, 141
Пастернак, «Второе рождение», 1930–1931	12,3	67,1	43,0	13,8	–	10,7	51,0	235, 174, 75
Пастернак, «Грузинские лирики», 1934	12,6	63,6	30,8	4,5	3,8	2,5		357, 133, 79
Пастернак, 1935–1941	17,8	57,7	18,2	1,9	–	–	37,0	269, 160, 104
Пастернак, 1956–1959	15,8	55,5	9,0	–	–	–	23,5	311, 194, 129

Инбер, 1924–1928	8,5	43,5	34,9	3,1	9,2	11,2	12,5	307, 194, 98
Инбер, 1941–1943	7,7	40,8	42,4	5,3	14,2	–	41,5	311, 228, 148
Мандельштам, 1908–1915	12,3	19,4	2,5	0,3	1,3	–	15,5	471, 307, 150
Мандельштам, 1935–1937	10,5	29,6	19,0	5,3	6,1	18,8	28,0	294, 171, 131
Ивнев, 1913–1914	11,5	34,0	32,5	2,0	3,4	25,3	17,0	157, 100, 79
Большаков, 1913–1916	17,2	44,6	37,0	3,3	4,4	11,8		192, 90, 51
Третьяков, 1914–1923	4,8	33,5	35,8	21,8	–	51,2	60,7	330, 206, 162
Радлова, 1919–1922	9,3	29,1	23,8	4,1	10,8	–	16,5	172, 123, 74
Эренбург, драмы, 1918–1919	2,8	41,0	75,5	21,2	11,8	28,7		588, 273, 136
Эренбург, 1921–1922	4,1	56,3	67,6	25,9	3,8	35,0		219, 112, 123
Эренбург, 1938–1945	4,7	29,8	55,8	0,6	3,6	1,8		258, 157, 168
Цветаева, 1910–1915	11,0	28,0	2,9	4,9	2,5	–	32,5	136, 101, 79
Цветаева, 1917–1918	19,2	78,2	27,1	4,9	16,0	–	23,0	214, 223, 119
Цветаева, драмы, 1919	11,0	55,8	31,5	5,4	7,3	0,7		426, 391, 151
Цветаева, «Царь-девица», 1920	13,0	41,0	38,3	9,8	16,0	–	43,0	470, 399, 150
Цветаева, «Молодец», 1922	4,5	48,5	66,7	21,4	36,1	1,4		402, 243, 73
Цветаева, «Ариадна», 1924	9,3	56,8	61,4	19,9	24,0	–	26,5	378, 352, 100
Цветаева, «Федра», 1927	5,0	42,5	64,5	13,4	49,5	1,0		358, 238, 98
Цветаева, 1931–1939	9,2	50,5	43,9	8,7	32,9	–		382, 368, 146
Шершеневич, 1911–1912	5,0	32,8	0,9	–	3,4	–	25,5	317, 237, 148
Шершеневич, 1913–1914	7,0	41,3	37,6	1,7	5,7	26,3	24,5	314, 172, 80
Маяковский, 1912–1913	2,4	27,5	10,2	4,0	4,0	4,0	52,6	166, 75, 25
Маяковский, поэмы, 1914–1915	6,4	33,9	38,1	12,7	12,3	65,2	54,0	281, 71, 89

Маяковский, поэмы и драмы, 1916–1918	9,9	43,7	42,2	17,0	4,3	74,8	106,5	344, 135, 139
Маяковский, поэмы и драмы, 1919–1922	6,6	40,5	32,6	7,5	5,5	57,2		469, 241, 145
Маяковский, «Про это», 1923	7,4	48,1	47,8	15,5	4,8	65,5	84,5	203, 97, 84
Маяковский, «Маяковская галерея», 1923	10,1	32,1	28,4	11,4	6,5	54,8		109, 44, 31
Маяковский, «Ленин», 1924	10,0	38,1	49,4	22,3	6,7	63,3		249, 112, 90
Маяковский, «Летающий пролетарий», 1925	11,5	22,7	40,5	4,3	14,9	71,6		148, 69, 67
Маяковский, американские стихи, 1925	6,3	30,5	57,2	25,1	9,9	55,0	87,0	222, 171, 111
Маяковский, «Хорошо», 1927	8,7	39,1	65,0	23,7	15,3	62,0	103,5	183, 97, 163
Маяковский, 1928–1929	12,5	37,5	43,4	18,5	7,8	47,9	85,8	311, 189, 167
Г. Иванов, 1913–1915	4,7	14,5	12,4	–	–	0,8	34,5	193, 146, 120
В. Рождественский, 1922–1926	6,6	22,5	2,5	–	–	2,5	16,5	319, 197, 122
Есенин, 1914–1915	9,9	24,7	7,0	0,4	–	2,0	25,0	314, 242, 153
Есенин, 1916–1918	6,5	34,0	35,0	7,4	4,9	3,3		448, 379, 184
Есенин, 1919–1921	6,3	40,6	56,3	26,8	13,6	55,1	22,0	206, 205, 118
Есенин, 1922–1923	6,5	39,8	43,0	13,6	10,8	34,4		291, 184, 93
Есенин, 1924–1925	7,3	29,2	18,8	2,4	5,2	10,4	34,0	659, 378, 193
Тихонов, 1921–1922	10,7	36,4	36,8	3,0	0,7	25,9	21,5	326, 201, 193
Тихонов, поэмы, 1924–1927	9,3	52,9	57,5	16,6	1,9	52,6		280, 175, 156
Тихонов, 1930–1935	8,5	35,2	42,9	9,6	4,8	25,9	41,5	378, 239, 189
Тихонов, «Серго», 1957	7,2	33,8	46,9	4,8	1,2	23,5		418, 248, 170
Антокольский, 1920–1926	6,5	37,7	55,5	24,9	9,1	11,2	94,0	310, 201, 98
Антокольский, «Вийон», 1933	6,7	41,1	23,5	3,6	8,2	2,3	66,0	417, 332, 171
Антокольский, 1941–1943	8,9	31,5	23,9	3,2	1,9	1,9	75,0	380, 221, 159

Багрицкий, 1923–1927	7,0	34,6	21,5	4,9	2,8	16,9	21,5	460, 163, 71
Багрицкий, 1928–1932	13,5	37,6	20,8	3,4	2,4	6,1	31,5	192, 204, 164
Лебедев-Кумач, 1935–1940	5,5	36,1	20,3	1,3	0,2	1,7	39,0	365, 235, 119
Безыменский, 1922–1924	3,7	22,4	45,7	8,1	11,2	25,8	38,0	437, 469, 178
Безыменский, 1930–1933	2,2	46,0	20,6	5,6	5,3	3,7	21,7	315, 198, 136
Казин, 1918–1926	4,5	22,9	9,0	3,5	2,1	19,9		288, 226, 141
Н. Ушаков, 1923–1927	11,3	45,4	32,1	6,1	3,6	29,7	50,0	240, 131, 111
Н. Ушаков, 1936–1943	12,6	43,7	26,2	0,6	4,6	1,1		214, 164, 88
Щипачев, 1936–1945	2,5	27,0	49,8	5,4	13,8	16,1	48,5	317, 223, 218
Щипачев, 1960–1963	5,4	29,9	56,6	7,7	10,7	23,9	55,5	408, 196, 234
Сурков, 1925–1930	7,3	32,8	33,1	7,8	–	48,0	29,0	260, 129, 152
Сурков, 1931–1933	7,9	37,8	31,9	6,0	–	23,0	37,5	354, 167, 139
Сурков, 1934–1936	8,3	30,6	14,9	2,3	–	4,5	39,5	303, 221, 221
Сурков, 1941–1942	5,5	28,5	8,1	0,7	–	0,4	42,5	385, 268, 252
Сельвинский, «Улялаевщина», 1924	4,6	69,2	78,9	69,8	14,9	84,2	104,5	370, 199, 221
Сельвинский, «Командарм 2», 1928	9,0	40,0	51,8	36,6	16,3	36,7		343, 254, 147
Сельвинский, «Умка», 1933	4,8	46,5	52,9	22,3	25,4	21,1		310, 265, 114
Сельвинский, «Челюскиниана», 1937	6,1	55,8	53,0	22,5	18,6	17,7		328, 276, 113
Сельвинский, 1941–1945	10,5	44,9	36,9	10,5	15,3	4,5		371, 238, 176
Сельвинский, «Улялаевщина», 1952	4,2	41,1	26,4	9,9	7,6	9,5	70,5	360, 233, 158
Исаковский, 1924–1926	6,4	36,9	21,4	5,8	1,8	9,2	31,0	373, 190, 184
Исаковский, 1935–1941	6,5	31,0	21,7	4,0	3,4	1,0	31,0	383, 274, 208
Прокофьев, 1927–1931	7,2	33,9	67,0	18,9	2,0	20,1	77,5	358, 301, 204

Прокофьев, 1935–1941	5,2	41,0	51,1	7,6	–	2,7		329, 223, 183
Прокофьев, 1953–1957	5,6	34,8	38,2	1,2	1,6	0,8	49,0	340, 173, 126
Луговской, 1926–1929	6,8	43,7	54,0	30,8	2,5	45,6	72,0	309, 214, 158
Луговской, «Большевикам пустыни и весны», 1931–1933	6,7	56,1	57,8	27,5	–	35,5		135, 69, 90
Луговской, «Каспийские море», 1933–1936	11,3	57,4	40,5	3,3	–	8,3		79, 91, 132
Луговской, «Новые стихи», 1936–1941	7,0	40,3	32,8	2,7	0,8	5,5		299, 148, 128
Луговской, 1955–1957	2,6	39,2	33,1	2,4	1,4	4,1	48,0	305, 247, 218
Н. Браун, 1923–1929	7,3	51,7	66,4	17,4	8,1	41,0	31,5	259, 224, 212
Н. Браун, 1935–1945	5,1	31,0	26,4	0,6	3,4	1,4	28,0	276, 164, 147
Заболоцкий, 1926–1930	2,5	22,9	25,5	3,5	19,7	11,4	25,0	404, 259, 132
Заболоцкий, 1954–1958	1,1	25,3	7,4	0,4	1,9	–	23,0	448, 284, 161
Саянов, 1924–1928	7,1	39,6	20,5	7,0	2,1	4,2	43,0	254, 172, 143
Саянов, «Колобовы», 1955	6,9	29,1	18,4	2,0	0,7	–	16,5	391, 248, 140
Уткин, 1924–1926	8,4	51,4	58,2	9,6	5,8	21,7	33,0	347, 219, 120
Уткин, 1941–1944	7,3	39,0	43,6	2,7	3,0	2,0	51,0	303, 186, 100
Светлов, 1923–1925	5,2	51,8	56,2	14,6	9,8	53,6		251, 199, 194
Светлов, 1926–1927	4,8	41,4	39,6	4,8	5,1	16,5	35,5	356, 251, 175
Светлов, 1957–1960	9,0	54,3	17,6	2,7	2,3	–	40,0	324, 225, 175
Голодный, 1923–1925	7,0	41,0	50,9	2,0	9,0	44,9		159, 99, 69
Голодный, 1926–1927	8,2	48,0	31,8	2,1	–	7,0		110, 188, 86
Жаров, 1923–1926	8,8	49,5	39,8	9,9	3,3	25,4	23,5	329, 223, 122
Жаров, 1937–1939	4,9	38,0	33,6	1,6	2,5	–	26,5	321, 192, 122

Мартынов, «Искатель рая», 1937	1,8	30,8	5,5	–	1,1	–	35,5	220, 111, 89
Мартынов, 1963–1965	1,7	37,3	15,0	8,8	3,2	–	50,0	287, 136, 93
Кирсанов, «Пятилетка», 1930	2,0	20,8	63,6	36,1	20,2	48,8	85,0	396, 288, 168
Кирсанов, «Макар Мазай», 1950	6,1	28,9	42,6	21,6	17,2	39,3		578, 250, 122
Кирсанов, 1961–1968	5,7	24,1	44,3	22,1	18,9	17,4	72,5	424, 235, 265
В. Шаламов, «Огниво», 1950-е	6,9	41,2	23,9	1,8	0,8	2,3	32,0	306, 168, 130
Тарковский, 1941–1962	11,3	29,3	2,5	–	0,8	–	27,0	325, 205, 120
Корнилов, 1931–1933	0,7	27,6	18,9	6,0	5,6	0,4	54,0	438, 232, 249
Кедрин, «Рембрандт», 1938	8,2	43,2	27,8	4,9	0,7	2,6	34,5	417, 266, 151
Гусев, «Слава», 1935	3,5	38,4	47,6	17,7	5,9	26,6	41,5	398, 254, 169
Гусев, «Весна в Москве», 1940	2,5	23,1	31,1	10,2	5,2	12,0	44,5	585, 373, 233
Рыленков, 1933–1936	1,5	30,9	10,3	0,6	4,6	1,5	42,0	300, 173, 133
Рыленков, 1946–1953	1,3	38,3	11,0	1,7	1,0	–	38,5	383, 234, 193
Алтаузен, «Безусый энтузиаст», 1928	6,4	30,9	19,1	2,5	1,1	4,4	33,0	220, 160, 91
Берггольц, 1941–1942	7,4	36,8	51,8	14,2	0,9	32,9	28,0	282, 56, 164
Берггольц, «Первороссийск», 1950	7,8	46,5	48,2	7,5	–	17,4		357, 173, 138
П. Васильев, «Соляной бунт», 1933	6,8	44,9	26,9	2,6	8,9	7,8	30,0	338, 419, 206
Грибачев, поэмы, 1936–1938	0,3	32,4	62,1	17,2	13,7	1,7	45,0	293, 239, 117
Грибачев, «Колхоз “Большевик”», 1947	3,0	36,6	37,2	8,0	10,3	–		296, 213, 107
Грибачев, 1969	2,2	32,4	41,4	13,5	8,3	–		232, 155, 109
Твардовский, «Путь к социализму», 1930	2,1	38,8	39,3	21,6	10,2	10,9		140, 97, 55
Твардовский, 1935–1938	18,1	24,4	31,9	3,2	6,0	–	18,5	463, 285, 167
Твардовский, «Василий Теркин», 1941–1943	12,8	36,3	33,4	4,4	7,0	–	25,5	500, 343, 157

Твардовский, «За далью даль», 1950–1956	11,4	25,4	23,6	6,1	6,9	–	28,5	500, 326, 174
С. Васильев, 1951–1961	2,9	29,1	13,1	0,9	3,8	–	33,5	475, 318, 157
Софронов, 1941–1944	8,4	30,0	37,6	3,1	7,1	0,6	28,5	476, 319, 157
Комаров, 1945–1948	1,3	48,0	16,3	4,0	6,1	1,5		361, 227, 134
Островой, 1956–1962	1,9	21,4	4,9	0,9	0,6	–		388, 212, 176
Ошанин, 1951–1957	11,9	44,8	35,0	1,1	2,4	–	23,5	412, 262, 168
Лисянский, «Петя Клыпа», 1958–1962	8,3	17,7	35,0	0,8	4,3	0,6		408, 246, 162
Михалков, 1945–1955	2,4	29,4	3,7	0,5	0,9	–		297, 216, 113
Ручьев, «Любава», 1962	7,0	31,6	34,6	3,2	4,2	10,7	34,0	483, 315, 168
Смеляков, 1931–1933	13,6	48,8	50,9	13,2	23,1	36,7	33,0	330, 281, 169
Смеляков, 1938–1941	10,9	47,7	32,0	2,0	8,1	3,6		284, 202, 111
Смеляков, 1946–1951	12,4	48,4	28,4	0,4	2,0	0,7	17,5	225, 246, 153
Смеляков, поэма, 1953–1955	8,9	46,0	26,9	1,0	3,5	–	18,0	324, 206, 116
Яшин, «Алена Фомина», 1944–1949	8,0	23,2	26,8	1,3	3,9	7,1		447, 312, 154
Яшин, 1962–1968	8,0	32,6	36,1	3,1	3,0	2,9	21,5	432, 225, 237
С. Смирнов, 1951–1959	5,4	64,3	20,8	–	3,1	–	57,0	400, 177, 223
Шубин, 1941–1946	5,3	36,1	21,3	8,0	5,2	5,7	45,0	338, 163, 122
Недогонов, 1941–1947	1,2	28,7	4,9	–	2,2	–	41,0	425, 247, 178
Л. Озеров, 1954–1960	2,1	23,5	23,7	–	5,3	2,6	36,0	245, 144, 152
Боков, 1959–1964	1,1	26,9	29,0	9,5	14,2	2,6	55,0	372, 242, 155
Алигер, 1934–1936	10,3	36,9	35,7	8,5	4,1	33,5		333, 199, 221
Алигер, «Зоя», 1942	4,1	29,7	8,9	–	3,7	3,6	35,0	429, 182, 111
Алигер, 1958–1960	7,2	32,1	4,3	0,4	4,2	0,6		348, 250, 168

Симонов, поэмы, 1937–1938	8,5	36,3	27,6	3,0	0,7	2,7	62,0	453, 302, 148
Симонов, стихи и поэмы, 1954	7,7	45,1	28,0	4,2	1,0	3,0	47,5	592, 166, 99
Долматовский, 1933–1935	9,7	56,4	43,5	5,7	2,2	10,4		345, 177, 182
Долматовский, 1942–1944	9,6	42,2	26,0	2,2	1,7	1,1	31,0	547, 272, 180
Долматовский, 1965–1967	8,1	40,2	35,5	11,7	4,4	8,9		420, 283, 158
Матусовский, 1949–1961	8,3	42,9	20,0	2,3	–	0,6	28,5	315, 217, 158
Шефнер, 1941–1946	9,6	41,5	20,5	1,9	0,8	–	35,5	288, 157, 131
Шефнер, 1962–1967	8,3	35,5	31,3	1,1	–	–		246, 191, 129
Татьяничева, 1960–1969	3,3	20,9	28,4	5,2	7,3	2,2	21,5	468, 329, 179
Тушнова, 1950–1960	4,9	49,8	29,2	0,6	0,6	–	–	349, 158, 171
Дудин, 1943–1945	4,9	28,6	18,8	0,4	3,6	0,8	39,0	499, 263, 253
Дудин, 1962–1965	2,7	20,0	17,3	3,3	2,1	–		405, 245, 191
М. Львов, 1957–1967	1,8	20,6	29,2	10,1	7,2	2,3	77,5	308, 168, 128
В. Федоров, «Седьмое небо», 1959–1967	10,1	38,9	28,0	3,2	14,6	8,2	33,0	439, 254, 233
Луконин, 1940–1945	5,3	37,2	40,5	5,7	2,6	9,5	37,0	380, 174, 168
Луконин, «Рабочий день», 1948	5,5	33,9	23,5	6,4	–	7,2		332, 125, 97
Луконин, 1962–1968	1,4	23,5	28,5	2,9	3,9	0,5		404, 140, 207
Наровчатов, 1940–1945	8,1	51,4	46,8	16,8	11,7	6,2	42,5	348, 292, 145
Наровчатов, 1950–1956	2,7	34,2	14,8	1,7	7,9	0,6	22,0	432, 420, 177
Слуцкий, до 1958	3,2	38,2	39,5	8,7	1,5	3,7	66,0	415, 196, 135
Слуцкий, 1969–1973	1,3	28,4	28,7	14,6	7,5	–	81,5	439, 259, 200
Самойлов, 1950-е	3,5	27,0	16,2	2,2	2,1	1,1	43,5	340, 139, 95
Самойлов, 1970–1973	1,6	34,6	30,8	11,1	11,8	1,7	39,5	351, 216, 120

Орлов, 1941–1948	14,9	41,1	46,0	2,4	2,0	12,9	22,5	311, 210, 170
Орлов, 1966–1970	17,9	39,0	53,2	1,7	1,4	11,4	27,6	359, 172, 140
Гудзенко, 1942–1946	8,7	41,1	38,0	6,8	0,9	10,5	42,5	424, 355, 257
Гудзенко, «Дальний гарнизон», 1950	4,1	32,8	30,3	6,9	7,6	1,1		525, 332, 187
Левитанский, 1960-е	–	9,4	18,9	2,0	6,7	–	85,0	313, 255, 182
Снегова, 1962–1967	6,5	41,1	45,4	11,4	8,6	–		392, 201, 128
Межиров, 1942–1946	7,9	37,9	35,6	20,5	8,3	19,8	63,5	275, 209, 177
Межиров, 1955–1964	3,0	25,0	17,2	5,7	4,2	–	44,5	401, 212, 234
Доризо, 1951–1960	5,4	35,3	22,3	0,8	12,8	0,5		358, 242, 212
Кобзев, до 1964	9,5	43,7	54,2	6,6	13,4	6,0		345, 196, 149
Окуджава, 1956–1976	2,3	19,6	21,5	2,9	12,0	–	52,5	331, 170, 150
Друнина, 1942–1950	16,7	48,7	47,7	6,5	1,7	26,6		149, 92, 79
Друнина, 1956–1965	9,6	41,0	29,8	7,6	1,3	0,2		326, 185, 153
Винокуров, 1963–1965	–	27,7	19,2	4,0	8,4	–	69,0	447, 277, 191
Ваншенкин, 1963–1965	0,6	23,4	11,7	2,6	0,5	–	57,5	383, 196, 187
Ваншенкин, 1966–1969	0,4	31,4	20,6	2,9	4,1	–		321, 173, 148
Исаев, «Суд памяти», 1962	6,8	41,0	36,1	13,7	12,7	4,2		183, 234, 166
В. Соколов, 1960–1966	3,0	33,8	19,8	3,6	5,5	–	45,5	373, 197, 163
Жигулин, 1965–1969	8,4	39,7	44,9	8,1	14,1	1,6	25,0	323, 135, 188
Казакова, до 1974	6,4	30,1	56,8	15,1	16,3	–		400, 185, 215
Борисова, до 1969	10,1	46,4	74,0	31,4	15,8	22,8	81,0	265, 118, 158
Цыбин, 1960–1965	5,5	27,6	52,5	8,6	15,0	–	35,0	419, 256, 180
С. Куняев, 1964–1971	0,8	23,1	31,1	9,7	33,0	1,7	31,5	383, 238, 176

Р. Рождественский, до 1970	5,1	30,4	82,4	52,4	20,0	2,1	69,5	450, 233, 189
Евтушенко, 1953–1955	8,5	38,1	58,1	8,5	17,5	0,5	63,5	532, 246, 207
Евтушенко, «Братская ГЭС», 1965	0,4	27,4	52,3	11,8	26,0	–	51,0	505, 306, 219
Вознесенский, 1964–1967	6,0	48,2	73,7	38,1	43,2	1,6	61,5	316, 181, 125
Горбовский, 1963–1969	7,7	42,3	39,3	4,7	11,7	4,5		366, 128, 143
Казанцев, 1965–1970	8,4	21,3	23,5	3,0	13,2	2,8		374, 234, 140
Матвеева, 1970–1973	2,9	33,0	13,9	7,1	6,5	3,8	41,5	359, 155, 80
Панкратов, до 1966	1,8	20,5	44,1	19,6	21,3	4,6	74,0	297, 117, 108
Сулейменов, «Глиняная книга», 1969	4,4	28,0	53,9	20,8	14,1	9,1	65,5	395, 168, 99
Соснора, 1960–1966	7,8	29,4	84,9	48,0	28,6	68,6	91,0	337, 98, 105
Рубцов, 1962–1969	9,3	19,8	27,9	4,3	12,2	3,8	33,5	344, 184, 156
Кушнер, 1969–1973	4,0	17,6	26,4	0,9	15,4	–		378, 231, 130
Ахмадулина, 1963–1965	–	25,0	54,4	36,1	25,0	–	61,0	412, 252, 172
Мориц, 1962–1969	1,8	26,3	14,4	5,3	5,1	6,2	52,5	395, 170, 145
Фокина, до 1976	9,5	38,3	51,9	8,7	14,6	20,7	31,5	418, 263, 261
Фирсов, до 1975	13,5	43,2	37,5	4,5	4,8	3,3	43,5	307, 155, 152
Шкляревский, 1960–1970-е	5,6	16,5	25,2	4,7	33,3	0,7	19,8	333, 191, 142
Вегин, 1963–1967	–	38,0	68,8	18,0	31,9	14,7	39,0	159, 133, 109
Чухонцев, 1964–1974	1,0	20,2	15,7	1,6	15,7	–	30,0	235, 185, 83

Таблица 4а

По периодам

Годы	ЖЙ	ЖП	ЖН	МзН	МоН	Мзо	Оп. з.
1745–1780	0,7	0,1	0,7	0,5	1,2	–	37,2
1780–1800	1,3	0,5	3,0	1,3	3,5	–	28,2
1800–1815	2,7	2,1	3,3	2,0	6,5	–	20,0
1815–1830	4,4	1,8	1,1	0,6	8,0	–	15,1
1830–1845	4,9	5,7	2,3	1,3	12,5	–	14,2
1845–1860	4,6	11,2	1,5	0,7	4,5	0,1	15,4
1860–1890	4,1	12,1	0,8	0,1	3,8	–	18,4
1890–1905	5,2	15,3	1,1	0,1	2,0	–	20,7
1905–1913	7,7	21,1	2,8	0,2	1,8	0,2	27,6
1913–1920	9,1	28,9	22,5	4,8	4,6	14,2	38,4
1920–1930	12,5	37,1	38,9	13,3	6,4	31,4	49,8
1930–1935	8,3	38,9	37,6	11,9	7,3	16,4	56,5
1935–1945	9,2	37,6	31,5	5,9	4,2	8,0	38,0
1945–1960	6,7	35,3	25,5	3,4	3,6	3,7	38,6
1960–1975	4,9	29,1	36,7	10,2	11,9	5,5	49,8

Таблица 5

Женские приблизительные рифмы

Годы	А : О	Е : И	Е, И : Я	(щ, ц) Е, И : А	А, О : Ы	А, О, Е, И : У, Ю
1810–1840	33,6	20,7	23,1	6,8	11,8	4,0
1840–1880	47,7	16,7	16,5	5,2	8,4	5,5
1880–1900	45,9	20,6	16,9	2,5	8,9	5,2
1900–1915	40,8	20,0	14,0	7,1	13,5	4,6
1915–1935	28,6	21,6	9,9	6,5	12,7	20,7
1935–1970	32,0	26,4	9,1	5,0	11,0	16,5

[...]

Таблица 8

Опорные звуки в женских и мужских рифмах

(в скобках – показатели по точным и неточным рифмам раздельно)

	Ж	Мз	Мо
Ломоносов	15,5	14,5	47
Сумароков, псалмы	69	51,5	56
Сумароков, притчи	56,5	74,5	58,5
В. Майков	58	66	54
Херасков, «Россияда»	58	51,5	42,5
Богданович	29	28	47
Петров	35	37	58,5
Державин	15	11,5	46
Карамзин	18,5	18	37
Жуковский	17,5	7	23
Пушкин, «Евгений Онегин»	13	18,5	19,5
Лермонтов, 1836–1841	10,5	11	16,5
Тютчев	23,5	21	27
Фет	16	16	25,5
Некрасов	13	12,5	21
Брюсов	11,5	16	12
Бальмонт	27,5	39,5	16,5
В. Иванов	39,5	56,5	29
Блок, 1912–1914	15	19	21,5
Ахматова, 1909–1914	20	36,5	29,5
Северянин, «Громокипящий кубок»	50,5	72	68,5
Маяковский, «Война и мир»	(114+68)	(100+110)	(118+139)
Маяковский, «Хорошо»	(70+108)	(99+109)	(97+127)
Пастернак, «Сестра моя жизнь»	(63+72)	(66+136)	(38+61)
Асеев, 1927	(28+37)	(62+80)	(67+25)
Есенин, 1924–1925	(32+30)	35	43
Сельвинский, 1924	(58+91)	(97+153)	(194+92)
Д. Бедный	32	77	39
Тихонов, 1921–1922	12	32	26
Антокольский, 1933	64	81	43

Багрицкий, 1923–1927	22	42	23
Щипачев, 1936–1945	(48+56)	59	32
Прокофьев, 1927–1931	(68+85)	(86+110)	(38+112)
Луговской, 1926–1929	68	85	63
Светлов, 1923–1927	(35+48)	37	26
Кирсанов, 1930	82	86	86
Корнилов	46	85	40
Твардовский, «Василий Теркин»	(15+30)	35	22
Смеляков, «Строгая любовь»	20	18	13
Яшин, 1962–1968	(16+24)	29	20
Шубин	(21+49)	60	26
Алигер, «Зоя»	33	32	49
Симонов, поэмы, 1937–1938	60	83	25
Долматовский, 1942–1944	30	39	20
Матусовский, 1949–1961	28	41	13
Дудин, 1943–1945	(29+40)	45	47
М. Львов	(78+120)	74	51
Луконин, 1940–1945	(34+22)	52	28
Наровчатов, 1940–1945	(34+66)	38	38
Слуцкий, до 1958	(57+96)	(70+165)	28
Гудзенко, 1942–1946	(41+57)	(44+92)	28
Межиров, 1942–1946	65	103	24
Винокуров, 1963–1965	(61+81)	75	35
Жигулин	20	53	15
Цыбин	(37+48)	30	24
Куняев	(39+39)	28	20
Рождественский	(80+83)	(86+90)	17
Евтушенко, «Братская ГЭС»	(46+79)	(50+64)	84
Вознесенский	(46+94)	(23+83)	(23+48)
Ахмадулина	(44+80)	(50+121)	34
Фокина	(41+33)	(36+83)	15
Шкляревский	(18+31)	18	18

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье М. Л. Гаспарова «Ломоносов и Тредиаковский – два исторических типа новаторов стиха».

[2] Печ. по 1 изд.: *Гаспаров М. Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 3–36.

[3] Сб. средневековой латинской поэзии, так наз. «Песни Бойерна».

[4] Сб. элегий А. Теннисона «In memoriam A. H. H.».

[5] Послание князя С. И. Шаховского князю Д. М. Пожарскому // Русская силлабическая поэзия XVII – XVIII вв. Л., 1975. С. 43 – 55.

[6] Справщик Савватий // Там же. С. 73 – 84; *Шепталев Л. С.* Стихи справщика Савватия // ТОДРЛ. Т. 21. Л., 1965. С. 5 – 28.

[7] Интермедии из собрания Тиханова. См.: Одиннадцать интермедий XVIII в. Изд. Общества любителей древней письменности. СПб., 1915.

[8] Ср. с противоположной точкой зрения, высказанной Б. В. Томашевским в статье «К истории русской рифмы» (в наст. изд.).

[9] Приблизительными или узуально точными В. М. Жирмунский предлагал считать три группы рифм: 1) с незначительными отклонениями в оттенках ударного гласного, 2) с несовпадениями в неударном вокализме, 3) с отклонениями в области консонантизма. (см.: *Жирмунский В. М.* Рифма, ее история и теория // *Он же.* Теория стиха. Л., 1975. С. 322).

[10] См. примеч. 9. Ранее на приоритет консонантизма над вокализмом в русском стихе (в том числе на рифменной позиции) указывали С. П. Бобров, Р. О. Якобсон и Ю. Н. Тынянов (см.: *Бобров С.* Записки стихотворца. М., 1916. С. 83 – 92; *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921; *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 132).

[11] По мнению В. А. Западова, «русская рифма <...> определяется совокупностью причин эстетического характера, а не орфографией или орфоэпией непосредственно» (*Западов В. А.* Способ произношения. С. 22). Уже в первые пореформенные годы «архивный запас рифм» предельно ограничен в высоких жанрах (торжественной и духовной оде, переложениях псалмов и пр.), «значительно большее число сочетаний входит в типологические наборы рифм для средних жанров – посланий, элегий, эклог, идиллий, песен и др. Еще шире, в силу специфики жанра, рифмовка трагедий, где в соответствии с содержанием в пределах одного произведения чередуются рифмы высокого и среднего штилей» (*Западов В. А.* Державин и русская рифма XVIII в. С. 65). С середины XVIII в. связь рифмы и жанра, как считает автор, серьезно усложняется тем, что в русской поэтической традиции складываются три школы рифмовки: «"французская школа" точной рифмовки» употребляет точные рифмы «во всех жанрах и стилях; "русская школа" функционально-значимой рифмовки, закрепившая отдельные типы рифм-сигналов за определенными "штилями", циклами жанров; "семинарская школа" эклектической рифмовки, смешивавшая в произведениях любого жанра и "штиля" разные категории рифм» (*Западов В. А.* «Способ произношения стихов» и русская рифма XVIII в. С. 23.)

[12] См. в наст. изд. примеч. 23 к статье Б. В. Томашевского «К истории русской рифмы».

[13] Русск. пер.: *Тарановский К.* «Сладкие» и «влажные» рифмы у Лермонтова // *Он же.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 343 – 346.

[14] *нем.* Anlaut – лингвистический термин (начальная позиция).

РИТМИЧЕСКАЯ, ИНТОНАЦИОННАЯ И СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ОДИЧЕСКОЙ СТРОФЫ

К. Ф. Тарановский[1]

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА XVIII в.

Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова[2]

Десятистрочными строфами Ломоносов написал двадцать две оды. Из них только первая хореическая (перевод оды Фенелона, 1738 г.). В ней Ломоносов впервые применил рифмовку AbAb || CCdEEd, следуя за оригиналом. В Хотинской оде (1739) по образцу оды Гюнтера на мир с турками 1718 г.[3] начинающий поэт употребил обратную схему, с измененным порядком мужских и женских окончаний; aBaB || ccDeeD. В своей третьей оде, на день рождения Иоанна Антоновича (1741), Ломоносов вернулся к схеме AbAb || CCdEEd и остался ей верен до конца своей поэтической деятельности: из двадцати од, написанных с 1741 по 1763 гг., четырнадцать повторяют рифмовку оды Фенелона.

К схеме AbAb || CCdEEd восходит и схема AAbCCb || DeDe, отличающаяся от первой перестановкой полустроф; эту схему Ломоносов употребил дважды (в 1745[4] и 1754[5] гг.). Остальные четыре схемы носят явно экспериментальный характер, причем три из них встречаются в период «ученичества» Ломоносова (1741–1742) и только одна в его поздней поэзии (1761)[6*]. Перед исследователями поэзии Ломоносова естественно возникает вопрос: почему Ломоносов оказывал такое предпочтение схеме AbAb || CCdEEd, а к схеме Хотинской оды не вернулся ни разу. Ссылка на одическую традицию западноевропейской поэзии нам не кажется достаточной.

Десятистрочная строфа AbAb || CCdEEd имеет довольно строгое синтактико-интонационное членение, т. е. обладает отчетливым интонационным распевом (термин Томашевского). Во-первых, вследствие полного запрета междустрофных переносов, каждая строфа заканчивается интонационным сигналом типа каденции (интонация завершения). Во-вторых, сильный интонационный перелом (так называемая синтаксическая пауза) на четвертой строке делит строфу на две полустрофы (4+6)[**]. Вторая полустрофа обнаруживает дальнейшую тенденцию к синтактико-интонационному членению на два трехстишия (3+3), но эта тенденция выявлена слабее, чем тенденция к распадению на

---

[*] Вот эти схемы: aaBccB || dEEd (Соч. Т. 1, № V), AbAb || CCdEdE (Т. 1, № VII), AbAb || CCddEE (Т. 1, № X) и aBaB || ccDeDe (Т. 2, № XLIX). В схемах прописными буквами обозначаются женские рифмы, строчными – мужские. Оды цитируются по изданию: *Ломоносов М. В.* Сочинения. Т. 1. С объяснительными примечаниями акад. М. И. Сухомлинова. СПб., 1891; Т. 2. СПб., 1893. По этому изданию производились и все статистические подсчеты по той причине, что оно дает первые дошедшие до нас редакции ломоносовских од.

[**] Автор статьи предпочитает говорить об интонационных переломах или сигналах, а не о синтаксических паузах ввиду двусмысленности последнего термина. О синтаксической паузе см.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.–Л., 1959. С. 305[7].

полустрофы. Наконец, и первые полустрофы, как и вообще все четверостишия с перекрестной рифмовкой, обнаруживают тенденцию к членению на двустишия (2+2); из всех упомянутых тенденций последняя самая слабая. Сказанное позволяет нам уточнить схему строфы, условно изобразив в ней относительную силу интонационных переломов внутри полустроф: Ab / Ab || CCd / EEd. Само собою разумеется, что появление сильных интонационных переломов на второй, четвертой и седьмой строке не обязательно. Ожидаемый сильный перелом может и отсутствовать, но его отсутствие всегда воспринимается как нарушение привычного интонационного распева. Более того, заданный интонационный распев настолько сильно запоминается, что мы склоняемся отмечать упомянутые строки сильными интонационными сигналами, не считаясь с пунктуацией (которая, впрочем, условна), если только нам это позволяет смысл. Например, в следующей строфе первые пять строк представляют сложносочиненное предложение:

Гряди, Краснейшая денницы,
Гряди, и светлостью лица,
И блеском чистой багряницы
Утешь печальные сердца,
И время возврати златое.[8]

Мы можем прочесть эти строки как одну интонационную фразу (с сильной антикаденцией на четвертой строке и каденцией на пятой). Но мы можем под давлением привычного интонационного распева строфы разбить эти строки на две интонационные фразы с каденциями в конце четвертой и пятой строки. В этом случае пятая строка обособляется и представляет собой дополнительную мысль ко всему сказанному в первых четырех строках, то, что в английском языке называется afterthought. Как верно заметил Б. В. Томашевский*, такая обособленная дополнительная мысль в русской декламационной традиции произносится в замедленном темпе и вследствие этого замедления приобретает особую весомость. В нашем примере такое чтение нетрудно отстаивать: последняя строка – «И время возврати златое» – содержит в себе самую значительную мысль, и мы вправе подчеркнуть ее «интонационным курсивом».

Методика статистического анализа интонационных переломов (синтаксических пауз) еще совершенно не разработана. За неимением более точных критериев мы разделили вслед за Г. О. Винокуром[9] и Б. В. Томашевским[10] все ритмико-синтаксические единицы на замкнутые, открытые и разомкнутые**. В синтактико-интонационном плане замкнутым конструкциям соответствует интонационный сигнал типа каденции, открытым – каденции или антикаденции (обыкновенно сильной), разомкнутым – антикаденции (разной силы, чаще

* Автор статьи предпочитает говорить об интонационных переломах или сигналах, а не о синтаксических паузах ввиду двусмысленности последнего термина. О синтаксической паузе см.: *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.–Л., 1959. С. 308.

** Там же. С. 305–314.

всего слабой). Проще говоря, две первые конструкции обыкновенно совпадают с сильными интонационными переломами, а третья с более слабыми. В подавляющем большинстве случаев это действительно так.

Если в строфе AbAb || CCdEEd подсчитаем все замкнутые и открытые конструкции на каждой из десяти строк в отдельности и выразим результаты подсчета в процентах к одной десятой общего числа анализированных строк, то получим интонационный профиль строфы. Вот как выглядит этот профиль у Ломоносова*:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
13 %	54 %	16 %	79 %	31 %	29 %	74 %	37 %	12 %	100 %

Эти цифры подтверждают заключение, сделанное раньше простым наблюдением, что строфа действительно обнаруживает тенденцию к синтактико-интонационному членению 2 + 2 + 3 + 3. Они нам показывают также и относительную силу интонационных переломов на остальных строках. В целом этот интонационный профиль строфы позволяет нам более точно определять синтактико-интонационные навыки поэта в отличие от навыков других поэтов.

Когда сегменты интонационных фраз заканчиваются ударным слогом, интонационные сигналы звучат более отчетливо, более веско, и все интонационное движение как бы заостряется, безударные окончания фраз (или их сегментов), наоборот, притупляют фразовую интонацию. В строфе AbAb || CCdEEd сильные интонационные переломы совпадают с мужскими окончаниями строк, а в строфе Хотинской оды с женскими. Очевидно, по этой причине Ломоносов так полюбил строфу оды Фенелона, а к строфе Хотинской оды больше не возвращался.

Внимательно вслушиваясь в звучание строф типа AbAb || CCdEEd у Ломоносова, можно заметить, что мужские строки часто производят впечатление более ударных, более тяжеловесных, а женские более легких. Это впечатление и побудило нас вычислить диаграммы ударности для всех десяти строк в отдельности. Подсчеты показали, что из двенадцати од, написанных строфами AbAb || CCdEEd с 1746 по 1763 гг., в десяти обнаруживается одинаковая тенденция к различной трактовке строк с мужскими и женскими окончаниями**. Только две оды (Т. 1, № XVI, 1746, Т. 2, № L, 1761) обнаруживают иные тенденции в женских и мужских строках. Размер статьи нам не позволяет привести слишком громоздкие таблицы для каждой оды в отдельности, и поэтому мы ограничимся для всех десяти од сводной таблицей, представляющей, впрочем, то преимущество, что в ней скрадываются некоторые случайные отклонения от общей закономерности:

---

* Подсчитаны следующие оды: Т. 1, №№ XVII, XXI, XXXVIII, LIV; Т. 2, №№ V, XXXIV, XXXIX, XL, LI, LIV (всего 224 строфы).

** Это все те оды, для которых вычислен интонационный профиль

Строки	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
1	97,8	80,4	42,9	100	24,1	0,4	18,3	54,0	1,3	1,8
2	95,1	70,9	54,0	100	25,4	0,9	27,7	40,6	1,3	4,0
3	95,5	70,0	50,2	100	21,5	1,3	27,4	44,0	2,7	3,1
4	94,2	71,4	63,8	100	32,1	4,9	26,8	33,5	1,8	0,9
5	93,3	74,1	49,5	100	23,2	3,1	23,2	44,2	2,7	3,6
6	91,1	75,4	41,5	100	18,3	2,2	21,0	48,2	3,6	6,7
7	95,1	67,4	59,4	100	28,1	1,3	29,9	34,4	2,7	3,6
8	98,2	76,0	45,1	100	21,0	0,9	23,2	53,1	0,9	0,9
9	94,2	76,3	46,9	100	23,7	2,2	21,0	46,8	2,7	3,6
10	93,8	69,6	60,3	100	28,1	3,1	29,0	35,3	1,3	3,1

Наряду со случайными колебаниями в процентах ударяемости того или иного слога или в частотах той или иной вариации мы наблюдаем и некоторые закономерные колебания, которые не могут быть случайными. В первую очередь, бросается в глаза повышенный процент ударяемости шестого слога во всех мужских строках по сравнению со всеми женскими. При этом самые высокие проценты наблюдаются на тех строках, которые совпадают с самыми сильными интонационными переломами в строфе, а именно на четвертой и десятой, где ударяемость шестого слога превышает 60 %. Немного ниже этого процента ударяемость шестого слога в седьмой строке (59,4 %), на которой интонационный перелом слабее, чем на четвертой. И, наконец, на второй строке процент ударяемости шестого слога еще меньше (54 %), в соответствии с еще более слабым сигналом синтактико-интонационного членения, свойственного этой строке. Некоторые соответствия между силой интонационных переломов и ударяемостью шестого слога наблюдаются и в женских строках, но эти соответствия менее закономерны. (Ср. все женские строки с интонационным профилем строфы).

Установленная закономерность в ритмической структуре всех мужских строк, с одной стороны, и всех женских, с другой, позволяет нам вычислить средние величины для всех мужских (896) и всех женских строк (1343) и сопоставить их со средними величинами для всех строк вообще (2239):

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95,0	75,4	46,0	100	22,0	1,8	22,3	48,4	2,3	3,3
Мужск.	94,5	69,9	59,4	100	28,5	2,6	28,3	35,9	1,8	2,9
Все	94,8	73,2	51,4	100	24,6	2,1	24,7	43,4	2,1	3,1

Эти средние величины опять-таки имеют то преимущество, что в них скрадываются случайные колебания, наблюдаемые в данных, вычисленных по отдельным строкам, и поэтому они нам позволяют уточнить обнаруженные закономерности. Из сравнения средних диаграмм ударности для всех мужских и всех женских строк мы видим, что в женских строках первые два икта сильнее, а третий икт слабее, чем в мужских. Другими словами, по сравнению с общей линией ритма для всех строк, в женских строках происходит сдвиг всех ударений налево (начиная с третьего икта), а в мужских строках направо (начиная с первого икта). На частотах вариаций 4-стопного ямба в мужских и женских строках это ритмическое движение сказывается следующим образом: в мужских строках увеличиваются проценты первых трех вариаций, т. е. всех вариаций с ударением на шестом слоге (I *Восторг внезапный ум пленил,* II *Екатерине скиптр вручен,* III *Жалка и сопостатов смерть*), и, наоборот, уменьшаются проценты всех трех вариаций с безударным шестым слогом (IV *Щедротой общество нагрето*, V *Премудрая Елисавета,* VI *Благословенное начало*). Правда, следует оговорить, что разницы в частотах редких вариаций (второй, пятой и, в особенности, шестой) незначительны. В сущности, вся ритмическая игра держится на трех вариациях: первой, третьей и четвертой.

Если мы теперь вернемся к таблице со статистическими данными по строкам, то увидим, что и в каждой строке в отдельности в той или иной мере функционируют отмеченные закономерности. Как и следует ожидать, случайные колебания наблюдаются главным образом в частотах редких вариаций и в проценте ударяемости первого икта, что тоже понятно: пропуски ударений на втором слоге осуществляются двумя редкими вариациями (второй и шестой). В остальном все строки, кроме третьей, полностью подтверждают констатированные закономерности. В третьей строке поражает сниженный процент ударяемости четвертого слога (70 %) и связанная с этим явлением повышенная частота третьей вариации (27,4 %). Трудно сказать, ввиду слишком малого числа показаний (всего 24 строфы, точнее 239 строк)*, имеем ли мы здесь дело с особой трактовкой этой строки в строфе или же со случайным колебанием**.

В двух одах Ломоносова, написанных строфой AAbCCb || DeDe (Т. 1, № XV[11] и Т. 2, № XVIII[12]), наблюдается та же закономерность в трактовке мужских и женских строк, как и в типе AbAb || CCdEEd. Впрочем, этого можно было бы ожидать, ввиду того, что обе эти схемы отличаются друг от друга только порядком полустроф. Приведем статистические данные для этих двух од:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	97,7	84,1	48,1	100	32,2	1,9	14,0	49,6	1,9	0,4

* В оде № V (Т. 2) в восьмой строфе третья строка пятистопная и поэтому не учтена.

** Вопрос о ритмических тенденциях единичных строк, в частности о тяготении той или иной вариации к той или иной строке, оставляем открытым. Укажем только на один интересный факт: у Ломоносова (а также и в наших подсчетах для Сумарокова) шестая вариация дает максимум на шестой строке.

Мужск.	91,2	82,0	63,4	100	40,1	5,8	17,4	33,1	0,6	2,9
Все	95,1	83,2	54,2	100	35,3	3,5	15,4	43,0	1,4	1,4

Эти данные представляют уже знакомую нам картину. Несмотря на небольшое количество подсчитанных строк (258 женских и 172 мужских), все различия между женскими и мужскими строками наглядно выявлены. Только редкая шестая вариация не подчиняется общей закономерности*.

Наконец, ту же закономерность находим у Ломоносова уже в 1738 г., в переводе оды Фенелона:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	1	3	5	7	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	79,8	82,1	53,6	100	22,9	11,9	11,9	32,1	6,0	8,3
Мужск.	76,8	80,4	66,1	100	30,4	16,1	19,6	26,8	–	7,1
Все	78,6	81,4	58,6	100	30,0	13,6	15,0	30,0	3,6	7,8

Несмотря на то, что этот 4-стопный хорей Ломоносова наделен иным ритмическим движением, чем его 4-стопный ямб (в хорее второй икт сильнее первого)[13], разница в трактовке женских и мужских строк абсолютно та же, что и в десяти его ямбических одах той же рифмовки.

После всего сказанного нас не должен смущать тот факт, что две ямбические оды Ломоносова с рифмовкой AbAb || CCdEEd не подчиняются общей закономерности. В них, пожалуй, следует усматривать зародыши каких-то других ритмических тенденций, не получивших дальнейшего развития. Не приводя статистических данных, скажем, что в оде 1746 г. (Т. 1, № XVI) наблюдаем отягчение всех первых трех иктов в женских строках, а в оде 1761 г. (Т. 2, № L), наоборот, в мужских.

После того, как мы выяснили ритмические тенденции, действующие в строфе AbAb || CCdEEd у Ломоносова, мы можем подыскать в его одах и «идеальный» пример строфы этого типа. Вот этот пример:

IV Какую чувствует премену
III Желанием вперенный дух?
IV Се мысль внезапно восхищенну
III Веселый ободряет слух.
IV Уже со многими народы
I Гласит эфир, земля и воды,

* Нас интересует вопрос: почему именно шестая вариация в очень слабой степени подчиняется общей закономерности? Не потому ли, что при сдвиге ударения направо из нее может получиться вообще неупотребительная седьмая вариация: «И в Иерусалиме звать» (пример Тредиаковского)?

III И камни вопиют теперь.
IV К нам щедро небо преклонилось,
IV И щастье наше обновилось:
I На трон взошла Петрова дщерь.[14]

В этой строфе видим в грубых чертах диаграмму ритма, характерную для Ломоносова (распределение ударений на четных слогах: 10 – 7 – 5 – 10); первая вариация представлена двумя строками, третья – тремя и четвертая – пятью); интонационное членение 2 + 2 + 3 + 3 полностью осуществлено, причем на всех мужских слогах находятся сильные интонационные сигналы – типа каденции; наконец, в мужских строках шестой слог всегда под ударением, чем и создается тяжелая поступь этих строк. Нельзя не согласиться, что эта строфа «крепко сшита».

Кто-нибудь может подумать, что подобная трактовка мужских и женских строк свойственна русскому ямбическому стиху вообще. Но это не так. Есть поэты, у которых нет никакой разницы в структуре мужских и женских строк, а есть и такие (в особенности в XIX в., как например, Полежаев и Лермонтов), которые любят облегчать предпоследний икт именно в мужских строках. Мы вправе предположить, что ритмическая структура строфы AbAb || CCdEEd у Ломоносова связана с поэтическим стилем его торжественной оды: тяжелые мужские строки в узловых местах строфы поддерживают монументальность всей структуры стиха. В подтверждение этого предположения приведем несколько косвенных доказательств.

Из современников Ломоносова десятистрочной строфой AbAb || CCdEEd очень часто пользовался и Сумароков. Из его раннего творчества до нас дошли две оды, написанные этой строфой: «Ода, сочиненная в первые лета моего в стихотворстве упражнения» (1740–1743) и «Ода Елисавете Петровне» (1743). В первой нет никакой разницы в трактовке мужских и женских строк, но во второй эта разница уже очень четко обнаруживается; очевидно, она возникла у Сумарокова независимо от Ломоносова. С 1755 по 1774 гг. Сумароков написал четырехстопным ямбом 29 торжественных од; 19 из них – строфой AbAb || CCdEEd. К последним следует прибавить и три «Оды вздорные» (из которых первая написана белым стихом, но с тем же чередованием женских и мужских окончаний). В его одах 1750-х годов (кроме первой торжественной, 1755 г.[15], и второй «вздорной», самой короткой, – всего три строфы) разница в трактовке мужских и женских строк проявляется очень ясно, совсем как у Ломоносова[16]. В одах 1762–1767 гг. контрасты сглаживаются: разница, хотя и существует, но едва заметна. В одах 1769–1774 гг. разница совершенно исчезает (обнаруживается только в «Оде на мир с Портою», 1774 г.). Вот статистические данные для всех торжественных и «вздорных» од Сумарокова, написанных строфой AbAb || CCdEEd.

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
1) 1755–1759 (600 строк)										
Женск.	95,3	78,6	48,9	100	28,1	2,2	18,6	45,8	2,8	2,5
Мужск.	92,9	71,3	62,1	100	30,0	4,2	27,9	34,2	0,8	2,9
Все	94,3	75,7	54,2	100	28,8	3,0	22,3	41,2	2,0	2,7
2) 1762–1767 (1120 строк)										
Женск.	90,9	79,5	51,9	100	28,6	4,8	18,6	41,8	1,9	4,3
Мужск.	90,0	76,6	57,1	100	30,6	3,6	23,0	35,9	0,4	6,5
Все	90,5	78,3	54,0	100	29,3	4,3	20,4	39,5	1,3	5,2
3) 1769–1774 (590 строк)										
Женск.	92,5	75,5	54,2	100	29,6	4,5	20,1	38,6	4,2	3,0
Мужск.	87,7	76,5	51,5	100	23,1	6,7	21,6	41,0	1,9	5,6
Все	90,6	76,0	53,1	100	27,0	5,4	20,7	39,6	3,3	4,0

От своих ритмических навыков, сложившихся в 50-х годах, Сумароков отходил постепенно. В течение 60-х и 70-х годов общая линия ритма для всех строк в его 4-стопном ямбе существенно не изменялась, но трактовка мужских и женских строк изменилась коренным образом. Не связан ли у него этот процесс с отталкиванием от высокого пафоса торжественной оды?

Державин довольно много писал десятистишиями AbAb || CCdEEd. В большинстве его произведений, написанных этой строфой, разница в трактовке женских и мужских строк проявляется очень слабо (например, в оде «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского»). Но в тех одах, где державинский поэтический стиль возвышается до ломоносовского пафоса, – в одах «Бог» (1784) и «На взятие Измаила» (1790), – знакомая нам структура мужских строк выступает с полной отчетливостью. Вот статистические подсчеты для этих двух од:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95,5	83,3	45,5	100	28,8	–	16,7	50,0	–	4,5
Мужск.	93,2	72,7	68,2	100	36,4	4,5	27,3	29,5	–	2,3
Все	94,5	79,1	54,5	100	31,8	1,8	20,9	41,8	–	3,7
Женск.	95,2	83,3	58,7	100	42,5	1,3	14,9	36,0	1,8	3,5
Мужск.	87,5	80,3	71,1	100	43,4	7,9	19,7	24,3	–	4,6
Все	92,1	82,1	63,7	100	42,9	3,9	16,8	31,3	1,1	3,9

Пушкин употребил одическую строфу AbAb || CCdEEd только два раза: во втором «Подражании Корану» 1824 г. (две строфы) и в «Оде Д. И. Хвостову» 1825 г. (четыре строфы)*. В «Подражании Корану» нет никакой попытки воспроизвести ритмическое движение 4-стопного ямба XVIII в. Обе строфы написаны очень легким стихом: из двадцати строк пятнадцать представляют четвертую вариацию 3-стопного ямба, облегчающую третий икт, причем ударение на шестом слоге встречается только в четырех женских строках. Совсем иную картину представляет ритмика «Оды Д. И. Хвостову»:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95,8	75,0	50,0	100	29,2	4,2	16,7	41,7	8,3	–
Мужск.	87,5	75,0	75,0	100	43,8	6,2	25,0	18,8	–	6,2
Все	92,5	75,0	60,0	100	35,0	5,0	20,0	32,5	5,0	2,5

Так как подсчет основан на слишком малом числе строк, цифры получились слишком грубые (в особенности в процентах двухударных вариаций – пятой и шестой). И все же они ясно показывают, что перед нами изумительная имитация и ритмического движения четырехстопного ямба XVIII в. (с сильными иктами на втором и восьмом слогах), и структуры строфы с различной функцией мужских и женских строк. Пародируя стиль торжественной оды, Пушкин инстинктивно воспроизвел и ритмическую структуру одической строфы во всех ее деталях. Не вправе ли мы предположить, что и Ломоносов обладал таким же чутьем и чувствовал живую связь между ритмической структурой своих «крепко сшитых» строф и высоким пафосом своего художественного стиля?

Поколения русских поэтов и XVIII, и XIX вв. учились у Ломоносова стихотворной технике. А между тем роль его в развитии русского стиха еще не вполне раскрыта.

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье К. Ф. Тарановского «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы».

[2] Впервые: *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. (Одическая строфа AbAb / CCdEEd в поэзии Ломоносова) // Роль и значение литератур XVIII века в истории русской литературы. М.; Л., 1966. С. 106 – 115. Печ. по: *Тарановский К.* Из истории русского стиха XVIII в. Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова // *Он же.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 291–299.

[3] См. в наст. изд. примеч. 26 к статье В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха».

[4] «Ода на день брачнаго сочетания Их Императорских Высочеств Государя Великаго Князя Петра Феодоровича и Государыни Великия Княгини Екатерины Алексеевны 1745 года».

[5] «Ода на рождение Его Императорскаго Высочества Государя Великаго Князя Павла

* Ср. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. С. 267–268.

Петровича Сентября 20 1754 года».

[6] Т. 1, № V – «Первые трофеи Его Величества Иоанна III, Императора и Самодержца Всероссийскаго, чрез преславную над Шведами победу Августа 23 дня 1741 года в Финландии поставленные и в высокий день тезоименитства Его Императорскаго Величества Августа 29 дня 1741 года в торжественной оде изображенные от всеподданнейшаго раба Михайла Ломоносова» (1741); Т. 1, № VII – «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения Его Императорскаго Высочества Государя Великаго Князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня»; Т. 1, № X – «Ода на прибытие Ея Величества великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации» (1742); Т. 2, № XLIX – «Ода Всепресветлейшей Державнейшей Великой Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской, на пресветлый торжественный праздник Ея Величества восшествия на Всероссийский престол Ноября 25 дня 1761 года, в оказание истинной Радости и ревностнаго усердия всенижайше поднесенная от всеподданнейшаго раба Михайла Ломоносова» (1761).

[7] Используя термин «пауза», Томашевский тем не менее отмечает, что далеко не всегда стиховая пауза выражена перерывом в речи, молчанием; это «сложное синтактико-интонационное явление, где самый факт перерыва звукового потока играет наименьшую роль <...>. Основное – это ритмико-мелодическая каденция, имеющая определенную смысловую выразительную функцию (расчленения речи). <...> В стихах интонация определяется не только синтаксисом текста, но и ритмом стиха и строфы. Поэтому выразительность стиха есть взаимодейсивие синтаксиса и ритма. Ожидание паузы создает интонацию рассечения речи и там, где нет текстового сигнала остановки. Отсюда – перегруппировка предложения, имеющая свои синтаксически-экспрессивные последствия» (*Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // *Он же.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 305 – 306).

[8] Из «Оды на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года» (С. 225; здесь и далее ссылки даются на изд.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11. т. Т. VIII. М.; Л., 1959).

[9] В статье «Слово и стих в “Евгении Онегине”» Г. О. Винокур предложил выделить три типа соотношения между ритмическими и синтаксическими периодами: «1) «Метрические границы раздела полностью совпадают с синтаксическим членением речи <...>. 2) Предложение продолжается и после метрического периода, но связь частей предложения, разделенных метрической границей, не является принудительной. Речь идет о таких предложениях, которые могли бы быть закончены вместе с метрическим периодом, но имеют дополнительные части, синтаксически легко отделяющиеся, например обособления, самостоятельные части слитного или сложного предложения и т.п. <...>. 3) Предложение не кончается и синтаксически не может быть окончено вместе с границей метрического периода, потому что принудительно требует продолжения» (*Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 170 – 171). Под «метрическим периодом» Винокур понимает часть сложной строфы с замкнутой рифмической цепью; так, например, в онегинской строфе выделяется 4 метрического периода: 3 четверостишия разной системы рифмовки (AbAb, CCdd, EffE) и двустишие gg.

[10] Классификация Б. В. Томашевского в целом совпадает с классификацией Винокура (ритмико-синтаксические единицы, которые Томашевский называет «замкнутыми» соответствуют первому типу у Винокура, «открытыми» – второму типу, «разомкну-

тые» – третьему).

[11] «Ода на день брачнаго сочетания Их Императорских Высочеств Государя Великаго Князя Петра Фсодоровича и Государыни Великия Княгини Екатерины Алексеевны 1745 года».

[12] «Ода на рождение Его Императорскаго Высочества Государя Великаго Князя Павла Петровича Сентября 20 1754 года».

[13] По данным Тарановского в ритмическом профиле перевода оды Фенелона уже заметно преобладание ударности второго икта над первым: 79,3 % – 82,1 % – 58,6 % – 100 %; а в более поздних произведениях, написанных 4-стопным хореем (подсчитаны «Переложение псалма 14», «Разговор с Анакреоном» и «Гимн бороде»), альтернирующий ритм выражен даже более отчетливо, чем у Тредиаковского и Сумарокова: 56,2 % – 89,6 % – 51,4 % – 100 %. (*Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. Табл. I).

[14] «Ода на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, 1746 года» (С. 139).

[15] «Ода Ея Императорскому Величеству в день Ея Всевысочайшего рождения, торжествуемого 1755 года декабря 18 дня».

[16] Вторую вздорную оду А. П. Сумарокова одни исследователи считают пародией на торжественные оды М. В. Ломоносова (см., напр.: *Гуковский Г. А.* Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии) // *Он же.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001 С. 229 – 251; *Морозов А. А.* Русская стихотворная пародия // Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.) Л., 1960. С. 12 – 15; 681 – 682 и др.), другие – автопародией (ссылки на соответствующую литературу см. в статье Вяч. Вс. Иванова «Из наблюдений над одой XVIII века». С. 356).

Ю. В. Стенник[1]

ОДИЧЕСКАЯ СТРОФА ЛОМОНОСОВА[2]

М. В. Ломоносов не является в строгом смысле слова первооткрывателем форм, которыми характеризуется введенный им в России жанровый канон похвальной оды, хотя по праву признан создателем оды в русской литературе. Известно, что форму строфического рисунка для своих од М. В. Ломоносов перенял у И. Х. Гюнтера[3] во время своего пребывания в Германии. В первой самостоятельной оде «На победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» Ломоносов впервые для себя использовал образец строфического строения десятистишника, организованного по принципу рифмовки ababccdeed, ориентируясь на оду немецкого поэта «Принцу Евгению. На заключение мира между императором и Портой в 1718 году» («An den Prinsen Eugen. Nach dem Frieden zwischen dem Kaiser und der Pforte von 1718»).

Следует помнить, что для Ломоносова ода «На взятие Хотина» была своего рода экспериментом, в ходе которого он решал принципиальную задачу: демонстрировал практическую реализацию идей, выдвинутых им в собственном теоретическом трактате, «Письме о правилах российского стихотворства», присланном вместе с одой в Петербургскую Академию наук. Главной целью Ломоносова было доказать возможности силлаботонической системы стихосложения, наиболее соответствовавшей, по его мнению, природным свойствам национального языка. Возможность принятия оды немецкого поэта за образец подкреплялась, по-видимому, целым рядом соображений*. Ода Гюнтера была посвящена воспеванию победы австрийской армии над турками. Тема оды Ломоносова – также военная победа. Но, ориентируясь на Гюнтера, Ломоносов исходил из убеждения, что разноударность слогов в словах русского языка роднит наш язык с немецким, и на этом основании немецкие стихи представлялись ему более подходящим объектом наблюдения и подражания, нежели, например, польские или французские. С этой точки зрения особую важность приобретал вопрос о принципиальной необходимости чередования в русских стихах мужских и женских рифм. В ритмике стиха и в сохранении системы рифмовой организации строфы Ломоносов следовал гюнтеровской оде, не отступая от образца.

Что касается стиля и поэтического синтаксиса, то нужно заметить, что для творчества самого Гюнтера ода, посвященная Евгению Савойскому, была своеобразным исключением. Жанр похвальной оды, воспевающей события государственного значения, требовал особой выдержанности тона. Творческое амплуа немецкого поэта мало соответствовало этому жанру, хотя он и справился со своей задачей. Своеобразная невыдержанность стиля, пристрастие к аллегорическим уподоблениям и грубым сравнениям, склонность к

---

* Справедливость требует отметить, что сам Гюнтер не был создателем использованной им в оде «Принцу Евгению» формы строфы, но следовал традиции, прочно установившейся в данном жанре в литературах наиболее развитых европейских стран, в частности, во французской поэзии от од Малерба до известной оды «На взятие Намюра» Буало.

внезапной смене сложных синтаксических конструкций короткими назывными формами восклицаний и отсюда прерывистость ритма отличают оду. Это положение отражалось и на строфике оды. Четкость строфического рисунка, как один из основных признаков одического канона, сохранялась. Но основным моментом, выявлявшим строфическое единство, оставалась только система рифмовки. Внутренняя же структура строфы отражала своеобразную неупорядоченность мысли, господствовавший в развитии одической темы «лирический беспорядок». Такова была в общих чертах поэтическая манера Гюнтера-одописца. И известное влияние подобного образца одического похвального жанра, который был перед Ломоносовым, в его первых одических опытах все же сказалось. Вот, например, начальная строфа ломоносовской оды «На взятие Хотина»:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой,
Внимая нечто, ключ молчит,
Которой завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.*

Уже в пределах первого четверостишия, несмотря на четкость рифмового рисунка, структурное единство ослаблено. Ощущение стремительного движения поэтической мысли, возникающее в первых двух стихах, внезапно пропадает. Третий стих словно вязнет в сочетаниях согласных, а четвертый – наиболее ответственный по своему положению в катрене, – отмечен явным интонационным спадом. Ритм стиха теряет свою упругость. Вместо естественно ожидаемой интонационной акцентности концовки налицо прямо противоположное положение. И так на протяжении всей строфы.

Пояснить эту мысль можно, соотнеся все сказанное с развитием идеи строфы. Перед нами традиционный зачин, приступ к панегирическому восхвалению, подготавливающий сознание слушателей или читателей к восприятию панегирика. Донесение этой идеи проходит три стадии. В то время как поэтическая мысль устремляется к источнику вдохновения – ввысь, к вершине Парнаса, – природа замирает в молчаливом ожидании, уже вьются «лавровы венцы», а слух спешит донести вести о победе «во все концы» вселенной. Всем этим фазам внутристрофической композиции соответствуют синтаксически замкнутые единицы, целостность которых подкрепляется фактором рифмовой связи. Но единство тематического плана в пределах внутристрофических

* *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.–Л., 1959. С. 16. В дальнейшем цитирование стихов Ломоносова по этому тому с указанием соответствующих страниц в тексте статьи.

периодов отмечено своеобразной зыбкостью. Возникающая в контексте система смысловых ассоциаций каждый раз внезапно нарушается, не находя своего логического исхода. Например, как мы уже отмечали, в первом четверостишии: «Восторг <...> ведет на верьх *горы высокой* <...> *В долине* тишина *глубокой*» (курсив наш. – *Ю. С.*). Контрастность смысловых рядов, подчеркнутая их тесной рифмовой связью, в контексте предстает случайной, лишенной как прием необходимости. Далее читаем: «Внимая нечто *ключ молчит* <...> *И с шумом* вниз с холмов стремится» (курсив наш. – *Ю. С.*). Наконец, показательна своеобразная инертность строфической концовки: «Далече дым в полях курится». Стих, завершающий всю строфу и по своему положению наиболее ответственный, словно выпадает из контекста, выглядит случайной деталью.*

Ломоносов воспринимает от Гюнтера и ту последовательность внутристрофического чередования мужских и женских рифм, при которой строфа, начинаясь закрытой мужской рифмой, заканчивалась тяготеющей к открытости женской: aBaBccDeeD. Подобная недозавершенность интонирования концовки как в пределах всей строфы, так и в пределах внутристрофических периодов – еще одна деталь, характеризующая недостаточное выявление возможностей организации строфы как целостной художественной структуры. Позднее Ломоносов откажется от такой системы рифмовки.

Уже в следующей оде, посвященной «торжественному празднику высокого рождения <...> государя Иоанна Третьего...» (1741 г.), Ломоносов избирает другой принцип рифмовой организации. Общий графический рисунок рифмовки остается тем же, но в порядке чередования мужских и женских окончаний первые занимают место последних, и общая картина строфы выглядит теперь иначе: AbAbCCdEEd.

Нагреты нежным воды югом,
Струи полденных теплы рек,
Ликуйте светло друг пред другом:
Златой начался снова век.
Всегдашним льдом покрыты волны,
Скачите нынь, веселья полны,
В брегах чините весел шум.
Повсюду вейте, ветры, радость,
В Неве пролейся меда сладость.
Иоаннов нектар пьет мой ум (С. 34).

Интонационный рисунок строфы приобрел большую упорядоченность за счет естественно повышенной акцентности интонирования узловых в системе внутристрофического деления стихов: «Златой начался снова век. // Всегдашним льдом покрыты волны <...> // В брегах чините весел шум. // <...> Иоаннов

* Не случайно исследователи так и не могут найти удовлетворительного толкования этого стиха: то ли это реалия батальной картины – дымящегося поля битвы после победы; то ли аллегорическая деталь, символизирующая жертвенный дым алтаря победы.

нектар пьет мой ум». В сущности, в этих четырех стихах заключена и тема панегирика, и отношение автора к воспеваемому событию, и специфика подхода к поэтическому решению темы, какой мы видим во всей оде. Идею же оды можно свести к двум иносказательным формулам, заключенным в двух стихах: «Златой начался снова век. // <...> Иоаннов нектар пьет мой ум». Показательно, что оба стиха – это концовки. Первый заключает начальное четверостишие и предстает своеобразным вводным тезисом ко всему панегирику. Второй, заключающий всю строфу, формулирует по-своему авторскую позицию, а с ней и принцип развития поэтической идеи оды.

Четкости строфической организации способствует и то, что Ломоносов начинает освобождаться от крайностей гюнтеровской поэтической манеры. Ломоносов как бы нащупывает собственную систему, именно ту, которая позднее определит характер строфики в его торжественных одах. Во всяком случае, принцип строфической организации им был здесь найден. Но пока, на протяжении ближайших двух лет, Ломоносов еще продолжает экспериментировать, пробуя несколько возможных вариантов рифмовой организации строф для своих од. Так, в оде того же 1741 г. «Первые трофеи его величества Иоанна III...» поэт применяет новый строфический рисунок: aabccbdeed. В результате изменился общий порядок внутристрофического деления. Первую большую часть десятистишника составляют теперь связанные единой рифмовой парой два трехстишия, в то время как замыкает строфу организованный охватной системой рифмовки катрен:

Российских войск хвала растет,
Сердца продерзки страх трясет,
Младой орел уж льва терзает;
Преж нежель ждали, слышим вдруг
Победы знак, палящий звук.
Россия вновь трофей вздымает
В другой на Финских раз полях.
Свой яд премерску зависть травит,
В неволю тая храбрость славит,
В Российских зрила что полках (С. 43).

Мы видим, что формулы поэтического распространения доводов к доказательству центрального тезиса переносятся на заключительную ступень внутристрофической композиции, в то время как место самого тезиса имеет тенденцию к варьированию, что видно на протяжении всей оды.

Это был единственный опыт использования такого строфического рисунка в одах Ломоносова. Видимо, подобная структура не представлялась удачной, ибо больше к такому типу строфы Ломоносов почти не возвращался*.

* Можно указать лишь два случая, когда эта схема рифмовки строфы, точнее ее видоизмененный вариант (aabccbdede), была использована Ломоносовым. Это ода «На день брачного сочетания <...> государя великого князя Петра Феодоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года» и ода «На рождение великого

Зато в следующей оде «На прибытие из Голстинии и на день рождения <...> великого князя Петра Феодоровича» (1742 г.) Ломоносов вновь видоизменяет строфический рисунок, пробуя новую схему ababccdede:

Дивится ныне вся вселена
Премудрым Вышняго судьбам,
Что от напастей злых спасена
Россия зрит конец бедам
И что уже Елисавета
Златыя в ону вводит лета,
Избавив от насильных рук.
Красуются Петровы стены,
Что к ним Его приходит внук,
Прекрасной Анной днесь рожденный (С. 60).

В этом случае строфическая композиция строится по принципу своеобразной симметричности рифмовки начальной и конечной частей строфы, между которыми выделяются связанные парной рифмой, обычно в составе одной синтаксической единицы, два стиха. Это положение сразу сказывается на распределении смысловой нагрузки внутри строфы. Акцентность переносится на центральные два стиха, в то время как окаймляющие их катрены несут функцию подготовительного приступа в формулировке идеи строфы, с одной стороны, и развивающих ее распространений – с другой.

Вообще о том, какое богатство оттенков в выражении различных поэтических установок в зависимости от идеи оды и темы панегириков могли заключать в себе отдельные модификации строфического десятистишника, следовало бы говорить особо и более детально. Но наша цель – выявить тенденцию движения Ломоносова к той строфической системе, которая была принята им в его наиболее выдающихся произведениях. С этой точки зрения рассмотренные только что типы строф следует оценивать как этапы поисков поэтом нужных ему форм. Такая форма строфы была впервые зафиксирована Ломоносовым в оде 1741 г., посвященной дню рождения Иоанна Антоновича. После 1745 г. данная система строфической организации остается практически в одах Ломоносова единственной. Поэтому рассмотрим ее еще раз несколько детальнее на примерах од Ломоносова зрелого периода его творчества.

Отличительная черта поэтического строя торжественных од Ломоносова – стабильность их композиционной системы. Внешне композиция од кажется громоздкой и растянутой. Но за многочисленными повторами и отступлениями, кажущейся перегруженностью риторических распространений и доводов, улавливается определенная периодичность в развитии идеи всей оды, продуманная соразмерность частей и целого. Поэтическая структура оды предстает четко организованной, обладающей внутренней целостностью художественной системой, в которой все компоненты оказываются тесно взаимосвяза-

князя Павла Петровича сентября 20 дня 1754 года». Обе они мало типичны для Ломоносова и не принадлежат к числу его лучших произведений.

ны. Эта продуманная соразмерность фиксируется на разных уровнях композиционной системы оды. Первым показателем единства поэтической структуры оды является строфа. Будучи частью по отношению к композиции всей оды, строфа в свою очередь представляет собой самостоятельную, обладающую внутренним единством структуру, целостный художественный организм. Целостность эта покоится на известной смысловой завершенности строфического периода. В цепи последовательного развертывания одической темы идея строфы служит как бы промежуточным звеном между интонационно-синтаксическими единицами текста, заключающими отдельную мысль, и содержанием всей оды. В каждой строфе с разной степенью приближения к мысли основного тезиса произведения реализуется какая-то одна из граней общей идеи оды. Строфа как бы несет в себе зерно проблематики всей оды в целом. На примере анализа этой композиционной ячейки можно проследить некоторые принципы организации структуры и всей оды.

Обратимся к оде «На день восшествия на всероссийский престол <...> Елизаветы Петровны» (1746 г.), проследим структуру первой строфы. По своей функции данная строфа близка к той, которая была рассмотрена нами в начале статьи – к первой строфе оды «На взятие Хотина» (1739 г.) – и даже примыкает к ней тематически. Тем существеннее будет проследить их различия. Вот эта строфа:

На верьх Парнасских гор прекрасный
Стремится мысленный мой взор,
Где воды протекают ясны
И прохлаждают Муз собор.
Меня не жажда струй прозрачных,
Но шум приятный в рощах злачных
Поспешна радостна влечет.
Там холмы и древа взывают
И громким гласом возвышают
До самых звезд Елисавет (С. 137).

Отвлекаясь пока от содержания строфы, обратим внимание на тектонику ее как замкнутого, определенным образом организованного речевого пространства. Строфическое пространство обладает внутренней завершенностью, и одновременно оно членимо. Причем членение внутри строфы устанавливается по двум признакам: рифмовому и интонационно-синтаксическому. Десятистишная строфа четырехстопного ямба отчетливо делится на три части: четверостишие, организованное перекрестной рифмовкой, и два трехстишия, объединяемые единой рифмой 3-го и 6-го (в составе всей строфы соответственно 7-го и 10-го) стихов: AbAbCCdEEd – такова схема рифмовки одической строфы. Как в пределах четверостишия, так и в пределах трехстиший первый стих каждого внутристрофического периода отмечен женской рифмой, последний – мужской. Таким образом, и вся строфа (продолжим далее – и вся ода), открываясь тяготеющим к продолженности стихом с нисходящей женской рифмой, замыкается стихом, рифмовой рисунок которого сообщает кон-

цовке ощущение твердости и завершенности.

Уже в данной системе рифмовой организации строфы заключено воплощение определенного принципа развития поэтической идеи – ее трехфазовое членение, при котором наибольшая нагрузка приходится на первое и третье звенья, а внутри каждой фазы – на последнюю ее ступень.

Трем частям строфы, выделяемым по признаку рифмовой организации, соответствуют три логически завершенных, синтаксически замкнутых, хотя и связанных между собой по смыслу, единицы. Каждая из них при этом обладает признаком особой интонационной завершенности. Первая синтаксически замкнутая единица – сложноподчиненное предложение в пределах четверостишия. О содержании панегирика по нему судить еще рано. Но о логике развития поэтической идеи уже можно говорить. Мы наблюдаем внутри четверостишия сочетание двух интонационно-противостоящих единиц: интонационный подъем, сопутствующий выражению идеи устремленности поэтической мысли, содержащейся в главном предложении:

На верьх Парнасских гор прекрасный
Стремится мысленно мой взор,

сменяется подчиненным ему синтаксическим распространением, в котором пафос предшествующего главного члена снижается:

Где воды протекают ясны
И прохлаждают Муз собор.

Подобное снижение напряжения к концу сложного предложения естественно, но оно имеет важное значение и для развития поэтической мысли в пределах всей строфы. Нисходящая интонация в финале первого четверостишия как бы подготавливает восприятие последующего противопоставления:

Меня не жажда струй прозрачных,
Но шум приятный в рощах злачных
Поспешна радостна влечет.

Это трехстишие, являясь своеобразным антитезисом к заглавным четырем стихам, одновременно логически вытекает из второй части заглавного тезиса. В интонационном плане, как продолжение этого подчиненного распространения, оно предстает также несколько сниженным.

Но тем самым подготавливается достижение максимального эффекта при сообщении о непосредственном предмете содержания панегирического восхваления. На заключительную часть строфы падает новый подъем интонации:

Там холмы и древа взывают
И громким гласом возвышают
До самых звезд Елисавет.

Непосредственное обозначение объекта панегирика, заключенное в последнем стихе строфы, оказывается выделенным во всех отношениях. Логически, поскольку оно предстает конкретизацией смыслового противопоставления, содер-

жащегося в первом трехстишии. Синтаксически, так как, будучи помещено в самом конце стиховой фразы и одновременно в конце всей строфы, слово «Елисавет» является тем фокусирующим звеном, которому оказывается подчинено установление синтаксических связей между другими членами фразы ближайшего отрезка строфы. Наконец, интонационно, – причем интонационная выделенность проявляется в двух планах. Во-первых, она достигается за счет понижения интонационной напряженности той части строфы, которая предшествует заключительному трехстишию, а во-вторых, в силу того, что по смыслу финальное трехстишие тесно связано с двумя первыми стихами зачина, отмеченными повышенной интонационной напряженностью.

Строфа имеет как бы две интонационных вершины – в начале и в конце. Тезис, заключенный в первом четверостишии, находит свой логический исход в заключительном трехстишии, которое с точки зрения воплощения в строфе поэтической мысли представляет собой высший кульминационный пункт ее развития. Средняя же часть строфы оказывается заполненной побочными деталями, выполняющими функции распространительных доводов в доказательство центральной идеи.

Наконец, анализируя структуру строфы ломоносовской оды, какой она предстает в его наиболее значительных произведениях, существенно учесть еще один важный момент. При всей стабильности данной структуры ее ни в коем случае нельзя рассматривать как мертвую схему. Даже система рифмовки строфы ababccdeed – при всей ее, казалось бы, незыблемости, практически допускает возможность рассматривать строфический десятистишник с двух точек зрения. Можно видеть строфу, состоящую из одного начального катрена и шестистишия, членящегося на два тесно связанные трехстишия по схеме 4 + 3 + 3. Такой по существу предстает строфа, только что рассмотренная нами выше. Но эта же система рифмовки, особенно, если отвлечься от интонационно-синтаксического фактора и не учитывать момент чередования мужских и женских окончаний, допускает возможность организации строфического пространства по иной системе. Десятистишник может быть представлен как комбинация, состоящая из двух окаймляющих строфу катренов и заключенного между ними двустишия, по схеме 4 + 2 + 4. Такую точку зрения выдвинул, например, американский литературовед У. Виккери в статье, посвященной вопросу традиций ломоносовской оды в поэме Пушкина «Медный всадник»*.

Мы не собираемся дебатировать вопрос о преимуществах той или иной системы членения строфы для отдачи предпочтения какой-то одной схеме перед другой. По-видимому, в принципе допустимы и та и другая схема.

Можно привести показательные примеры внутристрофической комбинации по схеме 4 + 2 + 4. Такова строфа, открывающая оду «На день восшествия на престол Елизаветы Петровны» (1747 г.), ее пример приводится в статье У. Виккери, такова великолепная 7-я строфа из той же оды:

* *Vickery W. N.* «Mednyj vsadnik» and the eighteenthcentury heroic ode // Indiana Slavic Studies. 1963. Vol. III. P. 140–162.

Ужасный чудными делами
Зиждитель мира искони
Своими положил судьбами
Себя прославить в наши дни;
Послал в Россию Человека,
Каков неслыхан был от века.
Сквозь все препятства Он вознес
Главу победами венчанну,
Россию, грубостью попранну
С собой возвысил до небес (С. 199–200).

И интонационно и синтаксически 5-й и 6-й стихи строфы тяготеют к начальному четверостишию. И в основе этого тяготения лежит в первую очередь семантическая связь. В то же время данное двустишие осуществляет смысловую переходность от начального тезиса строфы к итоговой концовке. Показательно, как в этой системе организации строфы возрастает акцентность двух центральных стихов, отмеченных особым подъемом интонационного напряжения.

Но в большинстве случаев композиция ломоносовской строфы тяготеет к схеме 4 + 3 + 3. Сам У. Виккери справедливо замечает, что «финальный катрен (строфы. – *Ю. С.*) героической оды Ломоносова показывает заметное предпочтение типу 1 + 3, то есть первый стих катрена приближен семантически и синтаксически к стихам, которые предшествуют ему в строфе, в то время как последние три стиха сгруппированы вместе и обычно показывают очень тесную связь»*. По-видимому, в таких случаях речь должна идти не о финальном катрене, а уже о финальном трехстишии, объединенном через рифмовую связь с предшествующим равновеликим отрезком строфы. Подобных окончаний сам У. Виккери в семи рассмотренных им одах Ломоносова насчитывает около 70 % от общего числа строф. В отдельных случаях подобная структура выявляется с очевидностью, не вызывающей сомнений:

Тогда от радостной Полтавы
Победы Росской звук гремел,
Тогда не мог Петровой славы
Вместить вселенныя предел,
Тогда Вандалы побежденны
Главы имели преклоненны
Еще при пеленах твоих;
Тогда предъявлено судьбою,
Что с трепетом перед Тобою
Падут полки потомков их (С. 153).

В этом примере использованный Ломоносовым прием анафоры как нельзя лучше обнажает схему. Но такие случаи, конечно, редки. Гораздо чаще выявление данного принципа строения строфы осуществляется в приеме использо-

* *Vickery W. N.* «Mednyj vsadnik» and the eighteenthcentury heroic ode // Indiana Slavic Studies. 1963. Vol. III. P. 145.

вания синтаксического параллелизма, как например, в такой строфе:

Услышьте, Судии земные
И все державные главы:
Законы нарушать святые
От буйности блюдитесь вы
И подданных не презирайте,
Но их пороки исправляйте
Ученьем, милостью, трудом.
Вместите с правдою щедроту,
Народну наблюдайте льготу,
Да Бог благословит ваш дом (С. 772).

При такой системе внутристрофической композиции интонационное напряжение, сосредоточиваясь на акцентных стихах, равномерно нарастает к концу строфы. Тезисность начального четверостишия сменяется цепью распространительных доводов, заключаемой обычно итоговой формулой, которая обобщает идею строфы. Не случайно наиболее ответственные в системе композиции ломоносовских од строфы строятся обычно именно по такой схеме организации внутристрофического пространства.

Изложенными выше замечаниями, понятно, не может быть исчерпана проблема одической строфы М. В. Ломоносова. Масштабы короткого сообщения позволили наметить лишь некоторые аспекты ее изучения. Одной из интереснейших задач было бы проследить судьбу ломоносовской одической строфы на протяжении XVIII века.

Примечания

[1] Юрий Владимирович Стенник (1935 – 2005) – ведущий научный сотрудник Отдела пушкиноведения, историк и теоретик литературы. Основные исследования, посвященные поэтике русской литературы: «Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма» (Л., 1981), «Русская сатира XVIII века» (Л., 1985), «Идея "древней" и "новой" России в литературе и общественно-исторической мысли XVIII – начала XIX века» (СПб., 2004).

[2] Печ. по 1 изд.: *Стенник Ю. В.* Одическая строфа Ломоносова // Вопросы русской литературы. Вып. 2 (22). Львов, 1973. С. 60–67.

[3] См. в наст. изд. примеч. 25 к статье В. М. Жирмунского «О национальных формах ямбического стиха».

Вяч. Вс. Иванов[1]

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОДОЙ XVIII ВЕКА[2]

1. Ода 1747 г. Ломоносова

«Ода на день восшествия на всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года» принадлежит к «похвальным», или «хвалебным», одам, призванным прославлять императрицу*. Формальным поводом для написания оды послужило утверждение Елизаветой нового устава и новых штатов Академии наук, по которым количество отпускаемых на нужды Академии денег было увеличено вдвое. Этот непосредственный повод для написания оды отражен в ее заглавии: «Радостные и благодарственные восклицания Муз Российских <...> несказанным величием <...> Елизаветы Петровны <...> обогащенных и восставленных»**. Этому заглавию соответствует обобщенность авторского облика, выраженного (как в позднейшем научном языке***) местоимениями (и глагольными формами) множественного числа:

Чтоб слову с оными сравняться,
Достаток силы нашей мал,
Но мы не можем удержаться,
От пения твоих похвал.
Твои щедроты ободряют
Наш дух... (41–46)[3]

Несколько од издано Ломоносовым анонимно, в том числе и ода 1747 г. До некоторой степени анонимность этих од находится в соответствии с отвлеченно-обобщенным авторским обликом. «Принципиальная анонимность» если не вообще оды XVIII в.****, то таких ломоносовских од, которые не должны были «выражать индивидуального сознания своего автора»*****, следует понимать как установку на образ обобщенного автора: мысль излагается от имени целого множества людей и тем самым безлична (надлична).

Если автор в оде анонимен, то в роли адресата выступает псевдоним. Прославление императрицы связывается с темой мира, тишины. Елизавета вводится в круг представлений, связанных с миром, тишиной, двояким обра-

---

* Ср. общую стилистическую характеристику: *Грешищева Е.* Хвалебная ода в русской литературе XVIII в. // 1711–1911. М. В. Ломоносов: Сб. ст. под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911. С. 93–149.

** Новый устав впоследствии вызвал критику Ломоносова (см.: Стеклов В. А. Михайла Васильевич Ломоносов. М., 1922. С. 70).

*** *Quine W. V.* The Scope and Language of Science // The British Journal for the Philosophy of Science. 1957. Vol. 8. № 27. P. 8; *Иванов В. В.* О семиотических аспектах взаимодействия естественных и формализованных (искусственных) языков в коллективе // Научно-техническая революция и функционирование языков мира. М., 1977. С. 48.

**** *Гуковский Г. А.* О русском классицизме // Поэтика. 5. Л., 1929. С. 57.

***** Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII в. М.; Л., 1936. С. 10.

зом. Имя Елизаветы по-еврейски означает мир, тишину. Ломоносов обыгрывал это значение имени и в других своих одах*: *Как в имени твоем Предвечный поставил нам покоя сень* (Ода 1759 г., 13–14). При этом Ломоносов следует правилу, сформулированному им в «Риторике» (§ 135): «От знаменования имени замысловатые речи составляются: 1) Когда свойства или дела той вещи, или человека уподоблены будут тому, что имя значит».

Но обыгрывание имени – лишь один способ, благодаря которому Ломоносов может говорить о мире и о Елизавете одновременно. Второе и более существенное сопоставление Елизаветы и идеи мира проводится в оде не этимологически, а исторически: Елизавета приносит России мир.

Нетривиальность этого, казалось бы, стандартного одического штампа можно показать, анализируя отклики современников на оду. Любопытно, что в «Критике на оду» Сумароков всего решительнее возражал против тех именно мест оды, которые содержат воспевание мира. Полемика с Ломоносовым по поводу войны и мира начинается с первых строк статьи: «Я думаю, что ограда града войско и оружие, а не тишина»**. По поводу строк Ломоносова о том, что вслед за установлением мира корабли, полные сокровищ, выходят в море (начинается мирная торговля), Сумароков пишет: «Мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война или мир в государстве»***. Далее Сумароков утверждает, что мир в сущности беспредметен, не имеет особых признаков: «Солнце может смотреть на войну, где оно видит оружие победителей и побежденных, а тишина Никакого существа не имеет»****. Особенно примечательны суждения Сумарокова, относящиеся к XIII строфе оды:

Великой похвалы достоин,
Когда число своих побед
Сравнить сраженьям может воин
И в поле весь свой век живет,
Но ратники ему подвластны,
Всегда хвалы его причастны,
И шум в полках со всех сторон
Звучащу славу заглушает,
И грому труб ее мешает
Плачевный побежденных стон.[4]

Сумароков справедливо замечает, что под «воином» Ломоносов подразу-

---

* Отмечено еще Мерзляковым: *Мерзляков А. Ф.* Разбор осьмой оды Ломоносова // Тр. Общества любителей русской словесности при имп. Московском ун-те. М., 1817. Ч. 7; ср. Русская поэзия / Под ред. С. А. Венгерова. СПб. Б. г. Т. 1, примеч. и доп., 294; Ломоносов М. В. Стихотворения / Под ред. А. С. Орлова. М.; Л., 1935. С. 335; Пумпянский Л. В. Ломоносов в 1741–1742 гг. // XVIII век. Сб. 1. М.; Л., 1935. С. 110.

** *Сумароков А. П.* Стихотворения. М., 1935. С. 344.

*** Там же.

**** Там же. С. 345.

мевает не вообще воина, а военачальника. Сумароков утверждает, будто только «пастухи» живут в поле, а военачальнику не пристало делать это.

В контексте этих и последующих замечаний, касающихся не только стилистики, но и сути оды Ломоносова, можно двояко понять и утверждение Сумарокова, относящееся к строкам:

> Но ратники ему подвластны,
> Всегда хвалы его причастны.

Возможно, что здесь, как и в других местах оды, Сумарокову претил возвышенный слог, прямо продолжавший «высокий штиль» церковнославянской традиции*. Но его замечание сводится к полной абсурдности двустишия: «Сии два стиха <...> и критики не достойны, а я могу клясться, что я не постигаю слагателева мнения, для чего он их написал»**. Несомненное переплетение стилистической критики с тематическими возражениями очевидно в сумароковских замечаниях на предпоследнюю часть приведенной строфы: «Что шум со всех сторон звучащу славу заглушает, в етом я никакого возвышения стихотворного духа не вижу. Мне кажется, чтоб ето лутче было, чтоб оной со всех сторон происходящий шум гремящего славы гласа не мог заглушить. Глас славы больше бы стиху дал величества, нежели народный крик, который стиха ни мало не возвышает»***. Едва ли не всего отчетливее возражения Сумарокова (явно не стилистические, а смысловые) высказаны по поводу конца той же строфы: «Если плачевный побежденных глас глушит глас славы, то конечно из того следует, что возглашает не громко. А потому что слава громко возглашает, то плачевный побежденных тон гласу не мешает. Глас славы далеко слышится, а побежденных стон недалеко простирается»****.

Тематическая сторона критики Сумарокова представляется важной для точного истолкования того, как тема тишины, мира воспринималась современниками. Если бы она была только одическим штампом, восходящим к 8 пифийской оде Пиндара и к «Оде на мир» Ронсара, и оставалась знаком «абстрактного конфликта», не разрешимого в творчестве «любого крупного одического поэта»*****, то трудно было бы представить себе, как современник (Сумароков) мог быть столь ощутимо задет словесной формулировкой этого конфликта.

---

* См. блестящий анализ стилистического аспекта «Критики на оду» Сумарокова: *Гуковский Г. А.* 1) Русская поэзия XVIII века. Л., 1927; 2) Сумароков и его литературное окружение // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 374 и след.; см. также: *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 241–245; *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVIII–XIX вв. М., 1938. С. 98, 120–123. Наличие в критике Сумарокова и явственных семантических тематических аспектов ранее не отмечалось, хотя это вполне согласуется с известной общей оценкой Сумарокова в цитированных работах Г. А. Гуковского.

** *Сумароков А. П.* Стихотворения. С. 352.

*** Там же.

**** Там же.

***** См.: *Пумпянский Л. В.* Ломоносов и Малерб // XVIII век. Сб. 1. М.; Л., 1935. С. 128, 129.

Приходится допустить другое: современнику (пусть и недоброжелателю Ломоносова) было заметно то, что два столетия спустя может ускользнуть от исследователя (пусть сколь угодно почтительного к автору). Тема мира в то время звучала как реальный антоним теме войны, и каждому из этих звучаний могли сочувствовать или с ним не соглашаться.

Сказанному не противоречит очевидность связи некоторых мест оды 1747 г. с одой Ронсара, что отчасти подтверждается и звуковыми перекличками, существенными при внимании Ломоносова к звучащей субстанции стиха, ср. *градов ограда* и *garde vigoureuse:*

> O paix heureuse,
> Tu es la garde vigoureuse
> Des peuples et des leurs cités*.

Но оба мотива, объединяющие оды Ронсара и Ломоносова с пифийскими одами Пиндара (образ «возлюбленной тишины», *φίλοφρον Ἀφυχία*, и духа поэта, уподобляемого кораблю при дуновении попутного ветра), могли быть заимствованы Ломоносовым из греческого первоисточника.

Более существенно другое: хотя воспевание мира у Ломоносова и было построено по традиционным образцам одической риторики, его восприятие могло оставаться столь живым, как об этом свидетельствует критика Сумарокова.

Предлагаемое истолкование «Критики на оду» можно подтвердить сравнением с другими сочинениями Сумарокова. Давно уже было замечено, что статьи Сумарокова о земледелии, где утверждалось, что «Россия паче всего на земледелие уповати должна» («О домостроительстве»), явились как бы ответом на оду 1747 г. Ломоносова, где такая роль отводилась промышленности, а не земледелию**. Для решения до сих пор вызывающего различные мнения вопроса о том, пародировал ли Сумароков во «Вздорных одах» самого себя*** или Ломоносова****, нужно обратить внимание не только на стиль этих од (где иногда возможны и сближения со стилем самого Сумарокова*****), но и на их

---

* *Ronsard P. de.* Œuvres complètes. Paris, 1921. Vol. 3. P. 25; ср.: *Иванов В. В.* Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. М., 1961. С. 382[5].

** *Глинка С.* Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова. Ч. 2. СПб., 1841. С. 33; *Гуковский Г. А.* Сумароков и его литературное окружение. С. 361; *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. М.; Л., 1936. С. 72–73.

*** *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени.; *Быкова Т. А.* К истории текста «Од торжественных» А. П. Сумарокова // XVIII век. Сб. 5. М., 1966. С. 384; *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 32.

**** *Дуденкова И. А.* Идейно-художественная борьба в русском классицизме (1740-х, 1750-х и начала 1760-х гг.): Автореф. канд. дис. Ужгород: Ужгородский пед. ин-т, 1955. С. 13; *Герасимова Г. П.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760–1763) // Учен. зап. Вологодского ин-та им. А. С. Серафимовича. Вып. 30. Вологда, 1970. Тексты од см. в кн.: Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2.

***** Ср. *Гуковский Г. А.* Русская литературно-критическая мысль в 1730–1750-е годы // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1966. С. 108 (О воздействии ломоносовской концепции на Сумарокова).

содержание. Особенно ожесточенным нападкам Сумарокова во «Вздорных одах» подверглась XXI строфа оды 1747 г.:

И се Минерва ударяет
В верьхи Рифейски копием.
Сребро и злато истекает
Во всем наследии твоем.
Плутон в расселинах мятется,
Что россам в руки предается
Драгой его металл из гор,
Который там натура скрыла;
От блеску дневного светила
Свирепой отвращает взор.[6]

В части оды, излагавшей идеи развития хозяйства России, эта строфа занимала такое же центральное положение, как в части, воспевавшей мир, – цитированная выше строфа о воине. Против строфы о воине Сумароков ополчился в статье «Критика на оду», а с ненавистным ему воспеванием горных недр сражался в одах-пародиях.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сличить с только что приведенной строфой следующие места «Вздорных од» Сумарокова:

Там вижу грозного Плутона,
Во мраке мрачный вижу взор,
Узрев меня, бежит он с трона,
А я тогда вспеваю взор.

Почти теми же словами, но еще ближе к ломоносовскому тексту высмеивает Сумароков описание добычи металлов в «Дифирамбе»:

В Рифейски горы мещет искры,
И растопляется металл.
Трепещет яростный Плутон,
Главу во мраке сокрывает:
Из ада серебро лиется,
И золото оттоль течет.

В другой пародии – «Дифирамбе Пегасу» Сумароков снова обращается в этой строфе оды 1747 г., не дающей ему покоя:

Во мраке непрестанной тени
Металлы пали на колени...

Плутон от ярости скрежещет,
С главы венец сапфирный мещет,
И ужасается стеня.

Очевидной ошибкой было предположение, что именно эти строки пред-

ставляют собой пародию на Петрова, а не на Ломоносова*. На пародирование стиля Ломоносова указывают и выражения *в восхищении глубоком* и *в утоплении высоком* в том же «Дифирамбе Пегасу». В «Критике на оду» Сумароков осуждает ломоносовский оборот *нас в плаче погрузил глубоком*, замечая по этому поводу: *В глубоких потоках слез* сказать нельзя, не только *в глубоком плаче*. Отсюда у Сумарокова оксюморон, приведение к нелепости ломоносовского образа.

Возвращение к другой же «излюбленной» идее, осмеиваемой Сумароковым в оде 1747 г. Ломоносова, объединяет «Вздорную оду» и «Дифирамб». Это – слова Ломоносова о «российских Колумбах», плывущих по северным морям. Насмешка над этой мыслью, казавшейся Сумарокову безумной, содержится и во «Вздорной оде»:

О вечный лед, моя ты слава

и в «Дифирамбе»:

Уже стал таять вечный лед,
Судам дорогу отверзая.

В последнем двустишии Сумароков пародирует и характерный «библеизм» (термин Пушкина) возвышенного стиля оды 1747 г., ср. в этой оде Ломоносова *И к счастью отверзает дверь* (120) (при явной параллели в *Милосердии двери отверзи нам***), *Се мрачной вечности запону Надежда отверзает нам* (181–182). В сумароковской пародии *дорогу отверзая* явственно относится к оборотам типа *запону отверзет* у Ломоносова, где на основе сложившегося в церковнославянской традиции устойчивого фразеологизма (*отверзает двери*) строится новый, непривычный и тем самым в известной мере нарушающий привычную фразеологическую систему.

Сравнение трех приведенных од Сумарокова, пародирующих XXI строфу оды 1747 г., позволяет выделить в этой строфе то место, которое вызывало наибольшую ярость пародиста:

Плутон в расселинах мятется <...>
Свирепый отвращает взор...

Эту строку Сумароков пародирует трижды:

1) Там вижу грозного Плутона
Во мраке мрачный вижу взор,
Узрев меня, бежит он с трона...

---

* *Гуковский Г. А.* Из истории русской оды XVIII века: Опыт истолкования пародии // Поэтика. 3. Л., 1927. С. 141[7]. Там же см. о пародии на Ломоносова в двух первых строфах. Пародирование Петрова в других частях «Дифирамба Пегасу» не вызывает сомнений.

** Ср. *Солосин И. И.* Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // Изв. Имп. АН. Отд. рус. яз. и слов. Т. 18. Кн. 2. С. 260.

2) Трепещет яростный Плутон,
Главу во мраке сокрывает...
3) Плутон от ярости скрежещет
...И ужасается стеня.

Борей, Нептун и Плутон у Ломоносова только на первый взгляд сохраняют связь со своими мифологическими прообразами. Это – название абстрактных идей, употребление которых лишает описания вещественной реальности.

Мифологическими именами Ломоносов пользуется как условными объяснениями понятий. Поэтому он соединяет их не согласно мифологии, а согласно смыслу собственной системы понятий. В мифологическом прототипе, которому Ломоносов не считал нужным следовать, не Минерва, а Нептун побеспокоил Плутона в его подземном царстве. Но Ломоносову важно сказать, что наука (Минерва) начинает добывать богатства гор (металл Плутона):

И се Минерва ударяет <...>
Плутон в расселинах мятется...

В какой-то мере функция собственных имен – географических названий, почерпнутых из древних авторов (*верьхи Рифейски*), соответствует функции мифологических обозначений: они дают ярлык, определение, в необычной абстракции которого растворяется конкретное пространственное содержание образа.

Сравнение Лены с Нилом – одический штамп. Если в оде 1747 г. Ломоносов сравнивает с Нилом реку Лену, то в оде 1746 г.[8] с Нилом он сравнивает Елизавету (строфа VIII в первой редакции[9], строфа X во второй редакции[10]).

По своей абстрагирующей функции мифологические и экзотические географические уподобления можно соотнести с обилием у Ломоносова отвлеченных собирательных существительных, в частности на *-ство* (часто во мн. ч.: *препятства, варварства*). Частое их употребление – одна из давно отмеченных особенностей стиля Ломоносова*.

Но еще более важно то, что в языке оды свой конкретный смысл теряют и обычные конкретные существительные, становящиеся условными знаками определенных комплексов идей:

Тогда божественны науки <...>
В Россию простирали руки (81–83);
Но кроткая Екатерина <...>
Приемлет щедрой их рукой (105–107);
Ты сыплешь полною рукою
Свое богатство по земли (9–10);
Но требует к тому Россия
Искусством утвержденных рук (146–147);

* Ср. из литературы: *Казанская Э. В.* Синонимия образований на *-ство* (*-тельство*) и *-ние* в языке научной прозы М. В. Ломоносова // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в.: Ломоносовские чтения. Вып. 2–3. Казань, 1969. С. 75–80.

...Что россам в руки предается
Драгой его металл из гор (206–207).

Эти косвенные – метонимические и метафорические – использования слова *рука*, при котором место его денотата занимает смысл*, свидетельствуют о забвении основного вещественного смысла слова, на применение его в значении показателя действия, искусства, обладании и т. п.

Тем более понятно постепенное претворение во все более отвлеченные аллегории и таких основных (ключевых) понятий оды, как «тишина». Ода начинается с обращения к «Тишине», в котором постепенно накапливаются определения ее, в том числе и характерный троп *градов ограда*, в котором используется созвучие самих основ. Следующие строки:

Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют –

могут считаться раскрытием олицетворения тишины, как «градов ограды». Смысл этих двух строк – изобилие как следствие мира. Отсюда возникает и смежное представление, вызвавшее упреки Сумарокова:

Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою.

Всей этой цепи образов подводится итог в заключительных строках первой строфы:

Ты сыплешь полною рукою
Свое богатство по земли.

Тишина становится аллегорической фигурой женщины, рассыпающей по земле сокровища. Тишина персонифицирована как аллегорическая собственница богатства. Поэтому во второй строфе оды (развивающей традиционные образы хвалебных стихотворных сочинений**) солнце *возводит взор на тишину* и сравнивает ее с Елизаветой. Эта аллегорическая картина завершается в третьей строфе, где Елизавета, *прияв, облобызала* тишину.

Одно и то же ключевое понятие происходит постепенно словно через ряд перевоплощений, сцепляясь со смежными представлениями. Первое из них ассоциируется со вторым, второе с третьим, что создает иллюзию семантической связности текста.

Объект, к которому обращается автор оды, меняется от строки к строке. Он назван только вначале: *тишина*, дальше же заменяется местоимением *ты*. Это местоимение позволяет соблюсти внешнюю связность текста при всей пере-

---

* Этот существенный сдвиг в значении был при косвенном использовании слова выявлен уже в статье: *Фреге Г.* Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Вып. 8. М., 1977. С. 184 и след.; ср. *Черч А.* Введение в математическую логику. М., 1960; *Выготский Л. С.* Психология искусства. 2-е изд. М., 1968.

** *Покотилова О.* Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII и начала XVIII столетия // 1711–1911. М. В. Ломоносов. С. 72.

менчивости его содержания. В третьей строфе период заканчивается. Здесь дается и завершение зрительного образа (*тебя, прияв, облобызала*), и возвращение к первоначальному содержанию:

Тебя в Россию возвратила,
Войне поставила конец.

В цепи тропов у Ломоносова происходит взаимопроникновение ряда картин и идей, ассоциированных с основной темой. Эта последняя (хотя бы благодаря повторяющемуся местоименному обращению к ней) непрестанно напоминает о своем присутствии, все образы мыслятся в связи с ней. Зрительные и умозрительные ассоциации переплетаются друг с другом. Смысловой сдвиг используется Ломоносовым для оттенения смысла центральной идеи. В этом смысле и можно истолковать предложенное еще Г. А. Гуковским сопоставление полисемантизма образа у Ломоносова и у Жуковского*[11].

Отсюда особая роль личных местоимений, которые, символизируя общее ключевое понятие, в каждой конкретной строке соответствуют кругу более частных образов, выражая преемственность сменяющих друг друга олицетворений (кроме рассмотренных первых трех строф, ср. использование местоимений *ты*, *твой* в XIV–XXI строфах оды)**.

В связи с возродившимся интересом к ритму оды Ломоносова*** представляет известную ценность анализ отдельных од именно потому, что в нем не сглажены отдельные ритмические особенности.

Общая характеристика четырехстопного ямба оды вытекает из статистики форм: 1-я – 22 %, 2-я форма – 0,8 %, 3-я форма – 22,9 %, 4-я форма – 50,1 %, 6-я форма – 0,8 %, 7-я форма – 2,8 %. В абсолютных цифрах: 1-я форма – 53 строки из 240, 2-я форма – 2 строки, 3-я форма – 55 строк, 4-я форма – 123 строки, 6-я форма – 2 строки, 7-я форма – 5 строк. По сравнению с суммарной статистикой (по десяти одам), приведенной в работе К. Ф. Тарановского****, особенно обращает на себя внимание резкое повышение употребительности 4-й формы[13] (50,1 % в данной оде при среднем числе 43,4 % в 10 одах Ломоносова, написанных сходным ритмом). В согласии с общей тенденцией к сдвигу ударений влево, открытой в той же статье К. Ф. Тарановского по отношению к женским строкам*****, 4-я форма используется в строках вида:

Послал в Россию человека;
Тебя в Россию возвратила.

---

* *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 40, 68.

** Некоторые любопытные замечания и примеры употребления указательных (а не личных) местоимений см.: *Чумакова Ю. П.* Указательные местоимения в похвальных одах М. В. Ломоносова // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII в.: Ломоносовские чтения. Вып. 2–3. Казань, 1969. С. 214–222.

*** *Тарановский К. Ф.* Из истории русского стиха XVIII в. // Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 106–115[12].

**** Там же. С. 110.

***** Там же. С. 109–110.

В строках этой формы Ломоносов избегает цезуры на второй стопе[14] (строки вида *Тебя, прияв, облобызала* редки). Чаще всего в строках с пропуском ударения на 3-й стопе Ломоносов использует посередине слово с женским окончанием, которому (согласно указанной закономерности, открытой К. Ф. Тарановским) вторит женское окончание всей строки:

Дерзают в море за тобою.

Напротив, редкие строки с цезурой приобретают контрастный характер:

Довольство муз усугубляет.

Регулярно (в двух третях полноударных строк) цезура на второй стопе используется в 1-й форме, где она часто подчеркивает синтаксическое членение (иногда параллелизм двух половин строки):

Блаженство сел, градов ограда;
Приятных струн сладчайший глас.

В последнем случае обе половины строки грамматически и ритмически одинаково построены: за прилагательным следует существительное, за женским окончанием слова – мужское (аналогичная строка *В небесну дверь пресветлый дух*).

Соблюдением (больше чем в половине случаев) цезуры (но не мужской, а дактилической) отличаются строки 3-й формы. В них дактилическая цезура может повторяться в смежных строках:

Божественным устам приличен,
Монархиня, сей кроткий глас.

В этой форме Ломоносов избегает слов с гипердактилическими окончаниями. Поэтому из 16 вариантов данной формы[15] в оде представлено только 10, тогда как из 16 вариантов полноударной 1-й формы встречается 15 (отсутствует только строка вида *Мой дядя самых честных правил*). В 3-й форме Ломоносов использует мужской словораздел перед женской рифмой:

И класы на полях желтеют.

Ода начинается и кончается полноударными строками 1-й формы. Во второй строке использована 7-я форма с максимальным отступлением от метрической схемы (*Возлюбленная тишина*). Две первые строки задают, таким образом, пределы колебаний ритма. Переходы от строфы к строфе осуществляются путем использования одинаковых ритмических форм: конец 15-й строфы ритмически совпадает с началом 16-й:

Тобой восставленных наук
Хотя всегдашними снегами.

Так же объединяются ритмически рифмующиеся строки (167-я – и 170-я – с синтаксическим параллелизмом: *не устрашая – не разгоняя*[16]), смежные строки (71-я и 72-я, 216-я и 217-я, 223-я и 224-я, где снова ритмический парал-

лелизм подкрепляет синтаксический).

Распределение ритмических форм внутри строфы должно учитывать эту тенденцию наряду с закономерностью, открытой К. Ф. Тарановским.

Ода написана строфой, узаконенной Ломоносовым, типа AbAb CCd EEd [...]. Строфа естественно распадается на четверостишие и два трехстишия, завершаемые мужскими рифмами (ср. мужские рифмы в онегинской строфе, завершающие первое четверостишие строфы и всю строфу в целом).

24 строфы соответствуют 24 сложным периодам. Ломоносов многие периоды строил симметрично. Ряд строф (VII, XVI, XVIII) построен из синтаксических единиц, каждая из которых занимала по две строки. Строфы IV, VIII, IX, XI, XVII, XX основаны на равномерном распределении предложений: синтаксические единицы соответствуют начальному четверостишию, первому и второму трехстишиям. Этот род периода Ломоносов называл «круглым». Пример «круглого» периода:

В толикой праведной печали
Сомненный их шатался путь,
И токмо шествуя желали
На гроб и на дела взглянуть.
Но кроткая Екатерина
Отрада по Петре едина
Приемлет щедрой их рукой,
Ах, если б жизнь Ея продлилась,
Давно б Секвана постыдилась
Своим искусством пред Невой.
(строфа XI)

Ломоносов выделил еще два типа периодов – «отрывной», состоящий из коротких отдельных фраз-строк (в оде 1747 г. отсутствующих) и «зыблющийся», состоящий из неровных частей – обычно одного большого и одного-двух малых предложений[17].

«Зыблющиеся» периоды основываются на строфическом переносе. Enjambement в основном наблюдается на рубеже первого четверостишия и первого трехстишия, на границе трехстиший внутристрофический перенос менее заметен, так как в этом случае шестистишие распадается на двустишие и четверостишие, внутри которых перенос скрадывается. В трехстишиях при парной рифмовке у Ломоносова встречаются очень резкие переносы:

Вы наглы вихри не дерзайте
Реветь, но кратно разглашайте.

Парная рифмовка сглаживает перенос.

Иначе обстоит дело в начале строфы: перекрестная рифма более связывает свободу синтаксиса. Начальное четверостишие строфы – замкнутая единица, выход за пределы которой создает «зыблющийся» период. Пример выраженного внутристрофического переноса:

Толикое земель пространство
Когда Всевышний поручил
Тебе в щастливое подданство,
Тогда сокровища открыл,
Какими хвалится Индия.
Но требует к тому Россия
Искусством утвержденных рук,
Сие злату очистит жилу,
Почувствуют и камни силу
Тобой воссозданных наук.
(строфа XV)

В этой строфе благодаря переносу резко выделяется строка *Какими хвалится Индия*, что обращает внимание читателя и на рифму (*Россия – Индия*), вокруг которой разгораются споры современников (сумароковцев и Ломоносова)[18]. Рифма как ритмический элемент тесно связана с переносом. Так, однотипность четырех попарных глагольных рифм несколько скрадывает резкость переноса внутри шестистишия:

Твои щедроты ободряют
Наш дух и к бегу устремляют,
Как в Понт пловца способный ветр
Чрез яры волны порывает,
Он брег с весельем оставляет,
Летит корма меж водных недр.
(55–60)

Одическая строфа здесь деформирована переносом: *ободряют Наш дух*. Но однозвучность глагольных рифм и их ритмико-грамматический параллелизм сглаживает резкость переноса.

Подчиненные предложения внутри строфы значительно самостоятельнее, чем в обычном сложноподчиненном предложении. Независимые же предложения не столько самостоятельны, как в обыденной речи. Начало и конец строфы часто мало между собой связаны, но переход от одной мысли или картины к другой совершается постепенно с помощью ритмико-синтаксического параллелизма, пунктуации (Ломоносов редко ставит точку посреди периода – обычно точка с запятой или запятая), ритмических и смысловых соответствий.

Характерным способом развития сложного синтаксического целого внутри периода было нагромождение однородных глагольных форм: «Когда на трон она *вступила* – тебя <...> *возвратила* – войне *поставила* конец, тебя <...> *облобызала* <...> *сказала*» (строфа III).

В третьей строфе при пяти глаголах местоимение стоит только в одном случае: Ломоносов оставлял глаголы без местоимений, опираясь отчасти на латинскую традицию (ср. латинизм в той же строфе: *мне полно тех побед, сказала*, разрывает прямую речь подобно лат. *Inquit*[19]).

Синтаксические и описанные выше ритмические особенности оды позво-

ляют описывать период как способ развертывания мысли, соответствующий и намеченной выше системе абстрактных олицетворений.

Примечания

[1] Вячеслав Всеволодович Иванов – академик РАН, директор Института мировой культуры при МГУ, директор Института «Русская антропологическая школа» Российского государственного гуманитарного университета, филолог, культуролог, антрополог, автор более полутора тысяч научных трудов. Основные исследования по сравнительному стиховедению, теории, истории стиха и поэзии собраны в: *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. М., 2000 и Т. III. М., 2004. Подробнее о нем см.: Вячеслав Всеволодович Иванов / сост. Л. Г. Невская и др.; авт. вступ. ст. А. Крылов. М., 2007.

[2] Впервые: *Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII века // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 174 – 187. Печ. по: *Иванов Вяч. Вс.* Из наблюдений над одой XVIII века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. III. М., 2004. С. 619–630.

[3] Приводятся №№ стихов оды.

[4] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. VIII. М.; Л., 1959. С. 202.

[5] Сопоставляя эти тексты, В. В. Иванов также отмечал, что «если у Ронсара *garde* фонетически изолировано (созвучие *vigoureuse* не выступает явно), то у Ломоносова ограда является частью звукового комплекса градов ограда; поэтому со структурной точки зрения различий здесь больше, чем сходств» (*Иванов Вяч. Вс.* Лингвистические вопросы стихотворного перевода // *Он же.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.III. М., 2004. С. 575).

[6] *Ломоносов М. В.* Там же. С. 205 – 206.

[7] Мнение Г. А. Гуковского разделял также А. А. Морозов (см.: *Морозов А. А.* Примечания // Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). Изд. 2-е. Л., 1960. С. 685).

[8] «Ода на день рождения Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны, Самодержицы Всероссийския, 1746 года».

[9] (Т. VII С. 150-151)

[10] Ты суд и милость сопрягаешь,
Повинных с кротостью казнишь,
Без гневу злобных исправляешь,
Ты осужденных кровь щадишь.
Так Нил смиренно протекает,
Брегов своих он не терзает,
Но пользой выше протчих рек:
Своею сладкою водою,
В лугах зеленых пролитою,
Златой дает Египту век. (VIII, 152).

[11] По наблюдению Гуковского, «Жуковский, включая слова-знаки в свою стиховую мелодию, стремиться лишить их обычно-предметного объективного значения. У него слова значат не то, что они значат «просто», а обращены к тексту своей другой, ассоциативно-эмоциональной стороной. Жуковский не только открыл для русской литературы полностью семантические возможности стиховых связей речи поверх синтаксических, но открыл для нее и смысловые возможности полисемантизма слова; он прак-

тически открыл, что слово не однозначно, что в нем скрыты, кроме первого, терминологического значения, еще другие, добавочные значения, ореолы осмыслений, внутренняя форма, этимологическая и историческая» (*Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 43). Отмечая, что «принцип полисемантизма лежит и в основе поэтики Ломоносова», Гуковский тем не менее полагал, что «характер применения и понимания этого принципа у него совсем другой; классицизм, отвергнув этот принцип, положил пропасть между Ломоносовым и Жуковским» (Там же).

[12] См. в наст. изд. С. 333 – 343.

[13] Спорное заключение; в русском стихе предпоследний икт является наиболее неустойчивым, а в 4-стопном ямбе XVIII в. при средней ударности 53,2 % амплитуда его колебаний составляет 56,3% (!): от 98,2 до 41,9 (см.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. Табл. II).

[14] В данном случае речь идет о так наз. «малых цезурах», т.е. совпадении стопораздела и словораздела после второй стопы. См. аналогичное употребление термина в статье М. Л. Гаспарова «Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века». Стремление избежать словораздела после 4-го слога в 4-стопном ямбе характерно не только для Ломоносова, но и для всех русских поэтов XVIII – XIX в. (см.: *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Табл. II, III). Ранее на тот факт, что русские поэты стараются избегать диподийности в четносложных размеров указывали Г. А. Шенгели и Б. В. Томашевский (см.: *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. 2-е изд. М.; Пг., 1923. С. 54 – 55; *Томашевский Б. В.* Стих и ритм. Методологические замечания // *Он же.* Избранные работы о стихе. М.; СПб., 2008. С. 69 – 70).

[15] Речь идет о словораздельных вариациях 3-й формы.

[16] Ловящих крик не разгонял – Поющих птиц не устрашал (VIII, 204).

[17] См.: *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию. § 40 – 46.

[18] В «Критике на оду» Сумароков отмечал в связи с приведенными строками: «И́ндия, слывет ета земли, а не Инди́я:

Индия и Россия рифмы самые бедные, и выговором и тем, что они обе имена собственные, что только в самой нужде полагается» (*Сумароков А. П.* Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе. Ч. X. С. 101).

[19] *лат.* «говорю», «повторяю».

М. И. Шапир[1]

РИТМ И СИНТАКСИС ЛОМОНОСОВСКОЙ ОДЫ

(К исторической грамматике русского стиха)[2]

За первые пять лет своего документированного существования русский 4-стопный ямб претерпел бóльшие изменения, чем за последующие полтора столетия. Летом 1741 г. доля полноударных строк в одическом стихе Ломоносова достигала без малого 100 %. Эта ритмическая система отвечала поэтическому вкусу автора и была им эстетически обоснована в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739). Ситуация казалась стабильной, ничто не предвещало перемен, и тем не менее в самом непродолжительном времени ритмика русского стиха пережила революционные потрясения: к концу 1746 г. беспиррихийные строки у Ломоносова составляли уже немногим более 20 %. Позднее, в 1750–1760-х годах, удельный вес стихов без пропуска метрических ударений снова несколько возрос (до 25–30 %) и на этом уровне законсервировался вплоть до экспериментов А. Белого[3].

Норма полноударности, которую русский стих довольно строго выдерживал с середины XVIII по начало XX в., имела не столько языковую, сколько поэтическую природу (см. Шапир 1996[4]). В 1741 г. нарушение неустойчивого ритмического равновесия произошло не под давлением языка, а под воздействием одного-единственного слова, к которому были стянуты все смысловые линии хвалебной оды. Речь идет об имени собственном монаршей особы, восшедшей на русский престол 25 ноября 1741 г. Каждое упóминание Елисаветы влекло за собой один, а то и два пиррихия [*Елисавéтины заслýги* (№ 176: 203)], и эти «высочайшие» пиррихии открыли шлюзы всем остальным*. В свою очередь, узаконение 25–30-процентного уровня полноударности в классическом четырехстопнике от позднего Ломоносова до раннего Брюсова также не могло быть обусловлено требованиями языка: по данным К. Ф. Тарановского (1971, 426), среди спорадических 4-стопных ямбов в прозе полноударные формы составляют лишь 10,9 %, и столько же их должно быть согласно теоретической модели – 11,3 %.

Это значит, что своеобразие национальной поэтической традиции во многом обязано такому случайному и постороннему событию, как дворцовый переворот 1741 г. – не будь его, история русского стиха сложилась бы по-другому. Это касается не только звучания, но и значения стихотворной формы. Существовавший у раннего Ломоносова запрет на двухпиррихийные строки, которому в качестве художественной нормы ничто не помешало бы дожить, например, до пушкинской эпохи, сделал бы невозможными стихи типа *Адмиралтéйская игла́* или *Охóтники до похорóн* (а таких в «Онегине» и «Медном Всаднике» около 10 %). Увеличение или уменьшение доли полноударных строк хотя бы в полтора раза самым решительным образом отозвалось бы на

* Здесь и далее стихотворения Ломоносова цитируются по Полному собранию сочинений (1959); при ссылках сообщаются номера произведений и строк.

содержании произведений, в корне трансформировав пушкинскую лексику и фразеологию (подробнее см. Шапир 1996).

1. Здесь мне хочется пойти дальше и показать, что глубокая структурная перестройка русского 4-стопного ямба, начатая Ломоносовым под давлением обстоятельств в конце 1741 г., помимо фонетики и лексики затронула грамматику стиха: в первую очередь, синтаксис и, в меньшей степени, морфологию. Отвлеченно рассуждая, преобразование поэтического синтаксиса было совершенно неизбежным. Как известно, поэтике классицизма свойственно избегать кричащих противоречий между языковыми и стиховыми членениями*. Но простое предложение значительно проще уложить в четырехударную строку, нежели в трех- или двухударную:

I Что се́рдце та́к мое́ пронза́ет?
I Неде́рск ли то́ Гига́нт шуми́т?
I Не го́рыль с ме́ст свои́х толка́ет?
I Холмы́ сорва́вши, в тве́рдь рази́т?
I Края́ небе́с уже́ трясу́тся,
I Пути́ обы́чны зве́зд мяту́тся!
I Ника́к ярится А́нтей зло́й!
I Не Пи́нд ли о́н на О́ссу ста́вит?
I А Э́тна ве́рьх Кавка́сской да́вит?
I Не Со́лнце ль хо́чет сня́ть руко́й?
(№ 21: 81–90)**

Каждый из 10 стихов этой строфы насчитывает четыре ударения, и каждый в то же время является простым предложением.

Теперь представим себе, какие последствия должно было повлечь за собой распространение пиррихиев. С сокращением среднего числа тактов в строке, по всей видимости, автоматически сокращается и ее «синтаксический вес». Но чем меньшее синтаксическое содержание будет иметь каждая строка в отдельности, тем большее число строк станет покрывать синтаксическая единица и тем сильнее, следовательно, окажутся межстрочные синтаксические связи (подобно тому как в длинных размерах строки связаны слабее, чем в коротких). Все это и в самом деле случилось со стихом Ломоносова: с середины 1741 г. до конца 1746-го полноударных строк у него стало почти на 80 % меньше, и потому не приходится удивляться, что в «Первых Трофеях <...> иоанна III»

---

* См., например, «L'Art poétique» Буало (I, 27–30, 105–106, 137–138)[5]; ср. Кенигсберг 1994, 170, 184 примеч. 73.

** Римская цифра слева указывает порядковый номер ритмической формы по классификации Г. А. Шенгели (1921, 43): I U ´ U ´ U ´ U ´ (U); II U U U ´ U ´ U ´ (U); III U ´ U U U ´ U ´ (U); IV U ´ U ´ U U U ´ (U); VI U U U ´ U U U ´ (U); VII U ´ U U U U U ´ (U). Еще две формы – V U U U U U ´ U ´ (U) и VIII U U U U U U U ´ (U) – у Ломоносова, как известно, не встречаются.

(август 1741) с концом простого предложения совпадает 66,5 % клаузул, тогда как в «Оде на день рождения <...> Елисаветы Петровны» (декабрь 1746) таких клаузул всего 39,3 %:

IV Сии́ призна́ки вожделе́нны
IV Хотя́ предста́вили тогда́
IV Твои́ дары́ благослове́нны,
IV О глав венча́нных красота́! ||
IV Но вя́щша ра́дость восхища́ла
VII Взира́ющих и оживля́ла, |
IV Когда́ наде́жнейший призна́к
III В младе́нческом лице́ откры́лся, ||
IV Что то́чно в не́м изобрази́лся
III Роди́телей дража́йший зра́к. |||
(№ 44: 71–80)*

4 простых предложения, образующие единый синтаксический период, складываются из 10 двух- и трехударных строк.

Для изучения эволюции межстрочных связей было бы желательно выработать более тонкий и чувствительный механизм, чем тот, что был найден Г. О. Винокуром в исследовании об онегинской строфе (1941; Шапир 1990а, 346 примеч. 36; ср. Томашевский 1958, 111–127; Пейсахович 1969) и позднее использован Тарановским (1975) при анализе одического десятистишия. Винокур ограничился тремя типами метрико-синтаксических построений: «1) Метрические границы <...> полностью совпадают с синтаксическим членением речи»; «2) Предложение продолжается и после метрического периода, но связь частей предложения, разделенных метрической границей, не является принудительной»; «3) Предложение не кончается и синтаксически не может быть окончено вместе с границей метрического периода, потому что принудительно требует продолжения» (1941, 184–185; ср. Брик 1927, № 5: 33–34). Развивая идеи Б. И. Ярхо[6] [см.: РГАЛИ, ф. 2186 (Б. И. и Г. И. Ярхо), оп. 1, ед. хр. 41, л. 35–36; Ярхо 1984, 215–216; Гаспаров 1969, 506–507; 1981, 150–152], авторы недавней работы о межстрочных связях в верлибре сочли нужным различать по степени тесноты следующие межстрочные связи (в порядке их усиления): 1) на границе отдельных предложений (на точке и подобных знаках); 2) между сочиненными предложениями; 3) между подчиненным предложением и главным; 4) при причастных, деепричастных и прочих оборотах; 5) между однородными членами; 6) предикативную; 7) обстоятельственную; 8) дополнительную при косвенном дополнении; 9) дополнительную при прямом дополнении и 10) определительную (Гаспаров, Скулачева 1993, 29; ср. Скулачева 1989, 157; а также Taranovski 1963[7], 83–84).

В этом исследовании будет опробована еще более дробная классификация.

* Цитируется ранняя редакция стихотворения.

По-разному оценивается межстрочная граница:

1) между отдельными предложениями, не связанными союзом [*Священный ужас мысль объемлет! // Отверз Олимп всесильный дверь* (№ 27: 41–42)];

2) между отдельными предложениями, связанными союзом [...*Там смертну хлябь разинул ад! // Но промысл мрак сей разгоняет...* (№ 238: 27–28)];

3) между частями бессоюзного сложного предложения [*Однако дух еще стремится, // Еще кипит сердечный жар...* (№ 149: 151–152)];

4) между частями сложносочиненного предложения, связанными союзом [...*Везде прославятся заслуги, // И свет щедрота удивит* (№ 42: 165–166)];

5) между придаточными предложениями, не связанными сочинительным союзом [*Смотри, тяжка коль Шведов страсть, // Коль им страшна Российска власть* (№ 22: 71–72)];

6) между придаточными предложениями, связанными сочинительным союзом [*Нам <...> казалось <...> Что вихри в вихри ударялись // И тучи с тучами спирались...* (№ 43: 85–86 и рядом)];

7) между главным и придаточным предложением [*Здесь Днепр хранит мои границы, // Где Гот гордящийся упал...* (№ 149: 191–192)];

8) при обособленных словах и оборотах [*О коль прекрасен свет блистает, // Являя вид страны иной!* (№ 42: 45–46)];

9) между не образующими словосочетания неоднородными членами предложения при отсутствии союза [*Среди Геройскаго собора // Лучем божественнаго взора...* (№ 261: 65–66)];

10) между не образующими словосочетания неоднородными членами предложения при наличии сочинительного союза [...*что <...> он <...> Немейским львом покрыт // Или ужасную Егиду // Нося, врагов своих страшит...* (№ 27: 192–193 и вокруг)*];

11) между обобщающим словом и однородными членами [*Науки пользуют везде: // Среди народов и в пустыне...* (№ 141: 227–228)];

12) между однородными членами при отсутствии союза [*В ней зрятся истинны доброты, // Геройство, красота, щедроты* (№ 27: 39–40)];

13) между однородными членами при наличии союза [...*Услыши глас Россиян верных // И чисту искренность сердец!* (№ 28: 133–134)];

14) между подлежащим и сказуемым [...*Сокровищ полны корабли // Держают в море за тобою* (№ 141: 8–9)];

15) между членами словосочетания в случае их примыкания [...*Со снегом таял купно лед // С любовью всех людей согласно* (№ 24: 57–58; ранняя редакция)]**;

16) между членами словосочетания в случае управления в непереходных конструкциях [...*Но их пороки исправляйте // Ученьем, милостью, трудом*

---

* Это так называемый силлепс – фигура, предполагающая нарушение грамматических норм (частный случай солецизма). Сходный оборот есть у Г. Батенькова: *Не жди из гроба воскресенья, // В грязи валяясь вещества, // Алкая в ней увеселенья // И отчужденный Божества* («Тюремная песнь», 1828).

** Примыкающими к главному члену словосочетания считались несогласуемые слова и формы: наречия, инфинитивы, деепричастия и компаративы.

(№ 266: 166–167)];

17) между членами словосочетания в случае управления в переходных конструкциях [*...В слезах от радости лобзает // Песок и мягкую траву* (№ 261: 179–180)];

18) между членами словосочетания в случае их согласования [*Великих, славных, несравненных // Участница Петровых дел* (№ 189: 201–202)];

19) между компонентами сложных форм глагола [*...Которы будут в громкой славе // Мечем страшить и гнать врага* (№ 21: 43–44)*];

20) между предлогом, союзом, частицей и словом или предложением, к которому они относятся [*...От дружбы слишком нежной и – // От романтических старушек* (М. Лермонтов, «Моя мольба», 1830)**].

Связи с 1-й по 7-ю я квалифицирую как слабые, с 8-й по 13-ю – как средние, с 14-й по 20-ю – как сильные (ср. Скулачева 1989, 57; Гаспаров, Скулачева 1993, 29). Теоретически возможны и более тесные связи, у Ломоносова и его современников не встречающиеся[8] (ср. Шапир 1990б, 67 сл.; 1994, 92 сл.; а также Кенигсберг 1994, 161–162, 180–181 примеч. 40–42; Taranovski 1963[9], 83; Гаспаров, Скулачева 1993, 25);

21) между частями неодноударного композита [*...в <...> Библиотеке под зеленым пуле- // непробиваемым стеклом...* (И. Бродский, «Мексиканский дивертисмент», 1975)];

22) внутри одноударного слова [*...темнеет, заражаясь не- // одушевленностью, слепой...* (И. Бродский, «Взгляни на деревянный дом...», 1993?)];

23) внутри морфемы или слога [*...Жизнь невозможных частных лиц, // Интересующих милиц- // ию* (Д. А. Пригов, Ор. 8509, 1985)].

За числовое выражение грамматической связи между стихами принимается ее порядковый номер по вышеозначенной классификации. При явной синтаксической или семантической неполноте отрезка речи, предшествующего клаузуле, этот коэффициент удваивается, ибо такая связь (я буду называть ее «удвоенной») носит сразу «перспективный» и «ретроспективный» характер (предыдущий стих отчасти предсказывает последующий, а последующий возвращает к предыдущему):

IV	Молчите, пламенные звуки,	13
II	И колебать престаньте свет:	3
III	Здесь в мире расширять науки	15×2

* Ср.: *Подажды, да Россов Обновитель // В потомках будет жив своих* (№ 42:192–193; ранняя редакция). Связь между компонентами оптатива (*да // будет*) накладывается тут на связь между подлежащим и сказуемым (ср. в окончательном тексте: *Подай, чтоб Россов Обновитель // В потомках вечно жил своих*).

** В обследованных произведениях Ломоносова есть единственный перенос такого рода, осложненный сильным управлением: *...Примера многим лишь щедротам // Не смеет скудна дать вода...* (№ 176: 93–94), то есть «лишь скудная вода не смеет дать примера многим щедротам». Ср. в одической строфе Батенькова (на границе между четверостишием и шестистишием!): *...Во сне покоился или // Сгорал, как Феникс, и рождался...* («Тюремная песнь»).

VII	Изволила Елисавет.	1

(№ 141: 51 – 54)*

Если между стихами есть несколько связей, их следует учитывать все:

III	Ты щастлива трудом Петровым;	3
I	Тебя и ныне красит новым	(14+16+18)×2
VII	Рачением Елисавет...	4

Сложив коэффициенты и разделив их сумму на число межстрочных границ, мы получим средний коэффициент межстрочной грамматической связности ($\overline{S}$)**.

---

* Арабская цифра справа указывает на коэффициент грамматической связности. Его удвоение призвано отразить то обстоятельство, что связь между двумя стихами, когда первый из них непременно требует продолжения, теснее, чем в случае его подлинной или мнимой речевой завершенности:

Мой дядя самых честных правил,	3
Когда не в шутку занемог,	7×2
Он уважать себя заставил	13
И лучше выдумать не мог.	1

Препозиция придаточного предложения (...Когда не в шутку занемог...) заставляет ожидать появления главного предложения, но не наоборот:

Мой дядя самых честных правил,	3
Он уважать себя заставил,	7
Когда не в шутку занемог,	13
И лучше выдумать не мог.	1

** Предлагаемая методика вынужденно ограничивается грамматическими аспектами связности и лишь косвенно затрагивает семантические (поскольку учитывается содержательная незавершенность фразы, разорванной между стихами). При необходимости можно сделать поправку на фразеологический аспект связности, различая свободные и клишированные сочетания, как то: *Здесь же она явно* ***перегнула*** *//* ***Палку*** *и все дело перешло // В ранг ненужно-личных отношений* (Д. А. Пригов, «Женщина в метро меня лягнула...», 1981). Труднее было бы в рамках той же классификации принять в расчет все виды собственно стилистической связи между стихами, то есть разного рода повторы, параллелизмы, парцелляцию и т. п., например:

Здесь Нимфы Невской Ипокрены <...>
Сердцами пойдут в след за Ней.

Сердцами пойдут и устами
В восторге сладком возгласят...
(№ 189: 78–82)

В синтаксическом отношении связь на границе строф квалифицируется как наиболее слабая, но анафора и эллипсис, отсылающие к предыдущему предложению, делают эту связь теснее (см. Иванов 1979, 185[10]). Ср. фонетический повтор, также работающий на повышение связности: *...В долинах раздаются клики: // «Великая Петрова Дщерь...»* (№ 141: 116–117). Повтор этот отнюдь не случаен: *И кто ведет в перунах*

Были обследованы 22 светские оды Ломоносова, то есть все его произведения в этом жанре, написанные 4-стопным ямбом*. Как показали подсчеты, по сравнению с оригинальными стихотворениями 1741 г. в одах, появившихся на свет спустя лет пять или десять, коэффициент $\overline{S}$ увеличивается чуть не вдвое: с 11,3 в оде на день рождения Иоанна Третьего (№ 21, август 1741) до 21,0 в благодарственной оде за оказанную сочинителю милость (№ 176, 1751; см. табл. 1 и 2). Зависимость тесноты межстрочных связей от густоты ударений в стихе не подлежит никакому сомнению. В почти беспиррихийных одах лета 1741 г. самому низкому коэффициенту синтаксической связности (в среднем по периоду 12,3) соответствует самая высокая средняя ударность строки (реализовано 99,1 % метрических ударений). В «Оде <...> на взятие Хотина» (1739), полный текст которой известен в редакции 1751 г., средняя ударность строки понижена (92,9 %), а синтаксическая связность – повышена ($\overline{S}$ = 13,5). В Одах, написанных с конца 1741-го по 1743 г., уровень ударности еще ниже (91,2 %), и, соответственно, еще выше коэффициент синтаксической связности (14,2). На следующем этапе эволюции одического стиха Ломоносова (1745 – ноябрь 1746) ударность опускается до 83,9 %, а коэффициент $\overline{S}$ поднимается до 16,7. Наконец, с декабря 1746-го по 1751 г. минимуму средней ударности строки (79,9 %) отвечает максимум средней межстрочной синтаксической связности ($\overline{S}$ = 19,4). В последний период этот показатель вновь несколько падает (до 17,0) – не потому ли, что одновременно возрастает доля ударных стоп (до 80,9 %)?

Упрочению синтагматических отношений между строками способствовала не одна только экспансия сильных связей, заметно потеснивших сначала слабые связи, а вслед за ними и средние – например, доля согласования от общего числа межстрочных связей летом 1741 г. составляла 0,4 %, в первые два года после воцарения Елисаветы – 0,7 %, в 1745–1751 гг. – 1,1 %, в 1752–1763 гг. – около 1 % (см. рис. 1 и табл. 2)**. Не меньшее влияние на коэффициент $\overline{S}$ оказало также повышение употребительности «удвоенных» и «сложных» связей (напомню, что первые сигнализируют о семантико-синтаксической недостаточности текста, оборванного на клаузуле; вторые указывают на то, что через клаузулу проходит не менее двух связей). Доля удвоенных связей у Ломоносова увеличивается с 35,3 % до 53,1 % и затем сокращается до 48,6 %; доля сложных связей увеличивается с 7,1 % до 13,9 % и в последний период сокращается до 9,8 % (см. табл. 2)***.

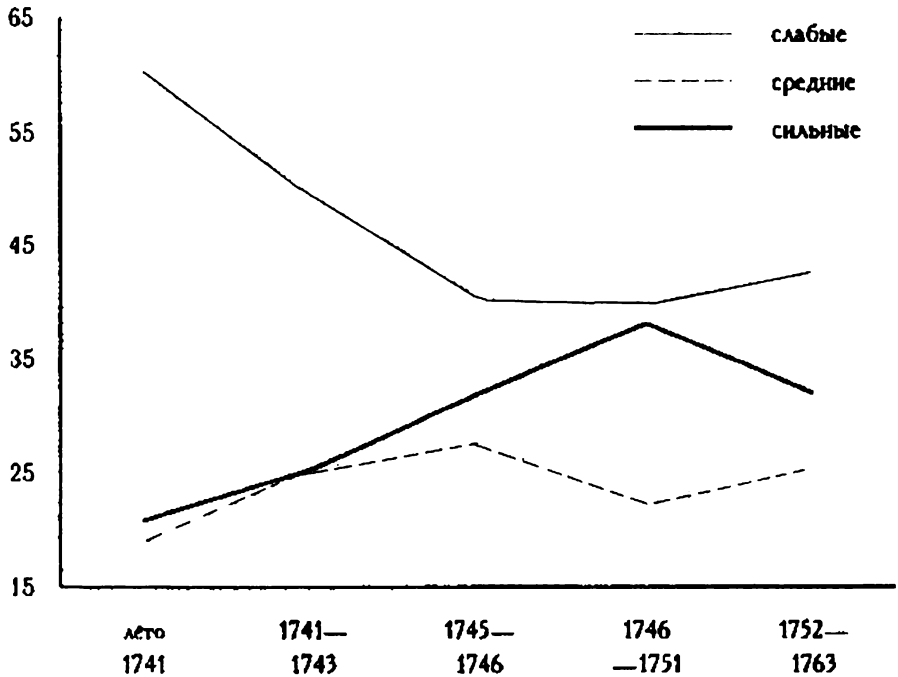
лики? // Великая Елисавет... (№ 189: 93–94). Попытка охватить все эти явления в рамках одной работы затемнила бы основной предмет исследования и сделала наши подсчеты непомерно громоздкими.

* В анализе и статистической обработке этого материала принимала участие Е. А. Зак.

** Отмечу, что предикативные связи у Ломоносова ведут себя не как средние, а как сильные (ср. Гаспаров, Скулачева 1993, 29): все виды межстрочной связи средней силы после 1751 г. активизировались, в то время как предикативная связь (так же как обстоятельственная, дополнительная или определительная) стала встречаться реже.

*** Процент удвоенных связей вычисляется от общего числа связей, процент сложных связей – от общего числа межстрочных границ.

Рис. 1. Динамика сильных, средних и слабых межстрочных связей в ломоносовских одах 1741–1763 гг.



Налицо обратная количественная корреляция признаков (см. Ярхо 1997, 240–242[11]): чем ниже средняя ударность строки, тем теснее грамматическая связь между стихами, и наоборот. Степень такой зависимости может быть измерена с помощью коэффициента корреляции *r*: при полной прямой кореляции $r = +1$, а при полной обратной $r = -1$. В нашем случае взаимозависимость признаков достаточно высока: коэффициент корреляции между ударностью и синтаксической связностью строк $r = -0{,}96$*.

2. Глобальное усиление межстрочных связей явилось не единственным синтаксическим следствием той ритмической реформы, которую породил дворцовый переворот 1741 г. Сплошные 4-ударные строки были выровнены как по числу ударений, так и по своей грамматической емкости:

I	Уже врата отверзло лето,	3
I	Натура ставит общий пир,	3
I	Земля и сердце в нас нагрето,	3
I	Колеблет ветьви тих зефир,	12
I	Объемлет мягкий луг крилами,	3

* Формулу, по которой определяется коэффициент *r*, можно найти в комментариях к работе Б. И. Ярхо (1997, 278 примеч. 64).

I	Крутится чистый ток полями,	3
I	Брега питает тучный ил,	3
I	Древа и цвет покрылись медом,	3
I	Ведет своим довольство следом	(14+15)×2
I	Поспешно ясный вождь светил.	2

(1743; № 28: 1–10)

Очевидно, что одно и то же синтаксическое содержание у раннего Ломоносова в принципе готова была принять на себя любая строка. Конечно, даже в первых двух одах 1741 г. строфы, в которых 9 или все 10 клаузул совпадают с концом простого предложения, были не слишком многочисленны: их там около 20 % – 9 строф из 44 (см. № 21: 31–40, 81–90, 141–150; № 22: 51–80, 151–170, 181–190). Но существенно, что после 1743 г. такие строфы, состоящие сплошь из «коротких», «отрывных периодов», хотя и рекомендуются по-прежнему в «Риторике» (Ломоносов 1952, 7: 124–125, ср. 40), но практически выходят из употребления: они составляют 1,5 % – 5 строф из 336 (см. № 241: 111– 120; № 260: 61–70, 211–220; № 261: 71–80; № 271: 301–310; ср. Иванов 1979, 185)*.

С тех пор как разноударность строк сделалась нормой, они перестали быть синтаксически эквивалентными даже in potentia. Это видно на примере предпоследнего десятистишия из оды Петру Феодоровичу (1742). Изначально по своей структуре оно мало чем отличалось от процитированного выше:

I	Текут млеком и медом реки,	3
I	Собой земля плоды растит,	3
I	Златы приспели снова веки,	3
I	Из облак манна к нам росит,	3
I	Лишь Зефир веет тепл, смиренный,	16
IV	Чрез плод полей благословенный.	1
I	Утих свирепый вихрь в морях,	3
III	Владеет тишина водами,	3
IV	Спокойство царствует в брегах,	3
I	Забавы все ликуют с нами.	1

В редакции 1742 г. строфа разворачивалась как цепочка преимущественно полноударных строк, почти каждая из которых была равна простому предложению. Позднее, перерабатывая оду для собрания сочинений 1751 г., Ломоносов изменил и ритмику, и синтаксис этого десятистишия. Уменьшение ударности строк и их синтаксическое расподобление усилило межстрочные связи в одних местах и ослабило в других:

* Заслуживает внимания тот факт, что все 5 строф принадлежат поздним одам Ломоносова (1759–1763).

IV	Млеком и медом напоенны,	8×2
IV	Тучнеют влажны берега,	4
IV	И, ясным солнцем освещенны,	8×2
IV	Смеются злачные луга.	1
I	С полудни веет дух смиренный	16
IV	Чрез плод земли благословенный.	1
I	Утих свирепый вихрь в морях,	3
III	Владеет тишина полями,	3
IV	Спокойно царствует в градах,	4
IV	И мир простерся над водами.	1

Синтаксические связи между строками, как видим, упрочились ненамного, но контуры строфического периода проступили гораздо отчетливее*.

Не последнюю роль в синтаксическом оформлении строфы сыграли союзные и бессоюзные связи. Винокур подметил, что в «Евгении Онегине» интонация исчерпанности иногда возникает и там, где она не оправдывается по смыслу (1941, 189–194, 208–213). Но первым, кто осознал, какие возможности сулит кажущееся согласование стиховых и грамматических членений, был, по-видимому, Ломоносов: *Храните праведны заслуги // И милуйте сирот и вдов, // Сердцам нелживым будьте други // И бедным истинный покров, // Присягу сохраняйте верно, // Приязнь к другам нелицемерно...* (№ 232: 121–126) и т. д. Это перечисление тянется до конца строфы, и потому соединительные союзы в строках 2-й и 4-й не могут расцениваться иначе, как желание создать иллюзию симметричности и завершенности четверостишия. С равным успехом Ломоносов пригонял фразу к метрической структуре заключительного шестистишия (3+3): *...Чем дале бег свой простирает, // Тем больше вод в себя вмещает // И множество градов поит; // Разлившись, на поля восходит, // Обильный тук на них наводит // И жатвы щедро богатит* (№ 43: 205–210; ср. № 176: 185–190)**.

---

* Ср. также два варианта начала «Оды <...> на день рождения <...> Петра Феодоровича». Версия 1742 г.:

I	Дивится ныне вся вселенна	16×2
IV	Премудрым Вышняго судьбам,	7
I	Россия, что от зла спасенна	13
I	И зрит конец своим бедам...	7

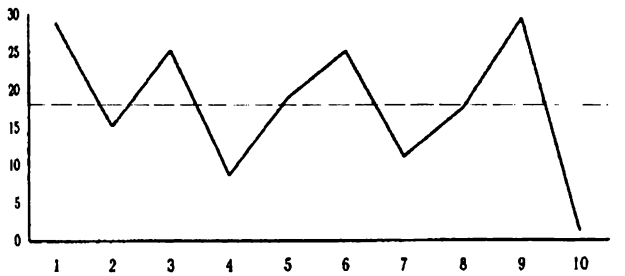
В окончательном тексте 1751 г. удлинившееся дополнение (*от зла → от напастей*), вытеснив подлежащее в следующую строку, превратило сказуемое в определение:

I	Дивится ныне вся вселенна	16×2
IV	Премудрым Вышняго судьбам,	7
II	Что от напастей злых спасенна	18×2
I	Россия зрит конец бедам...	6

** Интересно также проследить динамику союзной и бессоюзной связи при однородных членах предложения: до 1743 г. и после 1751-го они чаще связываются

В результате ритмико-синтаксической дифференциации строфы наметились метрические позиции, на которых, как правило, встречаются сильные связи, и те, на которых по большей части сосредоточены связи слабые. Вследствие этого одическое десятистишие превратилось в сложную синтаксическую структуру, первое описание которой попытался дать Тарановский: в десятистишии с рифмовкой *AbAbCCdEEd* «сильный интонационный перелом (так называемая синтаксическая пауза) на четвертой строке делит строфу на две полустрофы (4+6). Вторая полустрофа обнаруживает дальнейшую тенденцию к синтактико-интонационному членению на два трехстишия (3+3), но эта тенденция выявлена слабее, чем тенденция к распадению на полустрофы. Наконец, и первые полустрофы, как и вообще все четверостишия с перекрестной рифмовкой, обнаруживают тенденцию к членению на двустишия (2+2); из всех упомянутых тенденций – последняя самая слабая» (1966, 107; Иванов 1979, 185–187; Постоутенко 1990, 45*).

Рис. 2. Синтаксический профиль строфы *AbAbCCdEEd* в ломоносовских одах 1746–1763 гг.



бессоюзно, а с 1745 по 1751 г. преобладают союзные связи: в одах, посвященных Иоанну Третьему, связи, образованные при помощи союзов, относятся к бессоюзным как 9 : 91; в первых четырех одах, адресованных Елисавете, – как 48 : 52; в одах 1745 г. и ноября 1746-го – как 54 : 46; в одах, написанных с декабря 1746 по 1751 гг., – как 61 : 39; в одах 1752–1763 гг. – как 44 : 56.

* В строфах этой конфигурации 6 женских стихов и 4 мужских. Все 4 мужских клаузулы стремятся совпасть с концом предложения. Тарановский объяснял это тем, что, когда фразы «заканчиваются ударным слогом, интонационные сигналы звучат <...> более веско» (1966, 108 сл.). Этим, по мнению исследователя, и был вызван отказ Ломоносова от строфы Хотинской оды (*aBaBccDeeD*). Любопытно, однако, что поэтика Ломоносова до некоторой степени расходится с его «Риторикой»: «В окончании периодов всегда пристойнее поставить ударение на другом или на третьем складу от конца последнего речения <...> На последнем складу стоящее только прилично в вопрошениях и в повелениях, а в прочих случаях слуху неприятно» (1952, 7: 244–245). Обилие восклицательных и вопросительных предложений в языке ломоносовской оды (Эйхенбаум 1922, 8) – их там около трети (Андреева 1969, 200, 204) – побуждает задаться вопросом, нет ли каких-нибудь различий в распределении этих предложений, во-первых, внутри строфы и, во-вторых, в одах, начинающихся с мужского и с женского стиха.

Наше исследование, проведенное по новой методике и на более широком материале (12 од; 2700 строк), позволило уточнить и дополнить выводы Тарановского (см. табл. 3 и рис. 2*). Связи в строфе чередуются в таком порядке: сильная (S_1 = 28,9) – слабая (S_2 = 15,2) – сильная (S_3 = 25,3) – слабая (S_4 = 8,7) – средняя (S_5 = 18,9) – сильная (S_6 = 25,1) – слабая (S_7 = 11,1) – средняя (S_8 = 17,5) – сильная (S_9 = 29,3) – слабая (S_{10} = 1,2). Все слабые связи слабее среднего коэффициента синтаксической связности, все сильные связи – сильнее, все средние – приблизительно ему равны ($\overline{S}$ = 18,2). Слабее всего сцеплены между собой отдельные строфы, четверостишие и шестистишие соединяются намного прочнее, еще теснее примыкают друг к другу трехстишия, а связь между двустишиями первого катрена уже сравнима со средним коэффициентом связности. Самые сильные связи внутри строфы – первая и последняя; они обрамляют межстрофную границу, в подавляющем большинстве случаев совпадающую с границей между отдельными предложениями. Метрические единицы любого уровня, начиная со строфы и кончая строкой (см. Гаспаров 1981, 164–166; Скулачева 1989), подчиняются общему правилу: слабые связи в них располагаются посередине, сильные – ближе к краям. При этом и строфа, и строка синтаксически асимметричны: первая связь слабее последней.

Хотя эта схема межстрочных связей в чистом виде не реализована ни в одной конкретной строфе, основные тенденции в организации строфического периода она передает адекватно:

IV	Тогда от радостной Полтавы	(15+16)×2
I	Победы Росской звук гремел,	3
I	Тогда не мог Петровой славы	(14+15+17)×2
IV	Вместить вселенныя предел,	3
IV	Тогда Вандалы низложенны	(14+15)×2
IV	Главы имели преклоненны	16
III	Еще при пеленах твоих;	3
IV	Тогда предъявлено судьбою,	7×2
III	Что с трепетом перед Тобою	(16+16)×2
I	Падут полки потомков их.	1

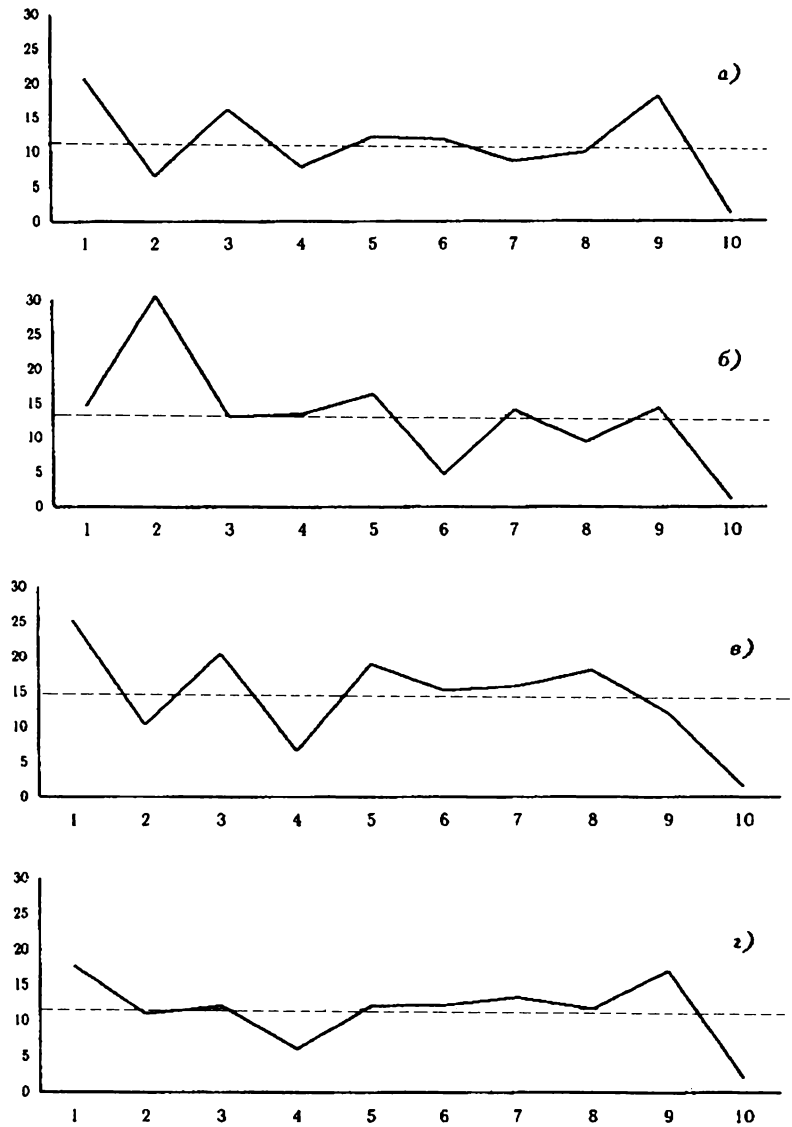
(№ 44: 111–120)

Однако этот четкий синтаксический ритм, кажущийся столь естественным, сложился, как уже говорилось, не сразу и не сам собой. В начальный период одическое десятистишие еще не имело отчетливой логико-грамматической структуры. Это легко можно видеть на графиках, отображающих синтаксический профиль некоторых произведений 1741–1743 гг. (см. рис. 3 и табл. 4–7). Особенно показательны в этом отношении две ранние оды канонической рифмовки *AbAbCCdEEd* (см. рис. 3а и 3г). Строфический период в них непроявлен: кривая межстрочных связей сплюснута, и кажется, что кое-где она готова перейти едва ли не в пря-

* Пунктир на графиках соответствует величине коэффициента $\overline{S}$.

мую. Отклонения от величины $\overline{S}$ по большей части невелики. Так, на рисунке 3г, помимо синтаксической границы между строфами, сколько-нибудь выделяются лишь обусловленные ею тесные связи после 1-го и перед 10-м стихом, а также некоторое ослабление связей на границе четверостишия и шестистишия.

Рис. 3. Синтаксический профиль строфы в одах раннего Ломоносова:
а) № 21, 1741 г., *AbAbCCdEEd*; б) № 22, 1741 г., *aaBccBdEEd*;
в) № 27, 1742 г., *AbAbCCddEE*; г) № 28, 1743 г., *AbAbCCdEEd*



Процесс формирования строфического периода поддается количественной оценке. Параллельно с уменьшением средней ударности строки происходит увеличение амплитуды колебания синтаксической кривой: относительно среднего коэффициента межстрочной связности сильные связи становятся еще сильнее, а слабые – еще слабее. Поэтому мерой синтаксической структурированности строфы может являться среднее отклонение (σ) от среднего коэффициента грамматической связности (см. табл. 1 и 2)*. В произведениях, написанных летом 1741 г., это отклонение минимально – 4,7. После воцарения Елисаветы величина σ стремительно растет: 5,7 (конец 1741–1743) → 7,7 (1745 – ноябрь 1746) → 8,3 (декабрь 1746 – 1751). В последний период творчества (1752–1763) среднее отклонение опять становится меньше – 7,6, и в этом нетрудно усмотреть аналогию с эволюцией ритма ударений или тесноты межстрочных связей: по всем трем признакам у позднего Ломоносова наблюдается некоторая рецессия. Мы вправе сформулировать единую закономерность: чем больше у Ломоносова пиррихиев, тем крепче связаны строки и тем выше перепад между синтаксически сильными и синтаксически слабыми позициями. Как выясняется, обратная зависимость между амплитудой колебания и ударностью еще более высока (r = –0,98), чем прямая зависимость между амплитудой колебания и теснотой грамматической связи (r = 0,97).

3. Казалось бы, распространение пиррихиев должно было неминуемо наложить отпечаток, в том числе, на морфологию оды. Разные части речи имеют разную протяженность: местоимения и служебные слова короче, глаголы и особенно прилагательные длиннее (см. Гаспаров 1984б, 172–174 и др.; ср. Андреева 1969, 199)**. Но чем длиннее слова той или иной категории, тем чаще они приводят к пропуску ударений: отношение доли данной части речи среди слов, образующих пиррихии (см. табл. 8), к доле той же самой части речи в одах Ломоносова в целом (см. табл. 9) у прилагательных – 2,1; у глаголов – 1,7; у существительных – 0,9; у наречий – 0,4; у местоимений – 0,2***. Еще показательнее морфология слов с двумя пиррихиями: почти на 70 % они состоят из прилагательных и причастий [*Благословенное начало* (№ 149: 5)], еще на четверть – из существительных [*Завоевателями быть* (№ 241: 121)], а на все прочие части речи остается порядка 5 %.

Из сказанного вроде бы следует, что канонизация пиррихиев должна была спровоцировать увеличение количества прилагательных и глаголов за счет других частей речи. Но это верно (да и то с оговорками) только в отношении имен прилагательных, которые действительно стали встречаться чаще, и в отношении наречий и местоимений, которые стали встречаться реже****. Во-

---

* Среднее отклонение устанавливается следующим образом:

$$\sigma = (|\overline{S} - S_1| + |\overline{S} - S_2| + \ldots + |\overline{S} - S_{10}|) / 10.$$

** Под прилагательными здесь и далее подразумеваются также причастия и порядковые числительные.

*** Сопоставляя наши данные с приведенными у М. Л. Гаспарова (1984б), необходимо иметь в виду, что таблицы 8 и 9 регистрируют употребительность у Ломоносова не фонетических, а графических слов.

**** Пополнение репертуара атрибутивных форм в большой мере обеспечивалось при-

преки ожиданию доля существительных у Ломоносова не сокращалась, а росла – с 30,6 % до 34,9 %; инфинитивов и личных форм глагола, напротив, становилось все меньше: в начале их было 17,9 %, в конце – 14,5 % (verba finita отчасти компенсировались непрерывным приростом деепричастий: у позднего Ломоносова их втрое больше, чем у раннего). Ясно, что напрямую с наступлением пиррихиев эти изменения увязаны быть не могут, но опосредованная связь между ритмикой и морфологией, мне кажется, все-таки есть, и передаточным звеном между ними был синтаксис, а точнее размер простого предложения.

Поначалу оно обнимало в среднем 1,3 стиха, но потом удлинилось в полтора раза и с 1745 г. составляло около двух строк. Впрочем, как мы знаем, ударений, то есть фонетических слов, в стихотворной строке стало меньше, и потому было бы не лишним измерить длину предложения в словах. При такой единице измерения различие между ранним и поздним Ломоносовым оказывается не столь впечатляющим, но оно по-прежнему ощутимо: в одах 1741 г. простое предложение в среднем насчитывало примерно шесть-семь графических слов (6,5), а в одах 1745–1763 гг. – больше восьми (8,2). А если так, то длина предложения увеличилась не только благодаря удлинению слов, но и благодаря увеличению их числа. По всей вероятности, именно на удлинение синтаксической единицы были направлены «дополнительные» существительные и прилагательные: ведь слова этих частей речи выступают в функции сказуемых несравненно реже, чем глаголы, а следовательно, становясь более употребительными, они лишь наращивают объемы предложения. Одно из проявлений этого – многократные перечисления имен, попадающиеся у Ломоносова повсюду: *...Счетает щастье и порода, // Пригожство, младость и любовь* (№ 42: 39–40); *...Тебя Монарши ждут чертоги, // Порфира, Скипетр и Престол* (№ 43: 36–37); *Пройдите землю, и пучину, // И степи, и глубокий лес, // И нутр Рифейский, и вершину, // И саму высоту небес* (№ 176: 171–174); *Щедрот источник, Ангел мира, // Богиня радостных сердец,..* (№ 238: 1–2); *...Щедроты, веру, справедливость, // И с постоянством прозорливость, // И истинной Геройской дух* (№ 266: 218–220) etc.*

Из того, что Ломоносов удлинял предложение, не только нагружая его многосложными словами, но и увеличивая количество слов, напрашивается немаловажный вывод: так же как после воцарения Елисаветы поэт начал пропускать ударения там, где мог этого избежать [...], он стал аналогичным образом усиливать межстрочные связи и тогда, когда в этом не было необходимости. Подтверждением являются случаи деформации общеязыкового синтаксиса, сопровождающиеся резким усилением грамматических связей между стихами. В «Оде <...> 1757 года» Ломоносов говорит о Петре:

I	...Он жив, во все страны взирает,	12
IV	Свою Россию обновляет,	12

частиями (их частотность по периодам такова:
1,0 % → 1,8 % → 2,2 % → 2,8 % → 2,3 %).

* С усложнением синтаксической конструкции и удлинением периода может быть связано также повышение процентного содержания служебных слов.

IV	Полки, законы, корабли	(17+17+17)×2
IV	Сам строит, правит и предводит...	12

(№ 232: 5–8)

Обычный порядок слов здесь нарушен. Во-первых, дополнения поставлены перед глаголами, что подчеркивает синтаксическую неполноту третьего из приведенных стихов. Во-вторых, все эти дополнения, связанные каждое со своим глаголом, собраны в одной строке, а сказуемые – в другой, то есть сразу в трех словосочетаниях главное и зависимое слово соотносятся не «по горизонтали», а «по вертикали»: все дополнения расположены над соответствующими сказуемыми. При нормальной синтаксической последовательности (*...сам строит полки, правит законы и предводит корабли*) мы имели бы на границе строк одну связь средней силы – между однородными сказуемыми без явной неполноты предыдущего текста. Но Ломоносов ухитрился через эту метрическую позицию провести три сильных связи между глаголом и прямым дополнением, и каждая из них при калькуляции требует удвоения в силу кричащей незавершенности фразы.

Это не единственный такой случай у Ломоносова. В оде 1752 г. поэт вспоминает день восшествия Елисаветы Петровны на престол:

I	Какому Ты подверглась бедству,	7×2
III	Монархиня, чтоб нас спасти.	1
IV	Мы час тот ныне представляем;	3
I	Представив, вне себя бываем.	1
I	Надежда, радость, страх, любовь	(14+14+14+14)×2
I	Живит, крепит, печалит, клонит,	3
I	Противна страсть противну гонит,	3
III	Густеет и кипит в нас кровь!	2

(№ 189: 217–218)

Здесь, как и в предыдущем примере, четырехмерность стихотворной речи[12] буквально обнажена – каждое сказуемое стоит ровно под своим подлежащим: *Надежда живит, радость крепит, страх печалит, любовь клонит* (ср. Шапир 1995). При обычном порядке слов соседние стихи были бы связаны как простые предложения в составе сложносочиненного целого – вместо этого у Ломоносова четыре предикативных связи, естественно, с неизбежным удвоением.

Усиление межстрочных связей в этих стихах не было для Ломоносова самоцелью. Он хотел вызвать определенное художественное впечатление, стремясь передать смятение чувств, охватывающих россиян при мысли, какой опасности подвергала себя Елисавета, ради них отважившаяся на захват власти*. Чтобы выразить противоречивость эмоций, поэт отделил серию подлежащих от серии сказуемых, тем самым резче противопоставив слова внутри обеих групп. Прием оправдан, но

* В «Кратком руководстве к красноречию» Ломоносов наставлял: «Весьма возвышается слово смешением страстей, и для того славные авторы нередко представляют одного человека, двумя <...> противными страстьми объятого» (1952, 7: 201 сл.).

возможность его применения была подготовлена теми ритмико-синтаксическими сдвигами, которые осуществились в поэзии Ломоносова к 1745 г. Прежде такое построение было для него неприемлемым, чему лучшим доказательством служат его ранние стихи. Дело в том, что строки о смятении чувств заключают в себе автореминисценцию из «Оды на прибытие Ея Величества <...> из Москвы в Санкт-Петербург» (1742). Полный текст этого стихотворения был напечатан в 1751 г., но интересующее нас место (№ 27: 325–330), судя по всему, восходит к первой редакции, так как присутствует среди примеров в рукописной «Риторике» 1747 г. Нагнетая оксюмороны, автор живописует «бодрую дремоту», «явный сон» мысли:

I	Мне вдруг ужасный гром блистает,	4
I	И купно ясный день сияет!	1
I	То сердце сильна власть страшит,	4×2
I	То кротость разум мой живит!	1
I	То бодрость страх, то страх ту клонит,	3
I	Противна мысль противну гонит!	1

(Ломоносов 1952, 7: 286)

Один и тот же словесный мотив совсем по-разному преломляется синтаксически в 1742 г. и десятилетием позже.

Таким образом, более или менее самостоятельно, хотя и рука об руку, в ломоносовском стихе шли два процесса: понижение ударности и укрепление межстрочных связей. Эти ритмические и синтаксические инновации сказались на структуре строфы. С одной стороны, четко обозначились метрические позиции, притягивающие к себе сильные или слабые связи; с другой стороны, в составе десятистишия выделились частоударные и редкоударные строки, а также строки, на которых оказывалось предпочтение пиррихиям на второй стопе или на третьей (Тарановский 1966; Гаспаров 1982, 203). Чтобы понять историческое значение этих мутаций, достаточно вспомнить о генетической связи между одической строфой и онегинской (см. Пумпянский 1983, 328; Тынянов 1929, 279–280; Квятковский 1966, 185–186; Гаспаров 1984а, 154; Сперантов 1996), которая, как продемонстрировали Шенгели (1921, 53–54; 1923, 111–113) и Винокур (1941, 174–213), тоже представляет собой сложный ритмико-синтаксический период (ср. Чудовский 1915, 93–94; Гроссман 1924, 120–127; Тынянов 1929, 278–280; Поспелов 1960, 84–170; 1976; Лотман 1966, 21–25; Гаспаров 1989, 142–144; Лотман 1990; Ляпин 2000). Однако первоначальный импульс у всех эволюционных процессов был один – переворот 1741 г. Исключительно благодаря ему уже к середине XVIII столетия русский стих предстал в своем классическом обличье: его явная парадигматичность была ритмически преодолена, скрытая – лишилась синтаксической мотивировки (ср. Шапир 1995).

Библиография

Андреева, Л. А.: 1969, «Вероятностно-статистическая характеристика грамматических средств в поэтическом и научном стилях М. В. Ломоносова», *Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века: (Ломоносовские чтения)*, Казань, вып. 2/3, 197–205.

Брик, О. М.: 1927, «Ритм и синтаксис», *Новый леф*, № 3, 15–20; № 4, 23–29; № 5, 32–37; № 6, 33–39.

Винокур, Г.: 1941, «Слово и стих в "Евгении Онегине"», *Пушкин: Сборник статей*, Москва, 155–213.

Гаспаров, М. Л.: 1969, «Работы Б. И. Ярхо по теории литературы», *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 236, 504–514.

Гаспаров, М. Л.: 1981, «Ритм и синтаксис: происхождение "лесенки" Маяковского», *Проблемы структурной лингвистики 1979*, Москва, 148–168.

Гаспаров, М. Л.: 1982, «Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века», *Russian Literature*, vol. XII, № II, 195–216.

Гаспаров, М. Л.: 1984а, *Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика*, Москва.

Гаспаров, М. Л.: 1984б, «Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише», *Проблемы структурной лингвистики 1982*, Москва, 169–185.

Гаспаров, М. Л.: 1989, «Строфический ритм в русском 4-стопном ямбе и хорее», *Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, Columbus, Ohio, 133–147 (= UCLA Slavic Studies; Vol. 18).

Таблица 1

Межстрочные грамматические связи в одах Ломоносова (по произведениям)

№	Год	Грамматические связи (в %)																					$\bar{S}$	σ
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	двойные	сложные		
4	1739/51	26,6	1,6	12,2	2,9	1,6	0,6	10,9	5,1	–	–	–	7,7	5,1	9,6	4,1	9,0	2,6	0,3	–	–	36,9	10,4	13,5	6,0
21	1741	29,9	2,7	13,8	–	1,8	0,9	12,5	6,3	0,9	–	–	10,7	1,8	5,4	2,2	9,4	1,3	–	0,4	–	33,5	6,2	11,3	4,5
22	1741	29,2	1,6	10,9	1,9	1,9	–	13,6	2,7	1,6	–	–	13,2	0,8	7,4	2,7	8,6	3,1	0,8	–	–	37,0	7,9	13,3	4,9
23	1741	26,7	1,0	10,5	–	3,8	–	16,2	1,0	–	–	–	5,7	7,6	11,4	4,8	9,5	1,0	1,0	–	–	40,0	6,3	14,3	6,7
24	1742	15,4	1,5	12,3	0,8	3,1	–	11,5	9,2	–	–	–	5,4	9,2	9,2	3,8	13,8	3,1	1,5	–	–	46,9	9,2	16,2	7,7
27	1742/51	17,8	1,7	14,9	2,5	0,6	0,4	10,1	7,0	0,2	0,2	0,2	9,9	9,9	7,5	2,5	10,4	3,9	0,2	–	–	37,5	7,3	14,5	5,5
28	1743/51	17,4	2,7	21,5	3,4	–	–	6,0	6,7	–	–	–	14,8	6,0	7,4	2,7	8,7	1,3	1,3	–	–	24,2	7,9	11,6	3,1
42	1745	22,7	–	11,6	1,8	–	–	4,4	8,4	1,3	–	0,9	8,9	9,3	7,1	3,6	13,3	5,8	0,4	0,4	–	45,3	10,6	16,8	8,3
43	1746	18,8	3,0	7,7	2,1	0,9	1,3	6,4	6,0	0,9	–	–	8,5	11,1	9,4	5,1	12,8	4,3	1,7	–	–	43,6	9,1	16,6	7,1
44	1746	12,1	0,6	9,8	1,7	–	1,1	8,0	6,9	–	–	–	9,2	8,6	12,6	6,3	16,1	6,9	–	–	–	56,3	14,8	20,8	7,3
141	1747	17,2	1,1	9,5	4,0	1,5	–	9,5	6,6	0,7	–	0,4	4,0	5,8	9,5	5,8	15,4	6,6	2,2	–	–	52,0	12,1	18,9	7,3
149	1748	19,6	2,2	6,9	5,5	1,1	0,4	8,4	7,3	1,8	–	–	5,1	7,6	11,6	6,2	12,7	3,3	0,4	–	–	48,7	12,6	17,4	7,7
176	1751	14,5	1,4	7,2	1,4	0,7	1,1	10,1	8,3	0,7	–	–	4,7	11,6	8,7	4,7	16,3	6,5	1,4	–	0,4	56,5	16,6	21,0	10,9
189	1752	19,5	1,8	6,5	1,1	0,4	–	7,9	10,5	–	–	–	5,1	6,1	13,0	5,1	15,2	4,7	1,8	–	–	59,9	15,9	20,8	8,0
213	1754	23,0	2,3	10,9	2,7	2,0	–	8,2	4,3	0,8	–	–	8,2	9,0	7,4	4,3	12,5	3,5	0,8	–	–	43,0	9,2	15,5	8,5
232	1757	21,5	0,5	14,9	3,1	1,0	–	6,7	7,7	0,5	–	–	14,9	3,6	5,1	2,1	13,8	4,1	0,5	–	–	40,5	7,3	14,2	6,4
238	1759	22,9	1,5	11,5	0,8	1,5	–	7,6	11,1	1,1	–	–	8,0	4,6	9,5	5,0	12,6	1,9	0,4	–	–	48,5	7,5	15,6	7,2
241	1759	22,5	1,2	8,7	3,5	–	–	6,9	4,6	4,0	–	–	6,9	3,5	8,1	5,2	17,9	5,8	1,2	–	–	50,3	12,8	18,4	12,2
260	1761	23,2	1,7	17,0	4,6	–	–	7,1	5,0	0,8	–	0,4	7,9	7,9	9,1	3,3	7,5	3,7	0,8	–	–	35,3	4,4	12,9	4,9
261	1761	17,7	1,1	10,3	1,8	0,7	0,7	7,1	11,3	2,8	–	–	9,6	7,1	8,2	4,6	12,1	3,9	1,1	–	–	48,9	10,0	17,2	5,7
266	1762	19,5	1,0	6,0	1,7	0,7	0,7	4,6	6,6	3,3	–	0,3	9,6	9,9	9,3	3,6	18,5	4,0	0,7	–	–	48,7	12,0	18,9	7,5
271	1763	17,9	0,6	11,5	2,0	0,3	0,6	6,4	10,1	2,2	–	–	8,1	6,1	8,7	3,9	18,2	2,2	1,4	–	–	55,9	9,4	18,3	7,4

Таблица 2
Межстрочные грамматические связи в одах Ломоносова (по периодам)

	средняя ударность стопы	Грамматические связи (в %)						$\overline{S}$	σ	к-во строк
		1–7	8–13	14	14–20	двой-ные	слож-ные			
лето 1741	99,1	60,3	18,9	6,4	20,8	35,3	7,1	12,3	4,7	440
Конец ноября 1741 – 1743	91,2	49,3	25,4	8,2	25,4	36,9	7,6	14,2	5,7	796
1745 – ноябрь 1746	83,9	40,3	27,7	8,3	32,0	44,4	9,8	16,7	7,7	410
Декабрь 1746 – 1751	79,9	39,8	22,1	10,4	38,1	53,1	13,9	19,4	8,3	860
1752–1763	80,9	42,6	25,4	8,9	32,0	48,6	9,8	17,0	7,6	2090

Таблица 3

Структура грамматических связей в одическом десятистишии *AbAbCCdEEd*

(№№ 43, 44, 141, 149, 176, 189, 232, 238, 241, 261, 266, 271)

Тип связи	Строки (в %)										В среднем
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
1	2,6	15,4	1,8	46,0	4,0	8,5	29,8	5,7	1,1	90,7	18,6
2	0,3	0,7	–	2,1	–	0,9	4,2	0,3	–	6,2	1,3
3	5,6	16,7	7,4	10,9	8,8	6,5	15,2	11,5	6,9	2,3	9,1
4	0,6	3,7	1,8	2,1	3,0	2,9	2,1	5,1	2,0	–	2,3
5	–	0,7	0,6	3,2	–	0,6	1,7	1,0	–	–	0,7
6	–	0,7	1,2	–	0,7	0,9	0,7	0,3	0,3	–	0,5
7	8,8	12,7	8,9	3,5	11,8	4,4	5,9	8,1	9,1	–	7,5
8	10,0	7,0	14,7	5,6	10,8	8,2	7,3	7,8	9,4	–	8,3
9	3,2	1,3	0,3	1,1	4,4	0,6	1,7	4,4	–	–	1,7
10	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
11	–	–	–	–	–	–	0,7	–	–	–	0,1
12	5,9	8,4	5,2	8,8	12,8	6,8	8,3	16,6	3,7	0,4	7,6
13	5,9	7,4	6,4	2,5	18,9	6,5	2,8	14,9	6,6	0,4	7,3
14	19,4	8,4	12,9	4,6	8,1	10,3	8,0	8,8	11,1	–	9,5
15	7,9	3,7	6,1	2,5	4,7	6,5	1,8	2,4	9,7	–	4,8
16	22,3	10,0	23,9	6,3	10,1	26,8	5,9	11,5	26,9	–	15,2
17	5,3	3,3	6,7	1,1	1,0	7,6	3,5	1,4	10,9	–	4,3
18	2,3	–	1,5	–	1,0	2,1	0,7	0,4	2,3	–	1,1
19	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
20	–	–	0,3	–	–	–	–	–	–	–	0,0
двойные	80,9	46,8	70,2	25,3	58,2	59,7	29,8	51,4	69,1	1,2	51,2
сложные	21,9	7,4	17,0	3,7	9,6	20,4	5,2	8,1	21,5	–	11,5
$\overline{S}$	28,9	15,2	25,3	8,7	18,9	25,1	11,1	17,5	29,2	1,2	18,2
σ	10,7	3,0	7,1	9,5	0,7	6,9	7,1	0,7	11,1	17,0	7,4

Таблица 4

Структура грамматических связей в десятистишии *AbAbCCdEEd* (№ 21, 1741; 21 строфа)

Строки	Грамматические связи																					$\bar{S}$	σ
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	двойные	сложные		
1	3	–	3	–	–	–	4	4	–	–	–	–	–	3	2	4	2	–	–	15	4	20,7	9,3
2	6	2	5	–	3	–	–	2	–	–	–	3	–	–	–	–	–	–	–	5	–	6,5	4,8
3	3	–	6	–	–	1	5	1	–	–	–	2	–	2	–	2	1	–	1	13	2	16,2	4,9
4	12	–	2	–	–	–	1	2	1	–	–	–	–	1	1	1	–	–	–	6	–	7,8	3,6
5	3	–	3	–	1	–	2	1	–	–	–	8	–	–	1	2	–	–	–	7	–	12,2	0,9
6	7	–	3	–	–	–	4	–	–	–	–	5	–	2	1	1	–	–	–	7	2	11,8	0,5
7	10	–	2	–	–	–	2	2	–	–	–	3	–	1	–	2	–	–	–	5	1	8,6	2,8
8	2	2	3	–	–	–	6	–	1	–	–	2	4	1	–	–	–	–	–	6	–	9,9	1,5
9	3	–	4	–	–	1	4	2	–	–	–	1	–	2	–	9	–	–	–	11	4	18,1	6,8
10	18	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1,1	10,2
Всего	67	6	31	–	4	2	28	14	2	–	–	24	4	12	5	21	3	–	1	75	13	11,3	4,5

Таблица 5

Структура грамматических связей в десятистишии *aaBccBdEEd* (№ 22, 1741; 23 строфы)

Строки	Грамматические связи																					$\bar{S}$	σ
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	двойные	сложные		
1	1	–	5	–	1	–	8	1	1	–	–	2	–	3	–	1	1	–	–	13	1	14,7	1,4
2	6	–	3	–	1	–	1	1	–	–	–	3	–	4	2	9	4	1	–	21	7	30,6	17,3
3	10	–	2	–	–	–	2	3	1	–	–	3	–	–	1	3	1	–	–	10	2	13,1	0,1
4	3	–	3	–	1	–	5	–	2	–	–	6	–	1	–	1	2	–	–	9	1	13,5	0,2
5	8	–	1	1	1	–	2	1	–	–	–	6	–	2	2	3	–	1	–	11	2	16,4	3,2
6	14	–	3	1	–	–	4	–	–	–	–	–	–	–	–	2	–	–	–	3	1	4,7	8,6
7	6	1	5	–	–	–	4	1	–	–	–	2	–	4	1	2	–	–	–	12	2	14,1	0,9
8	6	1	3	2	1	–	1	–	–	–	–	7	2	1	–	–	–	–	–	6	1	9,4	3,9
9	1	–	3	1	–	–	8	–	–	–	–	5	–	4	1	1	–	–	–	10	1	14,4	1,2
10	20	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1,1	12,2
Всего	75	4	28	5	5	–	35	7	4	–	–	34	2	19	7	22	8	2	–	95	18	13,3	4,9

Таблица 6

Структура грамматических связей в десятистишии *AbAbCCddEE* (№ 27, 1742; 44 строфы)

Строки	Грамматические связи																					$\bar{S}$	σ
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	двойные	сложные		
1	2	–	4	–	–	1	7	6	–	–	–	2	4	11	2	11	4	–	–	37	9	25,3	10,9
2	4	–	10	2	1	1	8	–	–	1	–	9	6	1	–	1	–	–	–	13	–	10,3	4,1
3	2	–	3	1	–	–	6	7	–	–	–	5	8	2	3	7	6	–	–	25	4	20,5	6,1
4	23	–	4	1	1	–	1	4	–	–	1	6	1	1	–	2	–	–	–	6	1	6,6	7,9
5	2	–	4	2	–	–	4	2	1	–	–	11	13	2	2	5	2	–	–	22	4	19,0	4,5
6	11	1	9	1	–	–	2	4	–	–	–	6	1	4	2	5	3	–	–	21	4	15,2	0,7
7	1	1	8	4	–	–	9	2	–	–	–	3	6	7	–	5	1	–	–	23	2	15,8	1,4
8	3	1	16	–	1	–	6	4	–	–	–	1	3	4	3	9	3	1	–	22	6	18,1	3,6
9	2	–	13	1	–	–	5	5	–	–	–	5	6	4	–	5	–	–	–	11	2	12,0	2,5
10	36	5	1	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1,5	13,0
Всего	86	8	72	12	3	2	49	34	1	1	1	48	48	36	12	50	19	1	–	181	32	14,5	5,5

Таблица 7

Структура грамматических связей в десятистишии *AbAbCCdEEd* (№ 28, 1743; 15 строф)

Строки	Грамматические связи																					$\bar{S}$	σ
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	двойные	сложные		
1	1	–	2	–	–	–	1	4	–	–	–	2	–	–	–	4	1	1	–	8	3	17,7	6,1
2	1	–	7	–	–	–	1	1	–	–	–	2	–	2	–	1	–	–	–	6	1	11,0	0,6
3	–	–	3	2	–	–	2	1	–	–	–	3	2	–	1	1	–	–	–	3	1	12,1	0,5
4	8	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	2	–	1	–	1	–	–	–	2	–	6,1	5,5
5	2	–	5	–	–	–	1	–	–	–	–	2	2	1	–	2	–	–	–	4	1	12,1	0,5
6	1	1	3	2	–	–	1	1	–	–	–	1	1	2	–	2	–	–	–	4	1	12,2	0,6
7	3	1	5	–	–	–	1	2	–	–	–	–	–	1	1	–	1	1	–	6	2	13,3	1,7
8	–	–	4	–	–	–	–	–	–	–	–	6	3	1	–	–	–	–	–	2	–	11,7	0,1
9	–	–	1	1	–	–	2	1	–	–	–	4	–	3	2	2	–	–	–	4	2	17,0	5,4
10	10	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	2,1	9,5
Всего	26	4	32	5	–	–	9	10	–	–	–	22	9	11	4	13	2	2	–	36	11	11,6	3,1

Таблица 8

Морфология пиррихиеобразующих слов в одическом языке Ломоносова (в %)

	сущ.	личн. глаг.	инф.	деепр.	прил.	числ.	мест.	нареч.	комп.	предик.	проч.	всего
Лето 1741	46,7	–	–	–	26,7	6,7	–	–	–	–	20,0	15
Конец ноября 1741 – 1743	32,7	21,7	2,5	2,1	23,1	–	2,1	1,8	0,7	–	13,2	281
1745 – ноябрь 1746	23,1	30,4	2,7	0,8	27,3	–	1,2	1,5	–	–	13,1	260
Декабрь 1746 – 1751	25,6	27,4	2,2	2,3	30,9	–	2,5	2,5	0,1	–	9,7	691
1752–1763	31,1	19,5	3,0	3,6	29,9	–	2,1	1,1	0,1	–	9,4	1591
Всего	29,3	22,6	2,7	2,9	28,5	0,0	2,1	1,6	0,2	–	10,3	2838

Таблица 9

Частеречевая структура одического словаря Ломоносова (в %)

	сущ.	личн. глаг.	инф.	деепр.	прил.	числ.	мест.	нареч.	комп.	предик.	проч.	всего
Лето 1741	30,6	15,3	2,6	0,6	12,4	0,2	15,0	5,7	0,8	0,3	16,5	2142
Конец ноября 1741 – 1743	32,7	14,1	1,9	1,0	12,4	0,0	13,9	4,2	0,5	0,0	19,3	3694
1745 – ноябрь 1746	34,0	13,1	1,4	1,1	14,9	0,1	10,5	4,3	0,2	0,1	20,4	1776
Декабрь 1746 – 1751	33,8	12,9	1,6	1,4	13,8	–	11,4	4,6	0,3	0,1	19,9	3507
1752–1763	34,9	12,8	1,6	1,8	14,0	0,1	11,7	3,6	0,4	0,1	19,0	8636
Всего	33,7	13,4	1,8	1,4	13,6	0,1	12,3	4,2	0,4	0,1	19,1	19755

Гаспаров, М. Л., Т. В. Скулачева: 1993, «Ритм и синтаксис в свободном стихе», *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории; Синтаксис текста*, Москва, 20–43.

Гроссман, Л.: 1924, «Онегинская строфа», *Пушкин*, Москва, сб. 1, 115–161.

Иванов, Вяч. Вс.: 1979, «Из наблюдений над одой XVIII века», *Лингвистика и поэтика*, Москва, 174–187.

Квятковский, А.: 1966, *Поэтический словарь*, Москва.

Кенигсберг, М. М.: 1994, «Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия "стих"» [1923], Подготовка текста и публикация С. Ю. Мазура и М. И. Шапира; Вступительная заметка и примечания М. И. Шапира, *Philologica*, т. 1, № 1/2, 149–189.

Ломоносов, М. В.: 1952–1959, *Полное собрание сочинений*, Москва – Ленинград 1952, т. 7; 1959, т. 8.

Лотман, Ю. М.: 1966, «Художественная структура "Евгения Онегина"», *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 184, 5–32.

Лотман, М. Ю.: 1990, «Ритмическая структура онегинской строфы», *Методология и методика историко-литературного исследования: Тезисы докладов*, Рига, 46–50.

Ляпин, С. Е.: 2001, «Ритмико-синтаксическая структура строфы: (К проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба)», *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика*, Москва, 138 – 150.

Пейсахович, М. А.: 1969, «Онегинская строфа в поэмах Лермонтова», *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*, № 1, 25–38.

Поспелов, Н. С.: 1960, *Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина*, Москва.

Поспелов, Н. С.: 1976, «Синтаксический строй Онегинской строфы в соотношении с ее метрическим членением и в соответствии с особенностями в построении ее временного плана», *Вопросы русского языкознания*, Москва, вып. 1, 146–156.

Постоутенко, К. Ю.: 1990, «Пунктуация онегинской строфы: (заметки на полях теории стиха Б. В. Томашевского)», *Методология и методика историко-литературного исследования: Тезисы докладов*, Рига, 41–45.

Пумпянский, Л. В.: 1983, «К истории русского классицизма: (Поэтика Ломоносова)» [1923], *Контекст 1982: Литературно-теоретические исследования*, Москва, 303–335.

Скулачева, Т. В.: 1989, «К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке: (английский и русский четырехстопный ямб)», *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*, т. 48, № 2, 156–165.

Сперантов, В. В.: 1996, «Miscellanea poetologica. 1. Был ли кн. Шаликов изобретателем онегинской строфы?», *Philologica*, т. 3, № 5/7, 125–131.

Тарановский, К. Ф.: 1966, «Из истории русского стиха XVIII в.: (Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова)», *Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова*, Москва – Ленинград, 106–115 (= XVIII век; Сб. 7).

Тарановский, К. Ф.: 1971, «О ритмической структуре русских двусложных размеров», *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова*, Ленинград, 420–429.

Тарановский, К. Ф.: 1975, «Ранние русские ямбы и их немецкие образцы», *Русская литература XVIII века и ее международные связи: Памяти чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова*, Ленинград, 31–38 (= XVIII век; Сб. 10).

Томашевский, Б. В.: 1958, «Строфика Пушкина», *Пушкин: Исследования и материалы*, Москва – Ленинград, т. II, 49–184.

Тынянов, Ю. Н.: 1929, «Пушкин» [1926], Ю. Н. Тынянов, *Архаисты и новаторы*, Ленинград, 228–291.

Чудовский, В.: 1915, «Несколько мыслей к возможному учению о стихе (с примерным разбором стихосложения в I главе “Евгения Онегина”)», *Аполлон*, № 8/9, 55–95.

Шапир, М. И.: 1990а, «Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели», Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Москва, 255–448.

Шапир, М. И.: 1990б, «Metrum et rhythmus sub specie semioticae», *Даугава*, № 10, 63–87.

Шапир, М. И.: 1994, «М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха», *Russian Linguistics*, vol. 18, № 1, 73–113.

Шапир, М. И.: 1995, «“Versus” vs “prosa”: пространство-время поэтического текста», *Philologica*, т. 2, № 3/4, 7–47.

Шапир, М. И.: 1996, «У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма: (К социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова)», *Philologica*, т. 3, № 5/7, 69–101.

Шенгели, Г.: 1921, *Трактат о русском стихе*, Одесса, ч. I: Органическая метрика.

Шенгели, Г.: 1923, *Трактат о русском стихе*, Изд. 2-е, переработанное, Москва – Петроград, ч. I: Органическая метрика.

Эйхенбаум, Б.: 1922, Мелодика русского лирического стиха, Петербург.

Ярхо, Б. И.: 1984, «Методология точного литературоведения: (набросок плана)» [1935–1936], [Подготовка текста М. Л. Гаспарова], *Контекст 1983: Литературно-теоретические исследования*, Москва, 197–236.

Ярхо, Б. И.: 1997, «Распределение речи в пятиактной трагедии: (К вопросу о классицизме и романтизме)» [конец 1920-х – 1930-е годы], Подготовка текста, публикация и примечания М. В. Акимовой; Предисловие М. И. Шапира, *Philologica*, т. 4, № 8/10, 201–287.

Taranovski, K.: 1963, «Some Problems of Enjambement in Slavic and Western European Verse», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, [vol.] VII, 80–87.

Примечания

[1] См. в наст. изд. примеч. 1 к статье М. И. Шапира «У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (Социолингвистика стиха раннего Ломоносова)».

[2] Впервые: *Шапир М. И.* Ритм и синтаксис Ломоносовской оды (К исторической грамматике русского стиха) // Поэтика; История литературы; Лингвистика: Сб к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999. С. 55 – 75. Печ. по: *Шапир М. И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М., 2000. Кн. 1. С. 161–186.

[3] См.: *Тарановский К. Ф.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // *Он же.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 300 – 318.

[4] См. в наст. изд. С. 183 – 215.

[5] Стихи первой песни «Поэтического искусства» Н. Буало:

«Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он – властелин ее, она – его раба»
<...>
«На полустишия делите так ваш стих,
Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них»
<...>
О Малербе:
«За легкостью стиха внимательно следил
И перенос строки сурово запретил»

пер. Э.Л. Линецкой

[6] По подсчетам Б. И. Ярхо в русской поэзии XIX в. частота соотношения границы стиха и синтаксических единиц распределяется следующим образом (по мере убывания): стихораздел разделяет 1) предложения; 2) равные части слитных предложений (из двух подлежащих при одном сказуемом или наоборот); 3) группу подлежащего и группу сказуемого, 3) сказуемое и дополнение или обстоятельство, 4) определяемое и определение. (См.: *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Набросок плана // *Он же.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. 34).

[7] Русск. пер.: *Тарановский К. Ф.* Некоторые проблемы анжамбмана в славянском и западноевропейском стихе // *Он же.* О поэзии и поэтике. С. 364 – 371).

[8] Речь идет о тех случаях, когда стихораздел «разрезает» слово на слоги либо отделяет проклитику или энклитику от ударного слова. В более дробной классификации Шапира №№ 20 – 23.

[9] Русск. пер.: *Тарановский К. Ф.* Некоторые проблемы анжамбмана в славянском и западноевропейском стихе // *Он же.* О поэзии и поэтике. С. 364 – 371).

[10] См. в наст. изд. С. 364.

[11] Ярхо различает количественную и альтернативную корреляцию и в пределах каждой из них – прямую и обратную: «а) с увеличением А увеличивается В (прямая количественная корреляция) или уменьшается В (обратная количественная корреляция) <...>; б) с появлением А появляется В (прямая альтернативная корреляция) или исчезает В (обратная альтернативная корреляция)» (*Ярхо Б. И.* Распределение речи в пятиактной трагедии (К вопросу о классицизме и романтизме) // *Он же.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М., 2006. С. 590).

[12] Подробнее о «четырехмерном пространстве» стихотворного текста см.: *Шапир М. И.* «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // *Он же.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. М., 2000. Кн. 1. С. 36 – 75.

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ *Е. В. Хворостьянова* 5

РЕФОРМА РУССКОГО СТИХА

Баевский В. С. Тредиаковский и Ломоносов – реформаторы стиха 15

Гаспаров М. Л. Ломоносов и Тредиаковский – два исторических типа новаторов стиха 20

Баевский В. С. Барокко и классицизм в стиховедческих трактатах Ломоносова и Тредиаковского 22

РИТМИКА

Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха 27

Тарановский К. Ф. Ранние русские ямбы и их немецкие образцы 46

Викери В. Н. Русский шестистопный ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху 56

Тарановский К. Ф., Прохоров А. В. К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII века: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков 78

Гаспаров М. Л. Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века 123

Тарановский К. Ф. Шестистопный ямб Ломоносова 145

Прохоров А. В. Проблемы становления русского классического стих 167

Шапир М. И. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма 183

РИФМА

Томашевский Б. В. К истории русской рифмы 217

Жирмунский В. М. О русской рифме XVIII в. 266

Холшевников В. Е. Еще раз об истории русской рифмы от Ломоносова до Лермонтова 275

Гаспаров М. Л. Эволюция русской рифмы 290

РИТМИЧЕСКАЯ, ИНТОНАЦИОННАЯ И СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ОДИЧЕСКОЙ СТРОФЫ

Тарановский К. Ф. Из истории русского стиха XVIII в. Одическая строфа AbAb || CCdEEd в поэзии Ломоносова 329

Стенник Ю. В. Одическая строфа Ломоносова 340

Иванов Вяч. Вс. Из наблюдений над одой XVIII века 350

Шапир М. И. Ритм и синтаксис Ломоносовской оды (К исторической грамматике русского стиха) 364

СЛОВАРЬ ЯЗЫКА М.В. ЛОМОНОСОВА

Материалы к словарю

Выпуск 1

Исследования и материалы по стихосложению М. В. Ломоносова

Составление, предисловие и примечания
Е. В. Хворостьяновой

Оригинал-макет *Е. В. Белозеровой*
Оформление серии *Е. В. Кудиной*

Подписано в печать 06.09.2010. Формат 70x100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 31. Заказ № 1724.

Издательство «Нестор-История»
197110, СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел.: (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.rossica.su

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии «Нестор-История»
198095, СПб., ул. Розенштейна, д. 21
тел.: (812)622-01-23