

Валерий И. Тюпа

РГГУ, Москва

НА ПУТИ К РУССКОМУ КЛАССИЧЕСКОМУ СТИХУ  
(ЕЗДА ВАСИЛИЯ ТРЕДИАКОВСКОГО)

*Стихи на разные случаи* (1730) Василия Тредиаковского явились первой в истории русской литературы авторской книгой лирики с далеко не случайной компоновкой текстов<sup>1</sup>. Тип этого литературного образования можно определить словами Александра Михайлова (сказанными по поводу *Западно-восточного дивана* Гете) как «открытое множество» текстов, сплавляемых «общей идеей»<sup>2</sup>. Эта «общая идея» приложения к переводу *Езды в остров любви* Поля Тальмана состояла, прежде всего, в поиске переводчиком собственной авторской идентичности.

Речь, разумеется, не может идти об индивидуально-личностной я-идентичности романтического типа. Отказываясь от архаично-книжного «славенского языка», пытаюсь изъясняться в стихах «почти самым простым русским словом», прикладывая к своему переводу с французского «несколько стихов моей работы русских, французских и латинскую эпиграмму»<sup>3</sup>, Тредиаковский ищет профессионально-ролевой идентичности. Как всякий сочинитель эпохи «рефлексивного традиционализма» (Сергей Аверинцев), он притязает на право называться поэтом<sup>4</sup>. Тем самым под его поэтическим

<sup>1</sup> См.: М. Н. Дарвин: «*Езда в остров любви*» В.К. Тредиаковского как художественное целое: «свое» и «чужое». В кн.: *Художественная циклизация литературных произведений*, Кемерово 1994; М. Н. Дарвин: «*Стихи на разные случаи*» В.К. Тредиаковского как форма выражения авторского сознания (язык поэзии и поэзия языка). В кн.: *Кормановские чтения*. Вып. 3. Ижевск 1998; М. Н. Дарвин: «*Стихи на разные случаи*» В. К. Тредиаковского в канун литературных реформ. *Дискурсивность и художественность*. Москва 2005; Е. П. Гречаная: *Первый поэтический сборник Тредиаковского и французская галантная поэзия конца XVII — начала XVIII в.* «Филологический журнал» (Москва) 2005, № 1.

<sup>2</sup> А. В. Михайлов: «*Западно-восточный диван*» Гете: смысл и форма. В кн.: И. В. Гете: *Западно-восточный диван*. Москва 1988, с. 639.

<sup>3</sup> См.: В. К. Тредиаковский: *Езда в остров любви*. *Переведена с французского на русский чрез студента В. Тредиаковского...* С-Петербург 1730.

<sup>4</sup> Ср.: «Если не знать, что к чему, не владеть оттенками стиля, / Не соблюдать их черед, — за что же мне зваться поэтом» (Гораций: *Оды. Эподы. Сатиры. Послания*. Москва 1970, с. 385).

пером нарождающаяся нововременная русская литература ищет себя, свое лицо, свой язык, двигаясь от средневековой церковнославянской книжности в сторону образцов французской классицистической и прециозной поэзии.

Нормативное литературное сознание этого периода не мыслило в категориях национальной самобытности. Однако собственный язык любого этноса изначально самобытен. Для классициста проблема состоит в уровне развития национального языка. Его заботит мера способности слова служить целям и задачам поэтического ремесла как высшей формы речевой деятельности.

Созданная по большей части за границей триязычная книга стихов собственной «работы» — это своего рода лаборатория, где студент Сорбонны Третьяковский испытывает поэтические возможности «русского слова» в своеобразном соревновании языков. Как, впрочем, со свойственной ему отвагой неопытного бойца проверяет и свои личные профессиональные возможности поэта, экспериментирующего со сложившимися формами стихосложения.

Нас в данном случае будет интересовать один определенный аспект: испытание русского языка на его способность выстраивать благозвучные силлабические стихи — испытание, которое обернулось на деле испытанием силлабической системы стихосложения на ее пригодность для русского языка.

Стиховедческий комментарий ранней книги стихов Третьяковского затруднен «крайне недостаточной изученностью эволюции русского стиха XVIII в.»<sup>5</sup>. Нам придется идти интуитивным путем наблюдений и эмпирических обобщений материала: силлабического наследия инициатора силлабо-тонической перестройки основ русского стихосложения.

В книге Елены Ромодановской *Русская литература на пороге нового времени* среди важнейших феноменов «слома старой средневековой традиции» выделено (и освещено на материале пародии) «осознание литературной формы как самостоятельной ценности»<sup>6</sup>. Последнее и осуществляет, в частности, поворот литературы в сторону стихотворной организации текста, а позднее (в XVIII столетии) приводит к напряженным исканиям в области поэтической формы и к реформе русского стиха.

Общеизвестно, что классический русский стих — стих силлабо-тонический. Однако среди стиховедов нет единодушия в понимании того, является ли приход к силлаботонике внутренней закономерностью развития поэзии

<sup>5</sup> Е. В. Хворостьянова: *Реформа русского стиха: теория и практика. Позиция Третьяковского*. В кн.: В. К. Третьяковский: к 300-летию со дня рождения. С-Петербург 2004, с. 83.

<sup>6</sup> Е. К. Ромодановская: *Русская литература на пороге нового времени*. Новосибирск 1994, с. 11.

на русском языке<sup>7</sup> или всего лишь исторической случайностью<sup>8</sup>, как представлялось это Михаилу Гаспарову, который полагал, будто «традиционные утверждения о том, что силлабика таким-то языкам свойственна, а таким-то не свойственна, недоказуемы»<sup>9</sup>.

Не придавая значения факторам жесткой фиксированности (и, стало быть, нефункциональности) ударного слога в одних языках и, напротив, семантизации ударения в языках с нефиксированным положением ударного слога, Гаспаров объяснял утверждение силлаботоники в русском стихосложении исключительно подражанием строю немецкого стиха. Германская, а не романская ориентация реформирующейся русской поэзии мотивировалась им, во-первых, прогерманской ориентированностью петровских реформ, а, во-вторых, германскими предпочтениями Михаила Ломоносова, у которого «был талант, какого не было у Тредиаковского»<sup>10</sup>.

Стихотворство Тредиаковского неоднократно подвергалось осуждению, а порой и осмеянию. Однако ранние опыты этого новатора ставят под сомнение справедливость повторенного и Гаспаровым приговора. При этом рассмотрение первоначальной поэтической практики Тредиаковского проливает некоторый дополнительный свет и на историко-теоретическую проблему перехода русского стиха от силлабики к силлаботонике — перехода, знаменательно повторившего судьбу немецкого стиха, в XVI веке еще силлабического.

Помимо 14 русских стихотворений и одного латинского подборка *Стихов на разные случаи* включала в себя также 17 текстов, написанных молодым русским стихотворцем по-французски (общим объемом в 421 строку). Как показывает проведенный анализ, стихотворная техника, стилистика, общий уровень поэтической культуры автора во французских опусах заметно превышают качественные характеристики его русскоязычной версификации. Это свидетельствует, по видимому, о слабости не индивидуального таланта, а наследуемой им традиции, о неразвитости национального поэтического языка.

Как известно, Тредиаковский выступил пионером перехода на силлаботоническую систему стихосложения, заметно опередив в этом отношении более радикального новатора Михаила Ломоносова. *Новый и краткий способ к сложению российских стихов* издан был в 1735 г., а письмо *О правилах российского стихотворства*, явившееся результатом не только собственно поэтического опыта и знакомства с немецкой силлаботоникой, но также

<sup>7</sup> В. Е. Холшевников, например, трактовал силлабо-тонический стих как «органически присущий русскому языку» (В. Е. Холшевников: *Основы стиховедения. Русское стихосложение*. С-Петербург 1996, с. 23).

<sup>8</sup> Ср.: «Любой силлабо-тонический стихотворный размер легко охарактеризовать в категориях силлабики» (А. А. Илюшин: *Русское стихосложение*. Москва 1988, с. 15).

<sup>9</sup> М. Л. Гаспаров: *Избранные статьи*. Москва 1995, с. 29.

<sup>10</sup> Там же, с. 30.

и внимательного изучения трактата Третьяковского, было направлено Ломоносовым в Академию наук в 1739 г.

Михаил Гаспаров, полагавший, что мнение о неорганичности силлабической поэзии для языка с нефиксированным местоположением ударения «ни на чем не основано»<sup>11</sup>, склонен был связывать начатую Третьяковским реформу с новаторством теоретических изысканий, с отталкиванием от «форм старой культуры»<sup>12</sup>. Однако в 1725–1730 гг., когда были сочинены *Стихи на разные случаи*, их автор еще не помышлял о «тоническом», как он выражался, принципе слагания стихов и отнюдь не избегал сходства с предшественниками. Тем не менее, «силлаботонизация существующих в русском стихе силлабических размеров»<sup>13</sup>, как мы надеемся показать ниже, начинается именно в этих текстах. В живой практике стихосложения, а не в пришедшем позднее и не вполне адекватном ее теоретическом обосновании, силлабо-тоническая потенция еще не явленного миру классического русского стиха энергично пробивается сквозь архаичные нормы стиха силлабического. Хотя эти нормы, утвержденные на русской почве Симеоном Полоцким, Феофаном Прокоповичем, Антиохом Кантемиром, и подкреплялись для студента Третьяковского авторитетом франкоязычных образцов.

Экспериментальный характер авторской поэтической книги породил ее богатое ритмическое разнообразие.

Что касается франкоязычного компонента *Стихов на разные случаи*, то помимо сверхкоротких трехсложника (8 стихов) и четырехсложника (20 стихов), используемых в качестве несамостоятельных ритмических вкраплений (также же применение и шестисложника — 11 стихов), в сборнике представлены: пятисложник (75 стихов), семисложник (100 стихов), восьмисложник (87 стихов) и десятисложник (106 стихов). Наконец, одно стихотворение длиной в 14 строк выполнено двенадцатисложным александрийским стихом.

Это последнее (не любовное по своей тематике, а грамматически назидательное) носит длинное название: *Правила, как знать надлежит, где ставить запятую, точку с запятой, двоеточие, точку, вопросительную и удивительную*. Оно является очевидной демонстрацией профессионального владения поэтической техникой наиболее почитаемого во французском классицизме «*vers heroique*».

Любопытно место данного текста в сборнике. Он как будто бы достойно завершает ряд франкоязычных опытов сочинителя. Однако вслед за ним в самом конце книги (перед *Эпиграммой к охуждателю зовлу*, сочиненной по-русски) Третьяковский помещает галантно фривольную по содержанию имитацию

<sup>11</sup> М. Л. Гаспаров: *Очерк истории европейского стиха*. Москва 1989, с. 214.

<sup>12</sup> Там же, с. 210.

<sup>13</sup> Там же.

французского образца «легкой» поэзии. Длинное (56 строк) стихотворение под названием *Сон, учинен песнию наподобие одной песни французской «La reine si belle», и с ее же рефреном* написано сверхкоротким песенным пяти-сложником. Такое завершение подборки подчеркивает доминантную роль любовной тематики, а также соответствующей ритмики и стилистики в книге, открывающейся переводом *Езды в остров Любви* Поля Тальмана.

Не удивительно, что ведущая роль в ритмическом репертуаре французских текстов сборника принадлежит «vers commun» – невысокопарному десяти-сложнику, столь же расхожему во французской поэзии, каким послепушкинский четырехстопный ямб явился в русской.

Этот стихотворный размер создает определенное техническое затруднение, присущее также и русской силлабике: строгое правило цезуры. Во французском десятисложнике она требуется после 4 слога (4 + 6). Появление цезуры после 6 слога (6 + 4) воспринималось как иной и притом весьма редкий ритмический рисунок. Смещение ритмических вариантов десятисложника в пределах одного текста не одобрялось: в таком смещении усматривалась безвкусица.

С этим затруднением (как и с цезурами александрийского стиха) Третьяковский справляется, можно сказать, достойно — не хуже многих почитаемых французских авторов того времени. Из 106 стихов десятисложника цезура отсутствует только в двух («Par chaque endroit tashe de lui plaige», где конечная гласная в слове «chaque», как и в слове «tashe», при поэтическом прочтении должна быть произнесена). Еще в двух случаях цезура появляется после 6 слога («Une coquette, apres tout, rend a l'instant»; а также «Balancez vous encor? voici mon coeu», где цезура после 4 слога разрушила бы вопросительную интонацию).

О несоблюдении слоговой длины строк не может быть и речи. Это при том, что в русских тринадцатисложниках *Стихов на разные случаи* нами обнаружено 17 слоговых просчетов.

С более короткими размерами, не требующими константной цезуры, Третьяковский работает еще увереннее (естественно, с уместным использованием в случае необходимости непризнанных в прозаической речи гласных). В частности, в 8 текстах из 17 он свободно играет строками различной длины, выстраивая усложненную строфику. В русских текстах нечто подобное осуществляется им с заметно меньшим успехом.

Приведем пример изысканной ритмической композиции стихотворения *Тоска любовницына в разлучении с любовником*, повторенной в *Тоска любовника в разлучении с любовницею*. Длины силлабических строк в строфах этих французских текстов варьируются следующим образом: 5 — 6 — 10 — 6 — 3 — 3 — 10.

В русских стихах ритмическая композиция строфы аналогичной сложности (11 — 9 — 13 — 9 — 9 — 7) встречается лишь однажды — в заведомо главенствующем произведении всего сборника: *Песнь сочинена в Гамбурге*

к торжественному празднованию коронации Ее Величества государыни императрицы Анны Иоанновны, самодержицы всероссийския, бывшему тамо августа 10-го (по новому стилю) 1730. Однако при столь очевидной синтаксической, лексической и ритмической тяжеловесности этого текста его строфическая усложненность производит впечатление избыточной нарочитости и являет разительный контраст легкости и естественности изысканных строфических композиций, выполненных по-французски.

Технически безупречным можно признать и французский восьмисложник Третьяковского — ведущий бесцезурный стих многовековой поэтической традиции.

Особое внимание привлекает к себе выполненная этим размером французская версия *Оды о непостоянстве мира*. Она помещена после русского стихотворения с таким названием и поименована: *Та ж самая ода по-французски*. Однако при сопоставлении текстов возникает и упрочивается впечатление, что именно французский вариант явился первоисточником. «Которое из этих двух стихотворений — оригинал? — спрашивал Ефим Эткинд. — Я склонен думать, что французское»<sup>14</sup>. Попробуем аргументировать это предположение.

Прежде всего становится заметным, что по-французски Третьяковский рифмуется лучше и увереннее (впрочем, одна не вполне удачная рифма *seul* — *deuil* встречается и здесь), чем по-русски, когда поэт мирится с рифмой *мысли* — *вышли* и не гнушается элементарными глагольными рифмами: *пременяет* — *отнимает*, *восходит* — *сходит*, *пребывает* — *пропадает*, *будет* — *избудет*. При этом оба стихотворения состоят из двенадцати пятистрочных строф, но французское имеет схему рифмовки *ababa*, тогда как в русских строфах после перекрестной рифмовки следует холостой стих, чем задача скрытого перевода на русский заметно облегчается.

Предумышленная и будто бы конструктивно целесообразная безрифменность пятого стиха в концах русских строф подчеркивается его укороченностью (5 слов вместо 7 в предыдущих четырех строках). Однако во французском варианте заключительный стих строфы рифмуется и ритмически не отличается от предшествующих, хотя графически и выделен, как если бы он был укороченным.

Особенно любопытно соотношение пятых строф обоих текстов. Начальному стиху французской строфы («*Les vents, quand ils sont en fureur*») в русском варианте соответствует заключительный стих предыдущей (четвертой) строфы: «А ветр гневливый», — что создает ничем не обоснованный межстрофный перенос. При этом третья строка пятой строфы в русском тексте вообще отсутствует (заменена точками). Остается констатировать, что автору не удалось в русских стихах передать фразу «*La noir malice avec ardeur / poursuit*

<sup>14</sup> Е. Г. Эткинд: *Русские поэты-переводчики от Третьяковского до Пушкина*. Ленинград 1973, с. 14.

la bonte» из своего же французского текста, тогда как неуклюжее завершение неполноценной строфы («Скорый припадок!») не имеет соответствия во французском «первоисточнике».

Как бы то ни было, этой парой идентичных по содержанию стихотворений Третьяковский явно продемонстрировал (в собственном исполнении) превосходство исторически более зрелой французской поэтической культуры над отрочески угловатой и нумелой русской, переживающей тот период своего становления, который можно уподобить «ломке» переходного возраста. Согласно авторитетному суждению Эткинда, по этим текстам можно судить, «насколько техника французского стиха была в 1730 г. полнее и тоньше разработана, насколько в ту пору русский поэтический язык по гибкости уступал французскому»<sup>15</sup>.

Данный тезис легко подтверждается, например, наблюдениями за стиховыми переносами<sup>16</sup> в поэзии Третьяковского. Отвергая вслед за Буало «мерзкий перенос» в качестве «порока стихов» (тогда как Кантемир считал его «украшением» стиха<sup>17</sup>), в первой своей книге молодой поэт не допускает их, когда пишет по-французски, но в русских тринадцатисложниках «порочные» переносы не редкость. Ими охвачены 39 стихов из 288 (то есть 13,5%).

Более короткие размеры свободны от этого, на взгляд ученика французских классицистов, нежелательного явления, поскольку здесь его технически легче было избегать. Дело в том, что зазорным для поэта признавался лишь такой перенос, при котором синтаксическое единство, не завершившееся в конце строки, завершалось затем ранее, нежели с концом последующей строки. Например:

Чтоб воистину в первом месте уж сидела  
Предо всеми; но твоя то Божия сила...

Иногда подобная невольная «прозаизация» стиха охватывает у молодого Третьяковского целые периоды. Приведем самый затянувшийся в этом отношении фрагмент:

Такая то у нас есть княгиня! Днесь тыя  
Божески дары, князю, зри вся, а благия  
Свет души видя в оной, смертну тую быти  
Не речеши, и счастьем богам ся сравнити  
Не устыдишься. Она поступь твою равно  
И златом блещущую одежду всю славно,

<sup>15</sup> Там же, с. 14.

<sup>16</sup> Слово «перенос» как терминологический аналог французскому «enjambement» введено в отечественное стиховедение самим Третьяковским.

<sup>17</sup> См.: А. Д. Кантемир: *Собрание стихотворений*. Ленинград 1956, с. 414.

И светлые пламенем наичистым очи  
Зрети любит, тя любя, а мыслями глубоки  
В себе изображает: как то с ней любо  
Поступишь! И как то ей вместе быть не грубо!

Разница уровней развитости поэтического языка (и самого любовного дискурса как такового) особенно очевидна в разноголосице французских текстов и предпосылаемых им прозаически неуклюжих заглавий по-русски. Так, например, под заголовком *Баллад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола* (по-французски у самого Третьяковского эта мысль звучит много изящнее: «Jamais sans prix on ne reste en amour») помещается текст изысканной балладной формы: три строфы со сквозной рифмовкой ababbccddc, с рефреном и заключительной полустрофой-посылкой.

Сочинить русскую балладу — в параллель к французской — Третьяковскому оказалось, по-видимому, не под силу, хотя он и стремился возможно полнее воссоздать в отечественном слове доступные ему образцы «галантного» стихотворства. И дело здесь не в ограниченности индивидуальных возможностей поэта, а в слабости поэтической традиции, в бедности актуального для автора версификационного (в частности рифменного) фонда, в неразработанности (даже в прозаических формах повседневной практики) русского любовного дискурса.

Что касается технического уровня рифмования, то он в стихотворениях книги, написанных по-русски, весьма невысок, хотя сам Третьяковский и называл рифму главным украшением русского стиха. При подавляющем изобилии глагольных рифм поэт не гнушается столь банальными парами, как *взяли — отняли, руками — ногами, очима — ушима, благочестивым — нечестивым*. Немало встречается рифм недостаточно благозвучных по представлениям того времени: *небогатых (Сенски — зверски, философия — драгие, царями — молодцами)*, а то и весьма неточных (*ныне — сильне, любят — нудят*). Ради рифмы нередко смещается ударение: *цвѣты — одеты, цвѣты — леты, сахárных — краснозарных, возд`хе — ухе, перуна — л`на, граждáны - поселяны*. Однако порой у Третьяковского встречается изобретательная рифма. Например, *непросто — лет со сто, человека — сего века, плечьми — течьми* (глагольная форма), включая и сюда и рифму тавтологическую (*не стало — то стало*).

Все это свидетельствует, по-видимому, не столько о слабости индивидуального поэтического дара, сколько о сверхиндивидуальной младенческой слабости нарождающейся русской поэзии (книжной).

Всего в состав *Стихов на разные случаи* включено 14 русских текстов различной длины (от 2 до 118 стихов). Из 623 русских строк явное большинство — 288 стихов — написаны наиболее традиционным для русской силлабике



тринадцатисложником. Два других традиционных размера представлены скромно: 32 стиха выполнены одиннадцатисложником и 10 — восьмисложником. Однако Третьяковским широко применялись и нетрадиционные силлабические размеры: семисложник использован в 85 строках, пятисложник — в 68, девятисложник — в 48, десятисложник — в 36, шестисложник — в 36, четырехсложник — в 20.

При этом размеры порой на французский манер варьировались в пределах одного текста. Наиболее изысканной строфой написана *Песнь* (по поводу коронации Анна Иоанновны), открывающая книгу. *Ода о непостоянстве мира* выполнена строфами, составленными из четырех семисложников и одного пятисложника. Строфы *Стихов о силе любви* включают в себя по четыре девятисложника и два шестисложника. Строфа *Песенки, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края* выстроена по схеме: 4 — 4 — 8 — 4 — 4 — 8. Наконец, в *Описании грозы, бывшая в Гаге* нечетные строфы выполнены пятисложником, а четные — шестисложником.

Как уже отмечалось стиховедами, короткие строки Третьяковского современному читательскому уху нередко слышатся как силлабо-тонические. *Стихийно тонизирующейся песенной поэзией* (не только Третьяковского) практикуются короткие и сверхкороткие вирши, в которых, по мнению Олега Федотова, «сильные и слабые слоги гармонизируются автоматически»<sup>18</sup>. Так, первые две строчки *Песенки...* 1726 года легко воспринимается как 2-стопный ямба (с хореем в начале второй):

Весна катит,  
Зиму валит,  
И уж листик с дровом шумит.

Однако все последующие четырехсложники этого стихотворения по схеме ямба не читаются. Но при ближайшем рассмотрении эти 18 стихов имеют стабильное ударение на третьем слоге и воспринимаются как 1-стопный анапест с женской клаузулой («Поют птички / Со синички...»).

Конечно, многие из таких строк могут восприниматься и как двухстопный хорей, но анапестическое их звучание является практически всеобъемлющим. Тем более, что восьмисложники этого текста легко распадаются на аналогичные четырехсложники. Из этих 20 полустиший два могут быть прочитаны по схеме двухстопного ямба, а остальные восемнадцать являют собой все ту же стопу анапеста с дополнительным безударным слогом. Ритмическая доминанта, едва не переросшая в константу, очевидна. Не удивительно, что такой текст мыслился автором (и воспринимался читателями) как песенный.

Следует обратить внимание на то, что приведенные выше три стиха имеют

<sup>18</sup> О. И. Федотов: *Основы русского стихосложения*. Кн. 1. Москва 2002, с. 186, 193.

мужские клаузулы. С точки зрения реализуемой Третьяковским системы стихосложения это явный недосмотр. Во всей книге таких стихов только 15. Но обычно они теряются в потоке константных женских клаузул, тогда как в этом случае фигурируют в ключевом положении начальных строк текста.

Русский пятисложник в книге Третьяковского представлен достаточно широко: 68 стихов в трех стихотворениях (полностью этим размером написана *Песенка любовна*). Из общего числа стихов пятисложника 36 строк соответствуют двухстопному ямбу с женской клаузулой (пример: «Красот умильна!»), а 35 — двухстопному дактилю с усечением последней стопы («Паче всех сильна!»). Из них 6 стихов входят в обе эти группы, поскольку могут быть прочитаны в равной степени как ямбически, так и дактилически («Ах! Я не знаю»). Еще по одному стиху отвечают схемам двухстопного амфибрахия («Изволь сотворить») и трехстопного хорей («Милость, мя любить») — оба с усеченными конечными стопами (вненормативная мужская клаузула). И только один пятисложник из 68 вовсе не вписывается в силлабо-тоническую систему («Разжени тучи»).

Строки шестисложника встречаются в двух стихотворениях (36 стихов). 18 из них принадлежат трехстопному хорей, а 17 — двухстопному анапесту (2 стиха из перечисленных включены в обе группы, поскольку могут быть прочитаны двояко). И только 3 стиха остаются вне силлабо-тонических схем. Приведем, однако, строфу с этими тремя строчками:

Молнии сверкают,  
Страхом поражают,  
Треск в лесу с Перуна,  
И темнеет луна.  
Вихри бегут с прахом,  
Полоса рвет махом,  
Страшно ревут воды  
От той непогоды.

В первых четырех стихах очевиден трехстопный хорей. Хотя и ценой смещения ударения в рифмующемся слове. Но и три последующих (не хорейских) стиха при соответствующем смещении ударения могут быть проскандированы по ритмической схеме трехстопного хорей. То же самое легко может быть проделано и с последним стихом (двухстопного амфибрахия). Отметим, что следование силлабической системе стихосложения облегчает переносы ударений, чем Третьяковский в случаях затруднений с рифмовкой отнюдь не пренебрегал.

Приведенный пример (каких в *Стихах на разные случаи* множество) позволяет предположить, что, сознательно укладывая строки своего поэтического письма в силлабическую меру, Третьяковский проверял их

«складность» на слух невольным силлабо-тоническим скандированием. Во всяком случае многие наши последующие наблюдения сформулированное предположение, как кажется, вполне подтверждают.

Второе по частотности место после тринадцатисложника в русских *Стихах на разные случаи* занимает семисложник: 85 стихов в трех стихотворениях. Этим размером, который можно трактовать как обособленные полустушия тринадцатисложника, написано *Прошение любви*, а также *Ода о непостоянстве мира* (с использованием также пятисложника). В 45 семисложных строках Тредиаковского мы имеем трехстопный ямб («И всяк нужду избудет»); в 38 — двухстопный анапест («В императорском чине»); и только два стиха не могут быть квалифицированы как силлабо-тонические.

Указанные два варианта семисложника порой располагаются хаотично, нередко чередуются в пределах строфы (по два рифмующихся стиха), а иногда встречаются подряд, усиливая эффект невольной силлаботоники. Приведем пример чисто ямбической строфы из *Оды о непостоянстве мира*:

Что в мире постоянно?  
Сие всем очень знатно.  
Смотри на всё создано,  
Не всё ли есть превратно?  
Кой цвет не вянет?

Девятисложники (без упорядоченной цезуры) составляют основу вычурной строфы торжественной *Песни*, сочиненной по случаю коронации. Из 24 стихов этого размера здесь 13 могут быть отнесены к четырехстопному ямбу (в четырех случаях с практикуемым Тредиаковским смещением ударения); остальные строки — чисто силлабические. Отметим интересную особенность этого текста: собственно силлабический стих обычно сохраняется в строках, располагающихся между одиннадцатисложником и тринадцатисложником, тогда как невольный четырехстопный ямб возникает в парных (рифмующихся) девятисложниках. Например:

Да здравствует на многа лета,  
Порфирию златой одета.

Во второй раз Тредиаковский обращается к данному размеру в *Стихах о силе любви* (в сочетании с шестисложником). Но здесь девятисложник упорядочен цезурой (4+5). Зато из 24 стихов только 5 соответствуют схеме четырехстопного ямба («Любовь его, княгиня главна»).

Однако у этого стихотворения имеется неожиданная и весьма знаменательная особенность: 13 строк девятисложника предстают, с современной точки зрения, дольниками. Небезосновательность нашего наблюдения

подтверждается стихом: «Перед ним. Любовь только едина». В этом случае (единственном на весь текст) поэт ошибается на один слог. Введенный, по видимому, в заблуждение достигнутым благозвучием (а также, может быть, столь редкой у него внутрискладовой синтаксической паузой) Третьяковский выстраивает 10 слогов строки невольным 3-стопным анапестом, который легко обнаруживается в основе большинства квазидольников обсуждаемого текста.

Одно из наиболее известных стихотворений молодого Третьяковского *Стихи похвальные России* (1728) написано десятисложником (5+5). Приведем первую строфу (с обозначением цезуры):

Начну на флейте | стихи печальны  
Зря на Россию | чрез страны дальны:  
Ибо все днесь мне | ее доброты  
Мыслить умом есть | много охоты.

Строго выдержанная и ритмически активная цезура создает ощущение пятисложника с рифмовкой только четных строк. Ощущение усиливается невольной силлабо-тонической упорядоченностью полустиший (а не стиха целиком). Две основные вариации этих упорядоченностей: двухстопный ямб с женской клаузулой и двухстопный дактиль с усечением последней стопы.

Так, первая строка приведенного четверостишия имеет в своем составе два коротких ямба (2Я + 2Я); схема второй — 2Д + 2Я; третьей — 2Д + 2Я; четвертой — 2Д + 2Д. Аналогичным образом организовано все стихотворение — одно из самых «кантовых» (напевных) в лирике Третьяковского. Отклонения в 36 стихах данного текста немногочисленны: три полустишия двухстопного амфибрахия не выпадают из общего строя, и только два полустишия их семидесяти двух вовсе лишены силлабо-тонической упорядоченности.

*Стихи похвальные Парижу* (1728) выполнены одиннадцатисложником (5+6) и содержат 24 строки — шесть четверостиший. К тому же строкой одиннадцатисложника открывается каждая из 8 строф праздничной *Песни* об Анне Иоанновне. Из этих 32 стихов 6 являются правильным четырехстопным дактилем с усечением последнего слога («Красное место! Драгой берег Сенски!») и только 2 — правильным пятистопным ямбом («Зефир приятный одевает цветы»; рифмообразующее смещение ударения — авторское). Для реального обновления поэтической практики этого явно не достаточно.

Однако при рассмотрении полустиший как самостоятельных ритмических рядов, к чему располагает строгое соблюдение цезуры, картина получается, с силлабо-тонической точки зрения, намного более упорядоченной. Только 5 из 32 предцезурных пятисложников чужды силлаботонике; тогда как 8 из них соответствуют двухстопному ямбу, 11 — двухстопному дактилю,

5 — двухстопному амфибрахию и 3 — трехстопному хорей (последние три размера, естественно, с усечением последнего слога). В послецезурных (рифмующихся) шестисложниках доминирует двухстопный амфимбрахий — 18 строк; представлены также трехстопный хорей (8) и двухстопный дактиль (1); хаотическое расположение ударений — тоже лишь в 5 полустихиях.

Наибольший интерес для стиховедческого описания представляет тринадцатисложник раннего Третьяковского. Рассмотрение 288 стихов этого типичного для русской силлабики размера позволяет выявить неслучайные тенденции назревающей реформы.

Данным размером — помимо 8 строк из открывающей сборник *Песни* и 2 строк завершающей его *Эпиграммы к охуждателю зоилу* — написаны наиболее значительные, на взгляд самого автора, *Элегия о смерти Петра Великого*, *Стихи эпиталамические* (на брак кн. Куракина), *Стихи Сенековы о смирении* (*Переведены с латинских*), а также *Плач одного любовника, разлучившегося с своей милой, которую он видел во сне*.

В 288 стихах тринадцатисложника встречается 10 строк с вненормативной мужской клаузулой, а также допускается 17 слоговых просчетов. В двух наиболее протяженных стихотворениях — элегии и эпиталаме — встречаются 10 строк по 12 слогов, 4 — по 14, 2 — по 11 и даже 1 строка длиной в 15 слогов. Большая часть всех этих ошибок приходится на довольно легкомысленные *Стихи эпиталамические на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны*, сочиненные специально для своего мецената, не слишком сведущего в версификации.

Просчеты такого рода могут служить довольно убедительным свидетельством в пользу того соображения, что Третьяковский слагал свои силлабические стихи не «по счету» (письменно), а «по слуху» (напевно — с последующей записью). Как известно, он сам сочинял музыку к своим песенным стихам<sup>19</sup>. И впоследствии в ходе осуществления реформы русского стихосложения, «если Михаил Ломоносов идет от метра к поиску ритма, то Третьяковский, — по хорошо аргументированному заключению Елены Хворостьяновой, — от установления четкой ритмической тенденции»<sup>20</sup>. При такой интуитивно-слуховой креативной установке невольная силлаботоническая «складность» стиха могла самим автором восприниматься на слух как силлабическая правильность.

Таковы, например двенадцатисложные отклонения от размера: «Что такó (глаголют), мати, ты затела»; «Несмотря на верность, в смех всё становите»; «Факел с огнем яра воску, неинакой» (все — шестистопный хорей);

<sup>19</sup> См.: М. М. Сохраненкова: *Третьяковский как композитор*. В кн.: *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986*. Ленинград 1987.

<sup>20</sup> Е. В. Хворостьянова: *Реформа русского стиха...*, с. 98.

«В храбрости, в бодрости, | и в поле исправна» (двухстопный дактиль, после цезуры — двухстопный амфибрахий); «О Петре! Петре! Петре! | воине сильный» (трехстопный ямб, после цезуры — двухстопный дактиль); «Сказывать то другим | лети иль поскочи» (двухстопный дактиль, после цезуры — трехстопный ямб). Четырнадцатисложные отступления от размера воспринимаются как семистопный ямб («Как велико веселье всё мне сердце развело!») или как семистопный хорей («Того правда, того милость тако украсила»). Впрочем, не все отступления от нормы могут быть объяснены таким образом (особенно удивительны просчеты в два слога).

Правильные тринадцатисложники (всего 261 в русских текстах рассматриваемой книги) также нередко обладают силлабо-тонической упорядоченностью. Всего насчитывается 37 строк шестистопного ямба, 36 строк четырехстопного анапеста, а также 55 хорейческих строк (4X+3X), которые воспринимаются как семистопный хорей с регулярным сокращением безударного слога на месте цезуры. Впоследствии Третьяков, теоретически осознав преимущества именно этой схемы тринадцатисложника, на ее основе и будет строить свою реформу.

128 «стихийно тонирующих» (Федотов) стихов составляют 49% от общего числа правильных тринадцатисложников. Еще выше этот показатель (67%) в единственном стихотворении любовной тематики, написанном этим размером, — в *Плаче одного любовника*... Здесь силлабические просчеты отсутствуют, а непредумышленный шестистопный ямб встречается столь обильно, что может составить целую строфу:

Ну! Что ж мне ныне делать? Коли так уж стало?  
 Расстался я с сердечным другом не на мало.  
 Увы! С ним разделили страны мя далеки,  
 Моря, леса дремучи, горы, быстры реки.

Итак, почти половина тринадцатисложных строк раннего Третьяковского оказывается упорядоченной не только силлабически, но и тонически. Это, как нам представляется, свидетельствует об ощутимой тенденции. Однако еще ощутимее она становится при раздельном рассмотрении полустиший. Строгое соблюдение поэтом ритмически активной цезуры (даже в случаях силлабического просчета) превращает полустишия в достаточно автономные ритмические ряды. При этом силлабо-тоническая упорядоченность вторых (рифмующихся) полустиший заметно выше.

Семисложники предцезурных полустиший тонически хаотичны лишь в 54 случаях (из 276); в 77 случаях обнаруживается трехстопный ямб, в 72 — четырехстопный хорей, в 50 — двухстопный анапест (с женской клаузулой), в 17 — двухстопный дактиль, в 6 — двухстопный амфибрахий.

Рифмующиеся шестисложники упорядочены еще определеннее. Тонически хаотичны здесь только 9 полустушии; в 7 случаях встречается трехстопный ямб, в одном — двухстопный анапест. Зато очевидно доминируют трехстопный хорей — 136 полустушии, а также двухстопный амфибрахий — 123.

Последнее достаточно неожиданно. Не только Третьяковский, но и Ломоносов, легализовавший дактилическую и анапестическую стопу, в своих теоретических предпочтениях очевидным образом недооценили возможности амфибрахия, между тем как его роль в становлении русской силлаботоники оказывается несомненной.

Картина ритмических характеристик полустушии тринадцатисложника Третьяковского, как нам представляется, ясно говорит, что крайне существенным, хотя до времени и не осознаваемым, фактором гармонизации стиха выступает его непредумышленная силлабо-тоническая упорядоченность. В особенности эту роль принимает на себя рифмонесущее полустушие, где хореический или амфибрахический «приступ» к рифме составляют в сумме 94%.

На этом фоне может показаться удивительным то упорство, с каким автор *Нового и краткого способа к сложению российских стихов* утверждал, что краткие размеры русской силлабики в «тонической» реформе не нуждаются. Однако дело здесь, по-видимому, в том, что — вопреки устоявшемуся мнению — Третьяковский в теории стиха был, кажется, слабее, нежели в практике стихосложения: чутко слыша «складность» стихийно тонирующихся кратких строк, он ее ошибочно идентифицировал как силлабическую по своей природе.

То же самое следует сказать и о роли трехсложных стоп в готовящейся смене основ русского стихосложения. Улавливая создаваемое ими благозвучие поэтическим слухом, поэт-новатор не сразу научился выделять и наблюдать эти стопы теоретически. Поначалу Третьяковский жестко заявлял: «Новый наш стих составляется токмо из стоп двусложных [...] а трисложных дактилического рода [...] принять никак не может»<sup>21</sup>. Однако впоследствии радикально изменил свою позицию: «Не токмо не противны нашим стихам стопы дактиль и анапест [...] но еще и приятными покажутся занюющим силу особам»<sup>22</sup>.

Первому реформатору русского стиха вообще были свойственны резкие повороты теоретической мысли, которая у него плохо согласовывалась с живым поэтическим чувством слова. Так, начав с увлеченной учебы у французских мастеров, он в конце концов в *Предъязнении об Ироической пшме* назовет французские стихи всего лишь «прозаическими строчками

<sup>21</sup> В. К. Третьяковский: *Избранные произведения*. Москва–Ленинград 1963, с. 371.

<sup>22</sup> В. К. Третьяковский, *Сочинения*. Т. I. С-Петербург 1849, с. 129.

с рифмами»<sup>23</sup>. Трудно не согласиться в этой связи с итоговой в некотором смысле характеристикой Светланы Матяш: «Теоретические постулаты Тредиаковского находятся в сложных отношениях с его поэтическими опытами — в отношениях и соответствия, и противоречия», что «свидетельствует о конфликте между ученым и поэтом»<sup>24</sup>.

В комментируемой книге молодой поэт еще бесконечно далек от пренебрежительного отношения к иноязычным силлабическим образцам. И все же стиховедческое описание первой авторской книги лирики в истории русской литературы позволяет, как представляется, констатировать несомненное назревание ритмической «революции» стиха в живой практике актуального для своей эпохи стихосложения. При этом анализ французских стихотворений русского поэта вынуждает усомниться в поистине недоказуемом утверждении о недостатке поэтической талантливости у не слишком удачливого в своей литературной судьбе Тредиаковского.

Более того, исследование практического хода реформы русского стихосложения позволяет Елене Хворостьяновой утверждать, что «принципы тонического стиха более корректным образом были сформулированы Ломоносовым, однако утверждение силлабо-тонических размеров в первые три десятилетия шло преимущественно по пути, намеченному Тредиаковским — по пути поиска тонического ритма в пределах силлабически заданной меры»<sup>25</sup>. Как показывает наш анализ, предрасположенность к такого рода поиску уже таилась непосредственно в самом строе силлабических стихов молодого поэта.

Возобладавшее в конечном счете превосходство Ломоносова в реформировании русского стихосложения можно объяснить как раз языковыми факторами (отвергнутыми Гаспаровым). Во-первых, аналогичностью тонического строя русского и немецкого языков, на который Ломоносов ориентировался в большей мере нежели Тредиаковский<sup>26</sup>, а во-вторых, более значительной ролью (обусловленной биографическими обстоятельствами) народного русского стихосложения в формировании ломоносовской поэтической интуиции. Тредиаковский в своей теоретической аргументации реформы также опирался на тонический опыт русского народного стиха, однако его поэтический слух в большей степени был сформирован книжными образцами.

<sup>23</sup> В. К. Тредиаковский: *Сочинения*. Т. II. с. LXV.

<sup>24</sup> С. А. Матяш: «*Мерзкие*» переносы Тредиаковского. В кн.: В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения..., с. 133–134.

<sup>25</sup> Е. В. Хворостьянова: *Реформа русского стиха...*, с. 101.

<sup>26</sup> См.: К. Харер: *Василий Тредиаковский и Якоб Штеллин (Реформа русского стихосложения и немецкие академические поэты)*. В кн.: В. К. Тредиаковский: к 300-летию со дня рождения...



Ориентация же молодого Тредиаковского на французскую поэтическую культуру, которой он профессионально вполне овладел, как раз должна была препятствовать его переходу к силлаботонике. Однако, как мы пытались показать, тоническая упорядоченность, питаемая естественным строем родного языка, стихийно уже пробивала себе дорогу в русскоязычной силлабике поэта-франкофила вопреки его национально-литературным предпочтениям.

*Walerij Tiupa*

#### KU KLASYCZNEMU WIERSZOWI ROSYJSKIEMU

##### Streszczenie

W artykule przeanalizowany zostały pierwszy w historii rosyjskiej poezji autorski tom liryki. Na podstawie wersologicznej analizy sylabicznych tekstów Trediakowskiego (francuskich i rosyjskich), wbrew autorytatywnemu stwierdzeniu Gasparowa, postawiona została teza o nieprzypadkowości i organiczności dla języka rosyjskiego przejścia do sylabotonicznego systemu w konstrukcji poezji lirycznej.

*Valery Tiupa*

#### ON THE WAY TO THE RUSSIAN CLASSICAL VERSIFICATION

##### Summary

The article is the analysis the first among the author's books of lyrics in Russian poetry. The deduction about the appropriateness and deep conformity to natural laws of the Russian transition to syllabotonic versification (against Gasparov's competent opinion) is based on the prosodic analysis of Trediakovsky's bilingual (Russian & French) syllabic texts.