

В. Е. ХОЛШЕВНИКОВ

ЗАМЕТКИ О РУССКОМ СТИХЕ XVIII ВЕКА

1. Почему Тредиаковский предпочитал ямбу хорей

Мнение Тредиаковского о том, какими стихотворными размерами следует писать русские стихи, с годами менялось. Как известно, в 1744 году, в предисловии к книге «Три оды парафразические псалма 143», он признал (несомненно, под влиянием поэтической практики Ломоносова и Сумарокова), что ямб ничуть не хуже хорей, равноправен ему.¹ Однако раньше, в знаменитом трактате 1735 года «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», положившем начало тоническому стихосложению в России, он не только считал, что русский стих трехсложных стоп «принять никак не может» (371), но даже из двусложных принимал фактически один хорей. В «Правиле I» он утверждает, что «стих героический российский состоит в тринадцати слогах», и доказывает это «употреблением, от всех наших старых стихотворцев принятым» (370), то есть сложившейся еще в русской силлабике традицией. Но, в отличие от силлабического, новый «тонический» тринадцатисложник «состоит... в шести стопах» (там же). Ученый педантически перечисляет все известные двусложные стопы: спондей, пиррихий, хорей, ямб. Перечислив же, формулирует следующее, весьма важное положение: «Однако тот стих всеми числами (то есть ритмом, — В. Х.) совершен и лучше, который состоит токмо из хореев или из большей части оных; а тот весьма худ, который весь ямбы составляют или большая часть оных. Состоящий из спондеев, пиррихийев или из большей части оных есть средней доброты стих» (370).

Эти слова многократно цитировались, хотя интерпретировались не одинаково. Б. В. Томашевский, например, комментирует их следующим образом: «...никакого жесткого правила Тредиаковский не вводит... можете писать, как хотите, но лучше, если все

¹ Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.; Л., 1963, с. 421. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию, страницы указываются в тексте.

стопы будут хоренческие».² Таким образом, обязательной, по Б. В. Томашевскому, остается у Тредиаковского лишь равносложность, а хорейность — лишь желательной («можете писать, как хотите»).

Такое толкование, думается, грешит чрезмерным буквализмом. Впрочем, формулировки Тредиаковского, действительно, неясны. Странно, что перечень стоп начинается со спондея и пиррихия — стоп вспомогательных. Стих, состоящий только из спондеев и пиррихий или хотя бы «из большей части оных», отыскать у самого Тредиаковского не так-то просто, хотя понятие «средней доброты» предполагает как будто бы не столь редкое употребление. Однако если внимательно прочитать весь трактат и соотнести «Правило I» с другими местами, в которых Тредиаковский свои требования к новому русскому стиху формулирует более четко и категорично, тогда и «Правило I» станет яснее. Вот еще два важных для нас определения.

«*Чрез падение* [разумеется]: гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца. Что чинится тем, когда первый слог всякой стопы долгий есть, а по крайней мере нескольких в стихе стоп» (Определение VIII, 369). «Стих героический не красен и весьма прозаичен будет, ежели сладкого, приятного и легкого падения не возымеет. Сие падение в том состоит, когда всякая стопа, или, по крайней мере, большая часть стоп, первый свой слог долгий содержит» («Правило IX», 375). Так как долгим слогом Тредиаковский называл ударный (см. «Королларий 2», 368), то нельзя не признать, что здесь выражается не предпочтение хорю, а требование его — как и требование того, чтобы все стихи писались одним размером, а не сочетанием любых двусложных стоп. Оценка же ямба как «весьма худого» есть не пожелание избежать его, а решительное отрицание. Как мог открыватель и проповедник нового способа к сложению стихов допускать в нем «весьма худой» размер?

В том же «Правило IX» Тредиаковский трижды приводит метрическую схему тринадцатисложника и один раз — одиннадцатисложника (375—376), подчеркивая, что «надлежит мерять стих... стопами, а не слогами», и все четыре раза дает схему хоря — со сверхсхемным сильным местом перед цезурой, о котором будет сказано далее. Присмотримся к схеме переделанного на хорейский лад (что тоже не случайно!) стиха Кантемира.³

1		2		3		4		5		6		
—	—	—	⤿	—	⤿	—	—	⤿	⤿	—	⤿	
Ум	толь	сла	бый	плод	тру	дов	крат	ки	я	на	у	ки
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

² Томашевский Б. В. *Стилистика и стихосложение*. Л., 1959, с. 318.

³ Первый стих первой сатиры в первой редакции читался так: Уме слабый, плод трудов недождой науки! (*Кантемир Англох*. Собрание стихотворений. Л., 1956, с. 361).

Цифры под слогами обозначают их счет, знак // пресечение (цезуру), числа над вертикальными чертами — номера стоп. Любопытно, что в схеме первой стопы обозначен спондей — —, а в схеме пятой пиррихий ∪∪, как делали вслед за Третьяковским почти все русские стиховеды вплоть до наших дней, что не мешало им определять стих по основному размеру. Анализ всех приводимых в трактате многочисленных примеров показывает, что хотя в «Правиле I» ученый приводит все четыре двусложные стопы как, на первый взгляд, равноправные и даже начинает со спондея и пиррихия, на самом деле он считает две названные вспомогательными, а размерами только хорей и ямба.

Одиннадцатисложные «пентаметры» отличаются от тринадцатисложных «эксаметров» тем, что в первом полустишии у них одной стопой меньше, второе же полустишие одинаково — шесть слогов, то есть три полных стопы.

Подтверждением решительной приверженности Третьяковского к хорей — и только к хорей — являются все многочисленные примеры, приводимые им в трактате и в приложениях к нему. Всего таких стихов 560 — «эксаметров» и в меньшем количестве пентаметров. Только в 25 из них, с точки зрения современной акцентуации, хорей нарушен. Но почти все они подпадают под действие главы «О вольности, в сложении стиха употребляемой», именно § XI о «двойном» и «сомненном» ударении, например «цвѣты» и «цветы́» (379; ударения поставлены Третьяковским). Отметим, что в ряде случаев Третьяковский, видимо, считая ударение «сомненным», обозначает его, как в рифме — Индия́-поззі́я, пременя́тся-укра́сится, — так и в середине стиха — сама́я, сама́ю и т. п. Только 5 случаев кажутся в наше время весьма «сомненными» — 4 в «эксаметре» и 1 в пентаметре. Вот эти примеры:

- 1 Ин греми, рази, пора // *противна* противный...
- 2 Воды, пропасть и шумя // *пена кипит* бела...
- 3 Непрерывно веселясь // с другом *любви* в туке...
- 4 Спрячется то сам // в *густую* аллею...
- 5 Всей о госпожа // *румяности* властна...

Любопытно, что все нарушения приходятся на второе полустишие и поразительно похожи на аналогичные «синкопы» (сдвиги ударения на соседний слог), встречающиеся во многих стилизациях под фольклор (и только в таких стилизациях!), написанных чередованием четырехстопных и трехстопных хореев (давно было замечено, что если цезурованный стих тринадцатисложного «эксаметра» Третьяковского разделить на два стиха, получится именно этот размер — различие здесь только графическое).

Негде ворону унести // сыра часть случилось...

(Третьяковский)

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали...

(Жуковский)

Для убедительности приведем всего только три примера стихов с подобными «синкопами» разных поэтов, но не в обычном начертании, а соединив два стиха в один цезурованный, как у Тредиаковского:

Там с кувшином за водой // Маша проходила,
Томный взор потушив свой, // *Со мной* говорила...
(Кольцов)

Свечерело. Дрожь в ногах, // Стужа злее на почв;
Заворочался в саях // *Михайло* Иваныч...
(Некрасов)

Опанасе, наша доля // Машет саблей ныне, —
Залумело Гуляй-Поле // *По всей* Украине...
(Багрицкий)

Напрашиваются два вывода. 1. Тринадцатисложный цезурованный хорей Тредиаковского ритмически вопреки не раз высказанному мнению звучит превосходно; неуклюж он на наш слух по словарю и синтаксису. Легкий хорей с чередованием стопностей 4—3—4—3 Жуковского и последующих поэтов вряд ли к нему восходит, но ритмически почти тождествен. 2. Тредиаковский, возможно, лучше, чем мы предполагаем, знал русское народное поэтическое творчество, которое сам объявил источником своего «нового способа» стихосложения (см. 383—384).

Итак, Тредиаковский в 1735 году забраковал ямб и стремился теоретически и практическими примерами утвердить хорей. Но возникает вопрос: почему для него в это время столь безусловно «всеми числами совершен и лучше» хорей и столь же несомненно «весьма худ» ямб?

Думается, эти оценки неизбежно вытекали из двух требований Тредиаковского к новому стиху. Они сформулированы (и очень решительно) в разных параграфах, возможно, поэтому их не сопоставляли; но если их соединить, то все становится ясным.

Первое, уже упоминавшееся, требование, чтобы и в тринадцатисложном «эксаметре», и в одиннадцатисложном «пентаметре» второе полустипие состояло из шести слогов, т. е. из трех стоп.

Второе — отношение к рифме. Как это ни кажется парадоксальным, но Тредиаковский, столь любивший «драгой берег Сенски» (76), знавший и высоко ценивший французскую культуру и хорошо писавший стихи по-французски, решительно отверг мужскую рифму и обычное во французской поэзии чередование мужских и женских рифм. Доказательству неприемлемости мужских рифм посвящен целый раздел «Заключение о сочетании стихов» (381—383). Рифмы должны быть только женскими — здесь ученый безоговорочно следует традиции, установившейся в русской силлабической поэзии.

Итак, второе полустишие из шести слогов (трех полных стоп) с неизменной женской рифмой. Составим простую схему.

— — — — — — || — — | — — | — —

Логика Тредиаковского ясна. При женской рифме шесть слогов, то есть три полных стопы, требуют хорея и только хорея: — ∪ | — ∪ | — ∪. Появление в таком трехстопии с женской рифмой ямбической стопы сделало бы стих аритмичным, «весьма худым». Если мы внимательно присмотримся к приведенным выше схемам Тредиаковского из «Правил IX» и к многочисленным стихотворным примерам, то увидим, что там наряду со стопами хорея часто встречаются пиррихии, реже — спондеи, как и во всей последующей русской поэзии. Тредиаковский понимал, что они не ломают размера и неизбежны в русском языке, в котором нередки трех- и четырехсложные слова. (Оговариваюсь: говоря об основоположнике стопной теории, я, естественно, пользуюсь его «стопной» терминологией).

Но если второе полустишие хореично, то первое тоже должно быть таким же, ибо стих един, а полустишие — лишь часть его. Однако тут мы встречаем противоречие: если сильные места должны следовать через слог, то, казалось бы, естественно при обязательной женской рифме писать ямбами: все ударения будут падать на четные слоги, сохраняется и женская рифма, и тринадцать слогов.

∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ || — | ∪ — | ∪ — ∪

Такое решение вопроса, кажущееся нам совершенно естественным, не было, однако, приемлемым для Тредиаковского. Почему? Полагаю, что ответ найти легко, если вдуматься в «Правило III», посвященное пресечению. Тредиаковский требует, чтобы на цезуре непременно была пауза в декламации: «... когда в два приема стих читается, то весьма он приятен гажется» (371). И далее: «И понеже отдохнуть надлежит на пресечении, того ради речение, в котором находится пресечение, не должно соединено быть разумом сочинения грамматического с речением, которое начинает второе полстишие» (372). Если же слова по обе стороны цезуры оказываются грамматически связанными (подлежащее и сказуемое, определение и определяемое и т. д.), то Тредиаковский приводит ряд примеров, как, прибегая к инверсии, разделить их другим словом и тем самым вызвать паузу, позволяющую «отдохнуть» дыханию. Например, стих

Стихотворчеству нас бог // научает токмо

он советуе изменить так:

Стихотворчеству нас бог // токмо научает

Говоря нашим языком, Тредиаковский требует, чтобы цезура была сильной, то есть каждое полустишие было синтагмой, было интонационно обособлено. Но если так, то цезура при ямбе окажется внутри четвертой стопы и разорвет стих на две ритмически не подобные части: ямбическую и хорейскую.

Рассуждения Тредиаковского во всех параграфах приводят к выводу, что он считал полустишия значительно более автономными, чем русские поэты, начавшие уже вскоре после 1735 г. писать александрийским стихом. Тем более в XIX в. Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» прекрасно во всех отношениях, в том числе и ритмически, и никто не осудит Лермонтова за то, что необычная цезура после третьего слога неуместна, потому что делит пятистопный хорей на две части: хорейскую и ямбическую. Но педантический ум Тредиаковского вряд ли мог принять пресечение внутри стопы, делящее стих на разноразмерные полустишия, и вдобавок гиперкаталектическую (паращенную на один слог) концевую стопу.

Выход был найден. Первое полустишие было тоже хорейским, но перед цезурой появлялся дополнительный, гиперметрический, ударный слог. И этот слог (если придирается к терминологии Тредиаковского, нарушавший шестистопность «эксаметра») нисколько не мешал, ибо столкновение двух ударных по обе стороны цезуры только усиливало дорогое слуху ученого стихотворца пресечение и интонационную обособленность полустиший.

И тут мы должны отдать должное слуху Тредиаковского. Выше уже приводились примеры того, как близок по звучанию хорейский «эксаметр» чередованию трех- и четырехстопных хореев многих русских поэтов. Тредиаковский не был талантливым поэтом. Синтаксис и фоника его стихов порой режут наш слух, но ритмическое чутье его было безукоризненным. Не забудем, что он положил первый камень в основание современного тонического стиха, что он создал русский «дактило-хорейский» гекзаметр. И согласимся с тем, что при предпосылках, положенных в основу трактата 1735 г. (тринадцатисложность, двусложная стопа, женская рифма и сильная цезура), хорей был единственным возможным размером.

Чем внимательнее мы вчитываемся в трактат 1735 г. и другие теоретические произведения Тредиаковского, тем более утверждаемся в мысли, что не напрасно его так высоко оценили Радищев и Пушкин.

2. Ритмические пристрастия Державина

Еще в 1910 г. А. Белый в своих знаменитых статьях о русском четырехстопном ямбе¹ заметил, что у всех поэтов третий икт (сильное место в третьей стопе) несет в среднем минимум ударе-

¹ В дальнейшем четырехстопный ямб обозначается сокращенно Я4.

ний — иначе говоря, максимум пиррихиев; ударна приблизительно половина третьих иктов, от 40 до 60% (у поэтов XVIII в. обычно больше половины, в XIX в. — меньше). Что же касается первых двух иктов, то поэты XVIII в. предпочитали пиррихий на 2-й стопе (На лаковом полу моём, А. Белый назвал такое ритмическое строение музыкальным термином *andante*); поэты же XIX в., начиная с Пушкина, чаще пропускали ударения не на 2-й, а на 1-й стопе (Напоминают мне оне; по А. Белому — *allegro*).²

Б. В. Томашевский в статье о четырехстопном ямбе «Евгения Онегина» подтвердил справедливость наблюдений А. Белого.³ Важным нововведением Б. В. Томашевского было сопоставление реального ритма «Евгения Онегина» с теоретически рассчитанной частотой встречаемости каждой из шести основных ритмических форм Я4. Такое сопоставление показывает ритмические пристрастия поэта: одни формы встречаются чаще теоретически рассчитанных, других поэт явно избегает.

Вот их перечень с нумерацией, предложенной Г. А. Шенгели и принятой большинством русских стиховедов (чтобы не рисовать длинных схем, обозначим буквой Я, ямб, ударный икт, буквой П, пиррихий, безударный; все примеры — из Державина). I. ЯЯЯЯ (Глагол времён, металл звон), II. ПЯЯЯ (Не позабудь её представить), III. ЯПЯЯ (На лаковом полу моём), IV. ЯЯПЯ (Златая плавала луна), V. ППЯЯ (не употребительна), VI. ПЯПЯ (Неизъяснимый, непостижимый), VII. ЯППЯ (Протянута без оборн), VIII. ПППЯ (не употребительна).

Подсчеты средней ударности каждого икта дают более обобщенную характеристику ритмических особенностей поэта или литературной школы, чем подсчеты по формам. Так, пиррихий на 1-й стопе встречается во II и VI формах, на 2-й стопе — в III и VII, а на 3-й — в IV, VI и VII.

В этой статье даются оба вида подсчетов: более подробные, по формам, позволяющие лучше судить об индивидуальных свойствах ритмики поэта, и более обобщенные, по ударности иктов, удобные для сопоставления ритмики поэтов и литературных школ и для построения наглядных графиков. Надо помнить при этом, что подсчеты по шести ритмическим формам легко сводятся в обобщенные по трем иктам простым сложением форм, обратное же действие невозможно.

Начнем анализ с более обобщенных данных по средней ударности иктов. Четвертый икт всегда ударен — это константа. За редкими исключениями сумма пиррихиев на первых двух иктах меньше, чем на одном третьем, — он самый слабый и самый устойчивый. Наиболее изменчива и колеблется в значительных пре-

² Белый А. Символизм. М., 1910, с. 263.

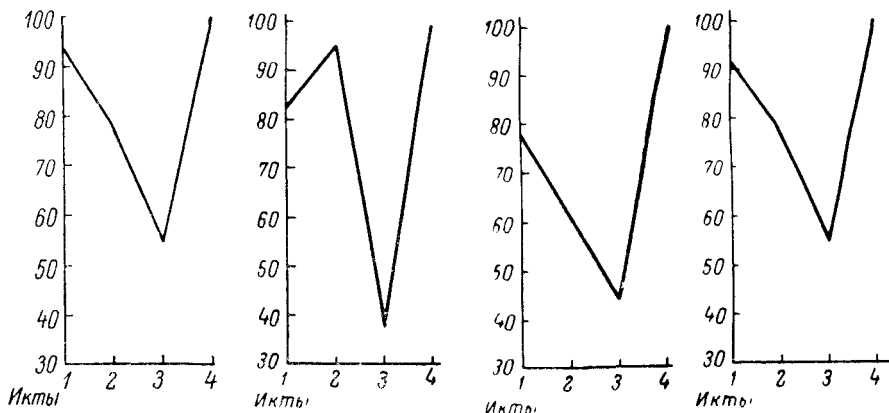
³ Томашевский Б. Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». — В кн.: О стихе. Л., 1929. В дальнейшем ссылки на эту статью в тексте, сокращенно: Том, Я4.

делах средняя ударность первых двух иктов, определяющая поэтому характер ритма Я4. Сосредоточим свое внимание на них.

К. Ф. Тарановский в своем капитальном исследовании русских двусложных размеров, в главе, посвященной Я4, приводит графики ударности иктов, дающие наглядную характеристику ритма поэтов XVIII в. и постов от 20-х годов XIX в. (ниже — графики 1—2).⁴ Сопоставим их с графиками расчетной модели Я4 по А. В. Прохорову (№ 3) и Я4 од Державина (№ 4). Графики показывают среднее количество ударений (в процентах от общего количества стихов), приходящихся на каждый икт.

На графиках 1—2 ясно видны закономерности, отмеченные еще А. Белым, о которых уже говорилось. Однако, если взглянуть пристальнее, возникают некоторые вопросы. Различия между графиками 1 (средняя по XVIII в.), 3 (теоретическая модель Я4) и 4 (оды Державина) настолько малы, что их можно считать не выходящими за пределы случайных колебаний.

График 1 Я4 поэтов XVIII в. График 2 Я4 поэтов от 20-х гг. XIX в. График 3 Расчетная модель Я4 График 4 Я4 Державина



Если удовлетвориться сопоставлением ритма од Державина с теоретической моделью русского Я4, то напрашивается вывод, что ритмические особенности державинских од — явление случайное, вторичное. Просто поэт подбирал нужные ему слова так, чтобы они укладывались в строки Я4, а их ритмические свойства рождались автоматически из свойств русского языка. Но все ли действительно так просто?

Есть ли способ проверить, были ли у Державина свои ритмические пристрастия или же его ритмы автоматичны? Постараемся применить два приема. Присмотримся сначала к таблице 1, показывающей употребительность форм Я4 в одах Державина двух периодов: 1779—1784 гг. и 1788—1791 гг. (всего

⁴ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, с. 76, 77, 84.

ТАБЛИЦА 1

Формы Я4 в одах Державина

Ода	I	II	III	IV	VI	VII	Итого
Первый период							
1. На см. кн. Мещ.	40 (46%)	1 (1%)	16 (18%)	31 (35%)	—	—	88 (100%)
2. Фелица	53 (20%)	14 (5%)	66 (26%)	113 (44%)	14 (5%)	—	260 (100%)
3. Благ. Фел.	13 (27%)	2 (4%)	9 (19%)	23 (48%)	1 (2%)	—	48 (100%)
4. Решем.	32 (27%)	5 (4%)	25 (21%)	50 (42%)	8 (6%)	—	120 (100%)
5. Вид. мурзы	56 (31%)	7 (4%)	42 (23%)	71 (39%)	6 (3%)	1	183 (100%)
6. Бог	36 (33%)	2 (2%)	23 (21%)	45 (41%)	4 (3%)	—	110 (100%)
Итого:	230 (29%)	31 (4%)	181 (22%)	333 (41%)	33 (4%)	1 (0.1%)	809 (100%)
Второй период							
7. На см. гр. Румянц.	28 (27%)	4 (4%)	37 (36%)	28 (27%)	7 (6%)	—	104 (100%)
8. Ос. ос. Очак.	47 (39%)	4 (3%)	21 (18%)	45 (38%)	3 (2%)	—	120 (100%)
9. Изобр. Фелицы	96 (21%)	39 (8%)	110 (24%)	178 (38%)	35 (8%)	6 (1%)	464 (100%)
10. На ков. франц. воз.	86 (27%)	18 (6%)	67 (21%)	125 (39%)	22 (7%)	2 (0.6%)	320 (100%)
11. На вз. Изм.	170 (45%)	13 (3%)	65 (17%)	119 (31%)	11 (3%)	2 (0.5%)	380 (100%)
Итого:	427 (30%)	78 (6%)	300 (22%)	495 (35%)	78 (6%)	10 (0.7%)	1388 (100%)
Всего:	657 (30%)	109 (5%)	481 (22%)	828 (38%)	111 (5%)	11 (0.5%)	2197 (100%)
12. На счаст.	52 (24%)	9 (4%)	51 (23%)	97 (44%)	8 (4%)	3 (1%)	220 (100%)

около 2200 стихов). Вот перечень од. Первый период: «На смерть князя Мещерского», «Фелица», «Благодарность Фелице», «Решимость», «Видение мурзы», «Бог»; второй период: «На смерть графини Румянцовой», «Осень во время осады Очакова», «Изображение Фелицы», «На коварство французского возмущения», «На взятие Измапла». Так как в небольших произведениях возможны значительные отклонения от средних данных, брались оды не менее 100 стихов. Исключения сделаны только для знаменитой оды «На смерть князя Мещерского» и «Благодарности Фелице», тесно примыкающей к «Фелице». Стихотворение «На счастье» стоит отдельно по причинам, о которых — ниже.

Таблица 1 показывает относительную устойчивость ритмики Державина в обоих периодах. Высок процент I, полноударной формы: поэт любил ударения в Я4. Порой он вдобавок насыщает стих сверхсхемными ударениями; кажется, только у Державина можно встретить такие строчки, как «Поляк, турк, перс, прус, хин и шведы», но их анализ выходит за пределы нашей темы. Устойчиво высок процент III формы — отмеченного А. Белым *andante*. Неожиданно мало редкой формы VII, которая воспринимается слухом как значительно усиленная форма III (ср.: ЯПЯЯ и ЯППЯ); в первом периоде всего 1 стих на 6 од, 809 стихов. Во втором периоде 10 стихов, но статистическая достоверность столь малых чисел сомнительна. Достоверно понижается удельный вес самой частой IV формы — с 41 до 35%.⁵

Теперь сопоставим средние суммарные данные по формам од Державина с суммарными данными по одам Ломоносова и «Евгению Онегину» (см. Том, Я4, 106; там же цифры А. Белого).

ТАБЛИЦА 2

Употребительность форм Я4 у Ломоносова, Державина и Пушкина, в %

	I	II	III	IV	VI	VII
Ломоносов	23	2	24	47	2	2
Державин	30	5	22	38	5	0.5
Пушкин	27	7	10	47	9	0.5

Главное отличие Пушкина от поэтов XVIII в. — избегание любимой ими III формы. Интересно, что по формам II и VI Державин стоит как раз посредине между Ломоносовым и Пушкиным, а по явной антипатии к редкой форме VII совпадает с Пушкиным: в 4 раза меньше, чем у Ломоносова. Зато значительно ниже обычного употребительности самой частой IV формы. Таблица 2 заставляет усомниться в том, что ритмика Державина автоматична.

⁵ Достоверность проверялась с помощью критерия χ^2 .

Б. В. Томашевский применял еще более убедительный метод доказательства того, что поэт умышленно избегает одних форм и предпочитает другие: это наблюдения над «изомерными ритмами», то есть над ритмами, «состоящими из одинаковых ритмических элементов и отличающимися только их расстановкой.

Пример изомерных ритмов:

Не повторял потом безбожно...
Кого не утомят угрозы...

Ясно, что эти оба стиха Пушкин мог написать с одинаковой легкостью. Если первый из них встречается в четыре раза чаще второго, то потому, что Пушкин его предпочитал» (Том, Я4, 102).

Дальше, на с. 120, Б. В. Томашевский приводит примеры изомерных ритмов III и IV форм. Из них видно, что этим термином исследователь называл стихи, составленные из слов с одинаковым количеством слогов, но в другом порядке, независимо от того, можно ли их в данном стихе поменять местами (Устремленъ на нѣх живѣй — и — На нѣх устремленъ живѣй) или такая замена недопустима (соединиться с ним должна — и — должна соединиться с ним: исчезает рифма).

Сузим пределы методики Б. В. Томашевского, будем считать изомерными только те стихи, в которых возможна перестановка, не разрушающая размера и не сдвигающая рифмующегося слова.

В таблице 3 приведены державинские стихи как III формы, обрабатываемые в I и IV, так и стихи I и IV форм, обрабатываемые в III.

Таблица весьма показательна. Удивляет большое количество изомерных ритмов в III форме — 142 стиха из 481, т. е. 29%. В то же время стихов I и IV форм, вместе взятых, которые поэт мог бы обратить в III, только 72 из 1485 (ср. табл. 1), т. е. 5% — приблизительно в 6 раз меньше. Это значит, что из семи случаев, когда поэт стоял перед выбором порядка слов, он в шести избирал III форму (Сошла со облаков жена, а не Со облаков сошла жена) и лишь в одном предпочитал I или IV (Висел на левую бедру, а не На левую висел бедру). Предпочтение форме III несомненное. И в полном согласии с табл. 1 усиливается избегание IV формы: в первом периоде стихов III формы можно было обратить в IV лишь немного больше, чем в I (25 и 21); во втором периоде — вдвое больше (64 и 32); что же касается обратного превращения, то соотношение IV и I форм остается одинаковым.

Я не хочу этим сказать, что Державин осознавал и мог четко сформулировать все то, что здесь изложено. Творческий процесс лишь частично осознан и в значительной мере интуитивен — и у разных поэтов эта мера различна. Но мы можем утверждать, что Державин несомненно предпочитал звучание одних ритмических форм звучанию других и что вкусы его эволюционировали, хотя и в незначительных пределах (с уверенностью это можно сказать только об усилившемся избегании IV формы Я4).

Т А Б Л И Ц А 3

Изомерные ритмы Державина

Ода	Кол-во стихов в оде	Всего III форм.	Из III формы			Изомеры III форме		
			изом. I форме	изом. IV форме	итого	I форма	IV форма	итого
Первый период								
1. На см. кн. Мещ.	88	16	6	3	9	1	1	2
2. Фелица	260	66	8	9	17	6	5	11
3. Благ. Фел.	48	9	1	1	2	1	3	4
4. Решем.	120	25	2	3	5	1	3	4
5. Взд. мурзы	183	42	2	6	8	2	1	3
6. Бог	110	23	2	3	5	1	1	2
Итого:	809	181	21	25	46	12	14	26
Второй период								
7. На см. гр. Румян.	104	37	2	7	9	2	2	4
8. Ос. ос. Оч.	120	21	2	4	6	1	2	3
9. Изобр. Фел.	464	110	10	27	37	9	9	18
10. На ков. франц.	320	67	10	14	24	4	6	10
11. На вз. Измаила	380	65	8	12	20	4	7	11
Итого:	1388	300	32	64	96	20	26	46
Всего:	2197	481	53	89	142	32	40	72

Возникает вопрос: можно ли объяснить такие ритмические пристрастия поэта? Думается, что в значительной мере можно, если сопоставить ритмику Державина с особенностями его поэтического стиля и сопоставить с ритмикой пушкинского Я4.

Общим местом стало утверждение, что Я4 у Пушкина достиг небывалой легкости звучания не только по сравнению с Я4 XVIII в., но даже в сопоставлении с предшественниками — Жуковским и Батюшковым. График 5 наглядно объясняет это.

У Пушкина и поэтов его школы ясна тенденция к симметричности стиха: 1-й и 3-й икт слабые, 2-й и 4-й — сильные. Получаются как бы две волны подъема: от 1-го ко 2-му икту — подготовительный, менее сильный — и от 3-го к 4-му — мощный, от самого слабого к самому сильному (см. график 5). Как известно, симметричные формы и в пространственных, и во временных искусствах воспринимаются обычно как более легкие.

Конечно, и у Пушкина встречаются асимметричные стихи: «И кланялся непринужденно почти тождественно ломоносовскому «Извоблила Елисавет». Но ведь мы читаем не отдельные

строчки, а целое стихотворное произведение; и через какое-то количество строк наш слух начинает все более ясно ощущать преобладание тех или иных ритмических ходов, причем своеобразие ритма гораздо легче уловить, чем объяснить, потому что эстетическое восприятие еще более интуитивно, чем творчество.

Б. В. Томашевский был теоретически совершенно прав, когда спорил против утверждения А. Белого, что Я4 состоит из двух диподий, т. е. из стоп, соединенных попарно. В самом деле, в I, III, VII формах Я4 нет никакой симметричности, нет и пезуры на 2-й стопе, значит, нельзя говорить о диподийности всего Я4. И в то же время в утверждении А. Белого есть доля истины, но лишь применительно к стиху Пушкина и последующих поэтов XIX в. Тонкий слух поэта-теоретика уловил преобладание симметричных форм стиха.

Прямо противоположен пушкинскому ритм державинского Я4. Асимметричность; второй икт слабее первого (следствие предпочтения III форме); вместо двух волн подъема — одночленность, акцентная выделенность конца и начала стиха.

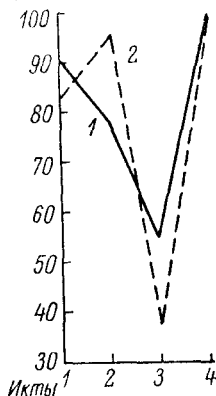


График 5

Я4 Державина и поэтов от 20-х гг. XIX в.

1 — Державин.
2 — от 20-х гг. XIX в.

Мы привыкли воспринимать легкость пушкинского стиха как достоинство и иногда неоправданно переносим такую оценку на поэзию XVIII в. Но легкость стиха в XVIII в. была принадлежностью преимущественно анакреонтики, любовной «песни» и других низких и средних жанров, в которых Я4 встречается реже. Заторможенный, затрудненный, асимметричный ритм (*andante* А. Белого) был в оде достоинством, ибо ода и легкость — две вещи несовместные. Такой ритм находил полное соответствие в высоком стиле оды, определявшемся и лексикой, уснащенной славянизмами, и множеством риторических фигур, и, что для нас особенно существенно, обилием инверсий; все это в совокупности и создавало патетический тон торжественной декламации, тот «язык богов», который противостоял обычным формам речи, «низкому» стилю.

Присмотримся с этой точки зрения к «изомерным ритмам» III формы у Державина. Вот, например, все восемь стихов из «Видения мурзы»: В серебряной своей порфире, Блестаючи с высот, она, И в крепком погружена сне, Лишь веяли одни зephyры, Сошла со облаков жена, На жертвенном она жару, Божественны ее черты, Курение мастик бесценных.

В XIX в. поэт, вероятно, написал бы «В своей серебряной порфире», «Со облаков сошла жена», «Она на жертвенном жару»

и т. д., — и стих несомненно выиграл бы в «естественности» синтаксической структуры и приобрел легкость звучания — и потерял в затрудненности (и ритмической, и синтаксической), столь важной для высокого стиля.

Наконец, в некоторых стихах при «естественном» синтаксическом строе семантически важные, поэтически эффе́ктные слова оказывались в середине стиха, на самом незаметном месте. Державин любит выносить такие слова в начало стиха: *В серебряной... порфире, Блистаючи... она, И в крепком... сне, На жертвенном... жару, Божественны... черты.*⁶ Таким образом, стихи такого строения, как «На жертвенном она жару» воздействуют на читателя одновременно и ритмически (асимметричная, затрудненная форма), и стилистически (сильная инверсия), и семантически (важные для поэта слова располагаются на ритмически сильных местах).

Все сказанное не значит, что Державин стремился каждый стих выделить так же сильно, как только что приведенный. Это вообще вряд ли возможно. Среди стихов III формы Я4, изоритмичных I и IV, есть синтаксически нейтральные, например: «Ничто от роковых кохтей»; возможно, здесь поэта привлекло ритмическое звучание, а может быть, инверсия «От роковых ничто кохтей» показалась слишком сильной; может быть, слово «ничто» было ему нужнее, чем «роковых», и он поставил его первым. Возможны разные объяснения, поэтому лучше воздержаться от гадательных предположений. Некоторые стихи I и IV форм Я4 на первый взгляд прямо противоречат тому, что здесь сказано, например: «Мои безмолвствуют уста». Казалось бы, Державин должен был написать «Безмолвствуют мои уста» — появилась бы III форма, выдвинулось бы на первый план слово «безмолвствуют». Но поэт захотел иначе.

В поэзии мы редко встречаемся с абсолютными законами, гораздо чаще — с тенденциями. Важно то, что названные здесь тенденции выражены достаточно отчетливо.

Приведем здесь стихи III формы, изоритмичные I и IV, и обратные — пусть читатель сам попытается уяснить, что в каждом случае было важнее поэту.

Стихи III формы. Ничто от роковых кохтей, На то, чтоб умереть, родимся, В которую стремглав свалимся, Без жалости все смерть разит, Где пиршеств раздавались клики, Исчезла и моя уж младость, Не столько восхищает радость, Не столько легкомыслен ум, Желанием честей размучен («На см. кн. Мещ.»); Там плов и пироги стоят, Ты здраво о заслугах мыслишь, Но богу правосудну боле, Достойным воздаешь ты честь, Поэзия

⁶ Во время обсуждения в Пушкинском Доме моего доклада, содержавшего основные положения этой статьи, на тенденцию Державина к вынесению семантически важных слов в начало стиха обратил мое внимание В. Э. Вацура. Пользуюсь случаем поблагодарить его и других коллег, принявших участие в обсуждении доклада.

тебе любезна, Достойное тебя одной, За здравие царей не пить,
Не щелкает в усы вельмож, И сажей не марают рож, Ты ве-
даешь, Фелица! правы, Чтоб страшной, нелюбимой быть, Кто
благодарно велик, как бог, Добро лишь для добра творишь, За
них я от тебя желал, Почувствовать добра приятство, Небесные
прошу я силы, Невидимо тебя хранить («Фелица»). Примеры
из «Видения мурзы» приведены выше.

Стихи II формы. Благословляй судеб удар («На см. кн.
Мещ.»); Как укрощать страстей волнение, Не дорожа твоим по-
коем, Где ветерок едва дышит, И забавляюсь лаем псов, Но на
меня весь свет похож, Где отличен от честных плут («Фелица»);
Вострепещи, мурза несчастный, Превознесу тебя, прославлю
(«Вид. мурзы»).

Стихи IV формы. Богатств стяжание минет («На см. кн.
Мещ.»); Храпя обычаи, обряды, Твоих всех милостей зойлам,
Всегда склоняешься простить, Князья наседками не клохчут,
Прошу великого пророка («Фелица»).

Из остальных од примеры не приводятся; читатель может до-
полнить примеры и проверить статистические выкладки.

Утверждение, что асимметричный державинский Я4 соответ-
ствует характеру высокого одического стиля, казалось бы, легко
можно проверить сопоставлением с Я4 в легких жанрах. Однако,
к сожалению, это не так.

Во-первых, в анакреонтических и других «легких» стихотво-
рениях Я4 встречается не столь часто. Во-вторых, суммируя
строчки ряда небольших стихотворений, мы не можем утвер-
ждать, что эта сумма равнозначна одному крупному произве-
дению. Быть может, Державин любил ритмически выделять за-
чины и концовки; для крупных вещей это не существенно,
в сумме ряда мелких может изменить картину. Наконец, «лег-
кие» жанры (термин «низкие» здесь уже вряд ли уместен) рас-
цветают у Державина во второй половине 90-х годов и в XIX в.
Можем ли мы поручиться, что в это время ритмические вкусы
поэта не изменились?

Правда, есть крупное произведение «низкого» жанра — «На
счастье», 1789 г. Данные по всем столбцам таблицы 1 совпадают
с другими одами. Но «На счастье» — случай особый. Это не лег-
кая поэма типа «Душеньки», а то, что по аналогии с прои-ко-
мической поэмой можно бы назвать прои-комической одой. Это
ода наизнанку, в которой одические ритмы ощущались, быть мо-
жет, как одно из целого ряда нарочитых несоответствий — вроде
неожиданного смешения высокого и низкого слогов. Поэтому от
соблазнительных сопоставлений одического и неодического Я4
придется, к сожалению, отказаться.

Однако и сказанного, думаю, достаточно, чтобы утверждать,
что ритмы Державина не были автоматическими. Ритмические
пристрастия поэта достаточно определены и связаны с общим
стилем его од.