

**М.Л.Гаспаров**  
**Очерк истории русского стиха**  
(фрагмент из книги)

**Глава I. ПРЕДЫСТОРИЯ**

**А) Метрика**

<...>

§ 7. *Силлабический стих*. Говорной досиллабический стих в 1650-1660-х гг. быстро вытесняется из высокой поэзии более строго организованным силлабическим стихом. Он явился в России под влиянием соседней Польши. Там основные силлабические размеры сформировались в XVI в. по образцам латинской силлабики: из латинского «полутетраметра» получился 8-сложный стих, обычно с цезурным членением 4+4 (Głupi mówią w serce swoim: // Nie masz Boga, / przecz się boim); из латинского «триметра» — 11-сложный стих 5 + 6 (Boże, czemuś mię, / czemuś mię, mój wieczny // Boże, opuścisz w mój czas ostateczny...); из латинского «вагантского стиха» — 13-сложный стих 7 + 6 (Szczęśliwy, który nie był / między złymi w radzie, // Ani stóp swoich torem / grzesznych ludzi kładze... — примеры из «Псалтири» Я. Кохановского, пс. 14, 22, 1). И в конце стиха, и в конце полустушия эти размеры имели женские окончания, так как в польском языке почти все слова несут ударение на предпоследнем слоге.

В русской поэзии первые опыты силлабики относятся ко времени около 1654 г.: это песнь «О взятии Смоленска» («Крикнул орел / белый славной, / Воюет царь / православный, // Царь Алексей / Михайлович, // Восточного / царств<а> дедич...»); далее силлабическая строгость несколько расшатывается) и три песни на воссоединение Украины с Россией. Все они писаны, по-видимому, украинско-белорусскими авторами. Но решающим моментом в освоении силлабики русской поэзией было творчество Симеона Полоцкого (в Москве с 1664). Из великого множества его стихов лишь «Псалтирь рифмотворная» (написанная в подражание Кохановскому) получила широкую популярность; но у него училось прямо или косвенно все младшее поколение поэтов конца XVII в. (Сильвестр Медведев, Карион Истомина и др., вплоть до Феофана Прокоповича), сделавшее этот стих общедоступным в любых темах, преимущественно дидактических и панегирических. Огромное богатство текстов русской силлабической поэзии 1660-1740 гг. (а в провинции этим стихом писали и дольше) до сих пор удовлетворительно не собрано и не издано.

Основными размерами русской силлабики были те же, что и в Польше: 8-сложник, 11-сложник и 13-сложник, особенно последний. Число слогов и место цезуры соблюдалось строго. Окончание стиха выдерживалось преимущественно женское, по привычке к вынужденно женскому окончанию польского стиха, но строгим правилом это не являлось; а окончание предцезурного полустушия оставалось вполне свободным, и пропорции женских, мужских и дактилических окончаний определялись лишь естественными данными языка (см. § 17):

8-сложник 4+4:

Бог нам с`ила, / приб`ежище,

от вын ск`орбей /прист`анище,  
Аще земл`я / вся смут`ится,  
наше с`ердце / не бо`ится...

11-сложник 5+6:

Господи б`оже, / на тя упов`аю,  
от гонящих м`я / спаси, умол`яю.  
И избави м`я, / да души мое`я  
не хитит з`убы / челюсти свое`я  
Враг, якоже л`ев, / никому же с`ущу  
во избаву м`и, / ниже спас`ающу...

13-сложник 7+6:

Сынове бога ж`ива, / господу нес`ите  
яко сыны `овния, / хвалу воздад`ите.  
Имени его сл`аву / несите премн`огу,  
поклонитесь, в двор`е / святем его, б`огу...  
(Симеон Полоцкий. Псалтирь, 46,7 и 24)

Не следует преувеличивать, как часто делается, однообразие силлабического стиха. Наряду с этими основными размерами были употребительны и многие другие, более редкие и вспомогательные: напр., 6-сложник («Услыхали мухи Медовые духи...» — самое раннее из дошедших стихотворений Ломоносова), 7-сложник («Марие мати дева, Славою облеченна, Богу ввек обрученна...» — Бессонов, № 229), 9-сложник 5+4 («Клейнот, сиречь герб / хранит царский, // Иже имать царь / христианский. // Российский, реку, / православный...» — стихи из «Арифметики» Магницкого), 10-сложник 6+4 (« Кто крепок, на бога / уповая, // Той недвижим смотрит/на вся злая..» — Ф. Прокопович), 12-сложник 6+6 («Исполнь грома гласов / Громов сын явственый, // Гром слова Иоанн, / ум пречист девственный...» — анонимный «Стих о Иоанне Богослове»), 14-слож-ник 4+4+6, аналог украинских коломыек (иногда даже с внутренними рифмами, называвшимися «леонинскими»: «Чиста птица, голубица, таков нрав имеет: // Буде место где нечисто, тамо не почиет...» — Георгий Кониский). Был даже «вольный силлабический стих» — свободная последовательность 11-14-сложных стихов, соизмеримость которых облегчалась тем, что второе полустишие почти всюду было 6-сложным:

Аполлоне, / помогай мне споро 4+6  
Да убью оного / люта змия скоро! — 7+6  
Благодарю бога, / славна Аполлона, 6+6  
Яко убил он / прешрашна Пифона, 5+6  
Тако и аз убих / змия превелика... 6+6  
(«Акт о Капеандре и Неонильде», 1731)

Этого обзора достаточно, чтобы видеть: силлабика никоим образом не была случайной заемной модой, будто бы не соответствовавшей «духу» русского языка. Это был стих широко употребительный, хорошо разработанный и гибкий. Если он и отступил перед натиском силлабо-тоники, то только потому, что та своей однообразной строгостью лучше подчеркивала противопоставление стиха и прозы.

§ 8. *Первые силлабо-тонические эксперименты.* Их авторами были

иностранцы, писавшие по-русски и переносившие на русский материал привычки германской силлаботоники; русский силлабический стих казался их слуху слишком бесформенным. (Так, когда современный русский человек, воспитанный на силлаботонике, пытается писать стихи по-французски или польски, он обычно пишет их на силлабо-тонический лад: таковы, например, французские переводы М. Цветаевой из Пушкина). В 1672 г. немецкая труппа пастора Грегори исполняла для царя Алексея Михайловича драму «Артаксерксово действо»; пьеса шла на немецком языке, но для царя был написан русский перевод, отчасти прозой, отчасти досиллабическим говорным стихом, но в нескольких небольших отрывках воспроизводящий ритм подлинника — 6-ст. ямб («Можн`ейшии мон`арх, вся, `еже изъявл`яти / И весь их пригов`ор дост`ойно похвал`яти...»). В 1680-1700-х гг. шведский филолог-полиглот на государственной службе И. Г. Спарвенфельд написал на русском языке три стихотворения — самое раннее обычным силлабическим 11-сложником («Прежде, неже что и речеши кому, / Рассудити то должно ти самому...»), самое позднее почти правильным 4-ст. дактилем (предисловие к книге Н. Бергиуса о русском православии: «Многих народов творцы бо писаху, / Яже той вере противная бяху...»). Наконец, в начале XVIII в. пастор Э. Глюк, директор первой московской гимназии, и его помощник (а потом академический переводчик) И. В. Паус в наивной надежде популяризовать на Руси протестантство перевели размером подлинника свыше 50 немецких молитвенных гимнов, по большей части 3- и 4-ст. ямбами и хорейми. Вот как звучал 4-ст. ямб Глюка (гимн 37):

Christ, der Du hist der helle Tag,	Христе, свет пресветлейшии,
Vor Dir die Nacht nicht bleiben mag,	Ты темность освещаеши,
Du leuchtest uns vom Vater her	В свет от Отца нам всем прислан
Und bist des Lichtes Prediger.	И в ясность миру дарован.
Ach, lieber Herr, behüt uns heunt	Молимся, нам благодвори,
In dieser Nacht vom bösen Feind,	И в нощи той нас сохрани,
Und lass uns in Dir ruhen fein,	Да нас в тебе упокои,
Dass wir vorm Satan sicher seyn...	От сатаны же береги...

(Странное для нас произношение «пресветлейшии» вместо «пресветлейший» Глюк, по-видимому, считал таким же дозволенным дублетом, как «рвение — рвенье». О других особенностях ритма этих стихов см. ниже, § 15). Паус, кроме гимнов, писал также панегирические оды, обычно 6-ст. ямбом, но также и таким нечастым в это время размером, как амфибрахий (ода на обручение царевича Алексея Петровича, 1711).

Пресл`авные в`ещи в кон`ец достиз`ают  
 В желаемой, счастлив и доброй приклад.  
 Небл`агопол`учная с`я отлуч`ают,  
 Понеже сам бог вся управити рад.  
 Кто храбро трудится, / Тому укрепится  
 Ум, дух и рука;  
 Тот все побеждает, / И часть получает,  
 Корона в конец тому д`арствуется.

Силлабо-тонический эксперимент Глюка и Пауса не имел прямых последствий: гимны их не пелись, а оды не печатались. Силлабо-тоническую реформу русского стиха осуществили не они, а Третьяковский, который

подошел к этой задаче совсем с другой стороны.

§ 9. *Реформа Тредиаковского*. Новшеством Тредиаковского в его программном трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) был его научный, исследовательский подход к русскому стиху. И досиллабическое, и силлабическое стихосложение в русском стихе утверждались лишь практически, на слух, или по иноязычным пособиям. Тредиаковский первый подошел к стиху как филолог с отличным европейским образованием, с прекрасным знанием силлабического и с редким интересом к народному русскому стихосложению. Исходными для него являлись два факта: природные данные русского языка и сложившаяся традиция русского стиха. На основании природных данных русского языка, не имеющего долгот, но имеющего ударения, Тредиаковский заключает: следовательно, именно «тоническая» ударность должна определять систему русского стихосложения. На основании литературной традиции силлабического стиха Тредиаковский заключает: следовательно, именно 11 и 13-сложный размеры с женским окончанием являются основными размерами русского стиха. Таким образом, задачу свою он представлял себе так: в эти традиционные формы русского стиха необходимо ввести упорядоченное расположение ударений — прежде всего в окончании стихов и полустуший, а затем и внутри стиха.

Окончание стиха, по Тредиаковскому, всегда должно быть женское (как почти всегда было и у силлабистов), а окончание предцезурного полустушия, напротив, мужское (тогда как у силлабистов оно было свободным). Здесь Тредиаковский опирался на опыт французского стиха с его постоянной мужской цезурой и ссылаясь на то, что при «прочтении стихов» на французский лад предцезурное ударение должно служить опорой для интонационной вершины строки. Самый стих Тредиаковский предлагает измерять для удобообозримости не слогами, а двусложиями, называя их «стопами», — это тоже прием французского стиховедения того времени. Таких стоп может быть четыре: хорей `~~, ямб ~~, спондей `~~ и пиррихий ~~. Чем больше однородны стопы в строке, тем отчетливее в стихе ритм («падение», *cadentia*). Недостатком традиционного стиха было то, что в нем при таком рассмотрении оказывались, как в прозе, смешаны любые стопы (напр., «Имени его славу несите премногу» — хорей, пиррихий, спондей, предцезурный «гиперкаталектический слог», ямб, пиррихий, хорей). Во избежание этого Тредиаковский предлагал «чрез весь стих» выдерживать повторение лишь хореических стоп, допускать по необходимости спондеи и пиррихии, но никак не ямбы. Такое предпочтение хорею объяснялось тем, что только хорей мог дать единообразный ритм в обоих полустушиях стиха Тредиаковского — 6-сложном с женским окончанием и 5- или 7-сложном с мужским окончанием, 11-сложный стих при этом, по современной терминологии, имеет вид 6-ст. хорей с цезурным усечением на III стопе:

Красот`а весн`ы! / Р`оза `о прекр`асна!  
Всей о госпожа / румяности власна!  
Тя, во всех садах / яхонт несравненный,  
Тя, из всех цветов / цвет преддрагоценный...  
...Похвалить теперь / я хотя и тщуся,  
Но, багряну зря, / и хвалить стыжуся!..  
(«Ода в похвалу цвету розе», 1735)

а 13-сложник имеет вид 7-ст. хорей с цезурным усечением на IV стопе:

Н`е возм`ожно с`ердцу, `ах! / н`е им`еть печ`али,  
Очи такожде еще / плакать не престаи:  
Друга милого весьма / не могу забыти,  
Без которого теперь / надлежит мне жити.  
Вижу, ах! что надлежит, / чрез судьбу жестоку,  
Язву сердца внутрь всего / толь питать глубокоу...  
(«Элегия 1», 1735)

Четкость ритма, вносимого Тредиаковским в этот размер, особенно заметна при сравнении с первой редакцией этого стихотворения (1730), написанной еще традиционной «неупорядоченной» силлабикой:

Ах! невозможно сердцу / пробывать без печали,  
Хоть уже и глаза мои / плакать престаи:  
Ибо сердечна друга / не могу забыти,  
Без которого всегда / принужден я быти...

Стихов, более коротких, чем 13- и 11-сложник, Тредиаковский в своей реформе не коснулся; здесь, по его мнению, периодичность частых словоразделов была уже достаточно ощутима, чтобы отличить стих от прозы, и в стопном ритме не чувствовалось нужды.

Источники реформы Тредиаковского многообразны: счет на стопы он почерпнул в античной метрике, принцип подмены в этих стопах долгих слогов ударными — в немецкой и голландской метрике, трактовку предцезурного ударения и обязательной рифмы — во французской, но сама мысль о применении этого тонического ритма к русскому стиху была подсказана Тредиаковскому (как он сам подчеркивал) наблюдениями над хореическим ритмом русских народных песен. Реформа имела успех, хотя и медленный: М. Собакин, С. Витынский и другие стихотворцы (в том числе молодой Сумароков) перешли на новую ритмику старых размеров. Но главным откликом на реформу Тредиаковского была критика слева — от молодого М. Ломоносова, и критика справа — от опытного А. Кантемира.

§ 10. *Решающий шаг Ломоносова.* В 1739 г. Ломоносов, обучавшийся в это время в Германии, прислал в Академию наук в качестве свидетельства о своих занятиях русским языком «Оду на взятие Хотина», написанную ямбом, и при ней так называемое «Письмо о правилах русского стихотворства», полемически направленное против «Нового и краткого способа» Тредиаковского. В отличие от Тредиаковского Ломоносов подошел к русскому стиху не как теоретик, а как практик, не как осторожный усовершенствователь, а как смелый ниспровергатель, не как ученик французских, а как ученик немецких теоретиков (прежде всего Готшеда). Из двух исходных положений Тредиаковского он полностью принимает первое — стих должен опираться на естественные данные языка, т. е. на противоположение ударных и безударных слогов, — и полностью отвергает второе: стих не должен считаться с литературной традицией, «наше стихотворство только лишь начинается», народный стих для него — материал, заведомо непригодный для высокой поэзии, а силлабический стих — заемная польская мода. В том, что стих должен сколь можно более отличаться от прозы, Ломоносов согласен с Тредиаковским, но он считает, что это отличие должно достигаться не за счет силлабической, а за счет тонической правильности. Тредиаковский требовал (в соответствии с традицией), чтобы все строки имели равное число слогов и соответственно единообразные (женские) окончания, но внутри стиха

допускал свободную замену хореев спондеями и пиррихиями; Ломоносов позволял (в нарушение традиции) неравносложность стиха, т. е. свободное чередование мужских и женских окончаний, но внутри стиха требовал строго выдерживать последовательность правильных хореев или лучше — ямбов: чистые ямбы «трудновато сочинять», но это и хорошо: это значит, что такой стих максимально удален от прозы. Характерна аргументация: Тредиаковский, говоря о несовместимости женских и мужских окончаний в русском стихе, апеллировал к слуху, «совершенно к стихам нашим применившемуся», Ломоносов, отстаивая их совместимость, писал: «...ежели бы он к сему только применился, то скоро бы увидел, что оное столь же приятно и красно, коль в других европейских языках»; Тредиаковский требовал от читателя «применяться» к старому, Ломоносов — к новому.

Не чувствуя себя связанным поэтической традицией, Ломоносов свободно планирует все возможности русского стиха, исходя только из свойств русского языка. Для него возможны не только хорей, но и другие размеры, не только 11 и 13 слогов, но и другие объемы стиха, не только женские, но и мужские (а в теории — и дактилические) окончания. Всего Ломоносов намечает 30 размеров: 5 вариантов стопности (от 2 до 6 стоп) в 6 родах стиха: «восходящих» ямбе (~`~), анапесте (~`~`) и смешанном из них «ямбо-анапесте», «нисходящих» хорее (~`~), дактиле (~`~`) и смешанном из них «дактило-хорее». (Как Тредиаковский позволял себе смешивать хорей с пиррихиями и спондеями по силлабическому признаку равносложности, так Ломоносов позволяет себе смешивать анапесты с ямбами и дактили с хорейми по тоническому признаку «восхождения» или «нисхождения».) Конечно, это были только перспективы. Если Тредиаковский всегда опирался на опыт прошлого, то Ломоносов в 1739 г. смотрел в будущее, имея лишь очень немного в настоящем: хотинскую оду 4-ст. ямбом («правильным», почти без пиррихий) и перевод одной оды Фенелона 4-ст. хореем («неправильным», с пиррихиями) да несколько экспериментальных набросков, вошедших в «Письмо о правилах...» (среди них — интересно звучащий пример 4-ст. «ямбо-анапеста», о ветрах над морем: «На восходе солнце как зардится, / Вылетает вспльчиво хищный Восток. / Глаза кровавы, сам вертится, / Удара не сносит Север в бок...»). Вот как звучал 4-ст. ямб хотинской оды (две пиррихические замены — по-видимому, результат позднейшей переработки):

Вост`орг взнез`апный `ум плен`ил,  
Ведет на верх горы высокой,  
Где ветер в лесах шуметь забыл;  
В долине тишина глубокой.  
Внимая нечто, ключ молчит,  
Который завсегда журчит  
И с шумом вниз с холмов стремится.  
Лавровы вьются там венцы,  
Там слух спешит во все концы;  
Далече дым в полях курится...

Тредиаковский возражал против новшеств Ломоносова (возражения эти не сохранились), но общее мнение ученой публики (в том числе петербургских академиков с их привычкой к немецкой силлабо-тонике) было на стороне Ломоносова. В 1741 г. Ломоносов возвращается из-за границы в Петербург и пишет за один год три оды тем же строгим ямбом, ему поручается «обучение в стихотворстве» академических студентов, на его сторону переходит молодой

Сумароков.

§ 11. *Особое мнение Кантемира*. Заступником силлабики выступил А. Кантемир, своими рукописными сатирами (ок. 1730) снискавший славу лучшего русского поэта. В 1743 г. он прислал из Парижа, где служил, «Письмо Харитона Макентина [анаграмма имени «Антиох Кантемир»] к приятелю о сложении стихов русских»; напечатано оно было в 1744 г., когда Кантемира уже не было в живых. Стиль «Письма» очень непохож на стиль Тредиаковского и Ломоносова: он не ученый, а подчеркнуто дилетантский, и в то же время деловитый — Кантемир не делает выводов из прошлого, как Тредиаковский, и не намечает перспектив будущего, как Ломоносов, а просто делится с читателем своим личным стихотворческим опытом, ни для кого не считая его обязательным. Опыт Кантемира был опытом силлабической поэзии, а литературной школой его была не немецкая и даже не французская, а итальянская; ритм силлабо-тонических стоп и даже опирающаяся на цезуру интонация французского типа казались ему однообразны. Он признавал, что стих должен отличаться от прозы, но считал, что для этого достаточно лексических и стилистических средств, а в метрических надобности нет. Поэтому из двух новшеств Тредиаковского Кантемир принимает (и то отчасти) лишь одно: он упорядочивает ударность в окончаниях стихов и полустиший, но оставляет свободным расположение ударений внутри стиха. В 13-сложном стихе, по Кантемиру, окончание строки должно быть обязательно женским, окончание же предцезурного полустишия — мужским или дактилическим:

Уме незрелый, пл`од / недолгой на`уки,  
Покойся, не понуждай / к перу мои руки:  
Не писав, летящи дни / века проводити  
Можно, и славу достать, / хоть творцом не слыти:  
Ведут к ней нетр`удные / в наш век пути многи,  
На которых смелые / не запнутся ноги...

(Это начало 1 сатиры, переработанной Кантемиром по своей новой программе; в раннем, традиционно-силлабическом варианте, 2—3 стихи имели женскую цезуру: «Покойся, если хочешь / прожить жизнь без скуки; // Не писав, дни лет`ящи / века проводити...»). В 11-сложном стихе, наоборот, по Кантемиру, окончания и стиха и полустишия (по итальянскому и польскому образцу, а не по французскому, как у Тредиаковского) должны быть женскими:

Уже дов`ольно, / лучший путь не зн`ая,  
Страстьми имея / ослепленны очи,  
Род человеческ / из краю до края  
Заблуждал жизни / в мрак безлунной ночи...  
(Песнь 4. «В похвалу наук»)

Модернизированный таким образом силлабический стих, действительно занимал золотую середину между беспорядочной вольностью традиционной силлабики и хореическим единообразием стиха Тредиаковского. Традиционные 13-сложник и 11-сложник имели соответственно 125 и 45 ритмических вариаций (без столкновения ударений), в стихе Тредиаковского — 28 и 12, в стихе Кантемира — 85 и 15; в более коротком стихе Кантемир ближе к Тредиаковскому, чем в длинном. На современный слух, привыкший к силлабо-тонике, они звучат у Кантемира как 7-ст. хорей и 5-ст. ямб со многими сдвигами ударений. Кантемир предлагал упорядочение такого рода и для более

коротких размеров, но сам предпочитал здесь пользоваться (напр., в переводах из Анакреона) традиционной вольной силлабикой.

Теория и практика Кантемира показывает, как на основе русской силлабики могла сложиться русская силлаботоника, более гибкая и богатая ритмическими средствами, чем та, которую вводили Тредиаковский и Ломоносов. Однако этого не случилось: быстрый темп развития русской культуры требовал скорейшего создания стиха, максимально противопоставленного прозе, а таким был не стих, предложенный Кантемиром, а стих, предложенный Ломоносовым.

§ 12. *Итоги силлабо-тонической реформы.* К кантемировскому стиху Тредиаковский отнесся пренебрежительно как к подновлению старой силлабики, к тому же не находящему последователей. С ломоносовским стихом он пытался соперничать (ода 1742 г., написанная безритменными 9-сложниками: «Устрой, молчаща давно лира, / В громкий глас ныне твои струны, / Чтоб услышаться ти от мира, / Вознеси до стран, где перуны, / Светлый твой купно звон приятный...»), но скоро, как истинный ученый, смирился перед фактами и признал успех радикального решения Ломоносова. В 1743 г. Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков выступили с совместной книжкой «Три оды парафрастические псалма 143» (см. § 21), и здесь оба соперника пошли на уступки: Тредиаковский в своих 4-ст. хорях отступил от силлабического ригоризма, допустив в них неравносложное чередование женских и мужских окончаний, а Ломоносов в своих 4-ст. ямбах отступил от тонического ригоризма, допустив в них пропуски ударений, пиррихии (см. § 32). Так был достигнут компромисс, легший в основу всей последующей силлабо-тонической практики.

Тредиаковский хотел закрепить свое первенство хотя бы в теории: напомнить, что именно он начал учитывать в русском стихе ударения и делить его на стопы. Он написал новый трактат по стихосложению «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный» (1752). В действительности это совсем новое сочинение, подытоживающее и теоретически осмысляющее весь опыт, накопленный силлабо-тоникой. Во вступлении Тредиаковский дает подробное описание противоположности между стихом и прозой (равносложность и рифма возможны и в прозе, но тонический ритм — только в стихе), в основной части — превосходный по четкости и систематичности анализ 14 размеров: «гексаметра» и «пентаметра» хореического, ямбического, дактило-хореического и анапесто-ямбического, «тетраметра», «триметра» и «диметра» хореического и ямбического, — и употребительных в них рифмовки и строфики. Свообразными приложениями к «Способу» явились статьи «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), где еще раз показывается противоположность стиха и прозы (это не то же, что противоположность поэзии и прозы) и утверждается, что новый стих продолжает (через голову силлабики) традиции народного тонического стиха.

За теорией следовала практика: признав вслед за Ломоносовым, что не только хорей, а и другие метры свойственны русскому языку, Тредиаковский считал себя обязанным разрабатывать все их в равной мере: и общепринятые ямбы и короткие хорей; и хореические 13- и 11-сложники по схемам 1735 г. (в которые Тредиаковский ввел чередований окончаний, меняя местами, по немецким образцам, мужское и женское полустишия):

Негде ворону унести / сыра часть случилось;



На дерево с тем взлетел, / кое полюбилося.  
Оного лишице / захотелось вот поесть;  
Для того, домочья б, / вздумала такую лесть...  
(«Баснь 8», 1752)

Что ж бы делать мне? Не пойду и званый!  
Иль тех лучше женских / Не терпеть обид?  
Не пустила; ждет; / возвращусь, отгнанный?  
Нет, нет! коль ни просит, / не уговорит!  
(«Евнух», пер. из Теренция, 1752)

и новосозданные «дактило-хореи» и «анапесто-ямбы», обычно нерифмованные, но иногда — рифмованные (ср. § 30):

Гроб, победитель, зришь / и лютых раскаяний виды!  
Дважды мрет, кто себе / смерть по достоинству мнит.  
Ты ж однак удержи / в уме заклиний обиды,  
Также и речь, душам / коя спокойство чинит...  
(эпитафия из «Аргениды», 1751)

Победитель, о! щедрый отец / Сицилийский, грядеши преславно:  
С тобою — мир / возвращенный в одежде златой;  
И с неба крилами летит / благочестие белыми явно.  
Возри, как тебя / осеняет бог в силе святой...  
(панегирик из «Аргениды», 1751)

Эти метрические опыты Третьяковского были для современников уже смешны: эпоха барокко кончалась, начиналась эпоха классицизма, искавшая не изобилия и разнообразия, а экономной рациональности поэтических форм. Но «Способ к сложению российских стихов» 1752 г. остался основополагающей книгой по русскому стиховедению для многих поколений: все, что писалось о стихе в учебниках словесности XVIII-XIX вв., восходило, обычно из вторых рук, к Третьяковскому, а новшества вносились, как мы увидим, только «на полях» силлабо-тоники — в том, что касалось имитаций античного стиха, имитаций народного стиха и пр.

## **Б) Ритмика**

§ 13. *Ритмика досиллабического стиха.* Мы видели, что в центре внимания и теоретиков и практиков XVII — начала XVIII в. стояли вопросы метрики: шло соперничество нескольких систем выделения и распределения сильных и слабых мест в стихотворном тексте. На этом фоне лишь второстепенную роль играли вопросы ритмики: выбор тех или иных из дозволенных возможностей заполнения как сильных, так и слабых мест. Здесь стихотворцы пока довольствовались тем, что естественным образом предоставлял в их распоряжение язык с его запасом слов каждой определенной слоговой длины и определенного акцентного строения.

Это видно при рассмотрении всех систем стихосложения, испробованных в описываемый период. Правда, система молитвословного стиха слишком мало изучена, чтобы о ее ритмике можно было бы что-нибудь утверждать. Но ритмика остальных систем стихосложения именно такова.

В литературных имитациях песенного стиха ритмика ближайшим образом

повторяет ритмику своих фольклорных образцов. Если сравнить тактовиковый ритм «Повести о Горе и Злочастии» (XVII в.) с тактовиковым ритмом былинных записей Кирши Данилова (XVIII в.), то мы увидим: и там II здесь в метрическую схему 3-иктного тактовика укладывается не менее 4/5 всего текста, а среди ритмических вариантов этой схемы преобладают хореические («Поклонился Горю до сыры земли» — около трети всего текста), а за ними следуют анапестические («Покорися мне, Горю нечистому» — чаще, чем в народном стихе), дольниковые («Поклонился Горю нечистому») и специфически тактовиковые («Поклонися мне, Горю, до сыры земли»). Более того, и в дольниковых и в специфически тактовиковых ритмах те вариации, в которых второй междуиктовый интервал длиннее первого (как в приведенных примерах), преобладают над теми, в которых первый длиннее второго («Не хвастай своим богатством», «Не утешити дитяти без матери») — это тоже характерная черта фольклорного ритма, которой мы не встретим в позднейших русских литературных дольниках и тактовиках (ср. § 118).

В литературных имитациях говорного стиха опора на естественную ритмику русской речи сказывается еще непосредственнее. Расположение ударений и междуударных интервалов здесь совершенно свободно, никаких тенденций к силлабо-тоническому урегулированию уследить невозможно. В посланиях приказных стихотворцев слова более громоздки и междуударные интервалы более затянуты, в интермедиях или в «Романе в стихах» слова разговорно-коротки и интервалы тоже, но расположение их одинаково беспорядочно. Единственная закономерность, которую можно заметить: последний междуударный интервал в стихе в среднем немного длиннее предыдущих. Может быть, это влияние песенного стиха; может быть (что вероятнее), это просто следствие синтагматического строения говорного стиха — в начало каждого стихового отрезка стягиваются служебные и иные короткие слова, в конец — полнозначные и длинные.

Щит во время рати защищает от телесного уязвления, 11334  
 Есть же и друг верен помогает во время царского непризрения. 203214  
 Честь И милость царева красит всякого человека, 12114  
 Ей немощно весма отбыти настоящего сего века. 12134  
 (1-е послание справщика Савватия: цифры — слоговой объем последовательных междуударных интервалов)

Отец домой прихождает, 12  
 За косу меня младу о пол ударяет, 3103  
 О писме меня воспрашевает, 13  
 От страха ответа от меня не получает... 233  
 («Роман в стихах», гл. «Б») )

§ 14. *Ритмика силлабического стиха.* В силлабическом стихе, как мы видели, метрической константой было число слогов и место цезуры в строке; доминантой — женское окончание в стихе (нарушения этой доминанты не превосходят 10% в 1660-1710 и 5% в 1710-1735 гг.). Первое было задано самим определением силлабического стиха, второе — примером польской силлабики, в которой женское окончание в стихе получалось само собой по условиям языка. Но все остальные элементы стиха, т. е. цезурное окончание и расположение ударений внутри строк и полустиший, следовали лишь естественному ритму русской речи, без всяких специфических стиховых тенденций. Первые слабые признаки внимания к силлабо-тоническому ритму

появляются лишь в ранних стихах Кантемира (1729-1731) да в анонимной пьесе «Дафнис» (1715); а затем следует решительная перестройка всей системы у Тредиаковского и позднего Кантемира.

Цезура в польском силлабическом стихе, так же как и стиховое окончание, могла быть только женская. В русском силлабическом 13-сложнике цезурное окончание стало произвольным: около 50% цезур были женскими, около 30% — мужскими, около 20% — дактилическими. Это почти точно соответствует естественным пропорциям словесных окончаний в русском языке. Лишь у раннего Кантемира и в «Дафнис» пропорция смещается: мужские цезуры начинают преобладать над женскими. После этого Тредиаковский в «Способе» 1735 г. объявляет законной лишь мужскую цезуру, а Кантемир в «Письме Макентина» — лишь мужскую и дактилическую. Но этот реформированный силлабический стих уже не имел времени для развития и был оттеснен силлабо-тоническим.

В зависимости от характера цезуры расположение ударений в первом полустишии 13-сложника могло совпадать с силлабо-тоническим ритмом: ямбом и анапестом (при женской цезуре: «О, вести сей веселой...», «Убиваеми бяху...»), дактилем (при мужской: «Он, престарелый отец...»), хореем и амфибрахией (при мужской и дактилической: «Лука язви сладки суть...», «Умы прозорливые...»). Во втором полустишии расположение ударений естественно дает ритм или хорей, или амфибрахия («...облак некий томный», «...враждебного брата»). При сочетаниях таких полустиший могли возникать целые строки с правильным силлабо-тоническим ритмом:

Бег творя, пушаше вопль в дебри необычный... (хорей)  
Курояде, престани! престани! престани!.. (анапест)  
Вослед злодеяния пойдет неприязный... (амфибрахий)  
(Ф. Прокопович. Владимир)

Однако наличие таких полустиший и стихов нимало не означало наличия силлабо-тонических тенденций в силлабическом стихе. Возникали они спорадически, перебивая друг друга, так что положение ударений в них было для читателя непредсказуемо, и ритм прояснялся лишь ретроспективно. Поэты их не искали: доля подобных ритмов в силлабических стихотворениях не превышает того, что должно было бы получиться при случайном подборе слов, никакой стиховой специфики здесь нет. Больше того, на примере Кантемира мы видим, что поэты дорожили неоднородностью ритма силлабического стиха, а силлаботоника казалась им монотонной: Кантемир, изгнав из своих поздних стихов женскую цезуру (а с ней — анапестические и ямбические ритмы), бережно сохранил пропорции разнообразия хореических и амфибрахических ритмов при мужской и дактилической цезурах.

Все сказанное относится к наиболее широкоупотребительному силлабическому размеру, 13-сложнику; почти то же можно сказать и о близком ему 11-сложнике. Несколько иная картина — в коротком 8-сложном размере. Он имел две разновидности: с цезурой (4+4) и без цезуры, причем иногда они смешивались и перебивали друг друга. Цезурный 8-сложник в отличие от 13-сложника имел склонность к доминантному женскому окончанию не только в конце стиха, но и в цезуре (особенно в поздних произведениях, напр. в духовном стихе о потопе). На современный слух такая частота ударений доминанты производит впечатление, близкое к силлабо-тоническому хорее:

За Мог`илою Ряб`ою

Над рек`ою / Прутов`ою  
Б`ыло в`ойско / в стр`ашном б`ою.  
В д`ень нед`ельный / опол`удны  
Ст`ался н`ам ч`ас / велм`и тр`удный,  
Приш`ел турч`ин / многол`юдный...  
(Ф. Прокопович)

Однако и здесь эта силлабо-тоничность — мнимая: правильные хорейские полустипы («В день недельный...», «...ополудны») возникают ничуть не чаще, а неправильные («Стался нам час...», «...Велми трудный») ничуть не реже, чем это могло быть по чистой вероятности. И в дальнейшем в этом стихотворении Ф. Прокоповича появляются такие нисколько не хорейские строки, как «А скоро ночь уступила, Большая злость наступила...».

Таким образом, не следует думать, что непривычный для современного слуха расшатанный ритм силлабики — следствие того, что поэты плохо вслушивались в «дух русского языка», и будто поэтому силлабика в русской поэзии оказалась недолговечной. Поэты очень точно следовали естественному ритму русского языка; просто они предпочитали ритмическое разнообразие силлабики ритмическому единообразию силлабо-тоники, четкости, так как это больше соответствовало художественному вкусу доклассицистической эпохи. Тот же Кантемир в «Письме Макентина» намечает для 10-, 9- и 8-сложных стихов некоторые ритмы четкого силлабо-тонического строя (дактили и амфибрахии), но не делает ни малейшей попытки их применить. И даже для чисто-силлабического (бесцезурного) 8-сложника он в «Письме» требует двух обязательных ударений, па 3 и на 7 слоге, а на практике (в переводах из Анакреона) ограничивается одним, на 7 слоге: это дает ему больше свободы ритмических вариаций.

§ 15. *Ритмика первых проб силлабо-тонического стиха.* Наконец, такой беспоследственный эпизод становления русского стиха, как силлабо-тонические опыты Глюка и Пауса тоже был характерен для своей эпохи в истории ритмики. Здесь тоже сказалось общее следование первых русских стихотворцев естественному ритму языка. Но проявилось оно в другом — в отношении к длинным словам в стихе. Обычно в стихе слова употребляются более короткие, и ударения следуют друг за другом более густо, чем в прозе: это нужно для того, чтобы ритм ударений ощущался лучше. Это наблюдается и в силлабическом стихе и в позднейшем силлабо-тоническом. Чем гуще идут ударения, тем дальше стих от естественной речи: недаром Ломоносов писал, что чистые ямбы «трудновато сочинять». Вот эта трудность и оказалась не по плечу Глюку и Паусу, которые далеко не совершенно владели русским языком. В их стихах этой специфически-стиховой концентрации ударений нет, слова длиннее, густота ударений ближе к прозаической, чем в любом другом русском стихотворном тексте. Отсюда такие пропуски ударений на сильных местах, как в уже цитированной (§ 8) строчке амфибрахия «Неблагополучная ся отрицают...», — подобные ей вновь появятся не ранее чем в XX в. (§ 144). Самое яркое проявление такой облегченности стиха — пропуск ударения на последней стопе, на константе. Мы видели, что в 8-сложном ямбе Глюка свободно сочетаются строки типа «Христ`ос, свет пресветл`ейшии, Ты т`емность освещ`аеши...» и типа «В свет от Отц`а нам вс`ем присл`ан И ясность м`иру даров`ан...»: и то и другое для автора — 4-стопный ямб, предполагающий в пении скандовку «Ты т`емность `освещ`аеш`и...». Возможность использования ритмических вариантов с пропуском последнего ударения делает ритм стиха у Глюка необычным: в его 4-ст. ямбе сильнее

звучат стопы I и II, чем III и IV, в его 4-ст. хорее — стопы I и III, чем II и IV (тогда как в позднейшем классическом хорее будет как раз наоборот). Причина такой трактовки константы в том, что Глюк и Паус переносят на русский материал навыки своего родного немецкого стихосложения: в немецком языке дактилические окончания слов обычно несут второстепенное ударение (Nebenton), настолько сильное, что оно может рифмоваться с основным (h`er — Pr`edig`er). В русском языке такое произношение искусственно, и поэтому стихи с пропуском ударения на константе насчитываются в позднейшей русской поэзии единицами (преимущественно в 5-см. ямбе — и, в частности, в «ямбическом триметре», § 104 — под влиянием немецких и английских образцов).

## В) Рифма

§ 16. *Рифма в досиллабическом стихе.* Параллельно с освоением метрической и ритмической организации происходило в русском стихе XVII—XVIII в. и освоение рифмовки. Здесь также основой для этого освоения был опыт устного народного стиха.

Ни один из трех видов устного стиха не знал рифмы как последовательно проведенного приема — повторяющегося сигнала при конце ритмических отрезков текста. Рифма появлялась лишь спорадически, как средство подчеркнуть параллелизм; в говорном стихе пословиц она была преимущественно женской и мужской («Ложкой кормит, а стеблем глаз колет», «Пришла беда — отворяй ворота»), в речитативном стихе были преимущественно дактилической («Во глазах, мужик, да подлыгаешься, Во глазах, мужик, да насмехаешься...»). Такая роль «служанки параллелизма» имела для рифмы два важных последствия. Во-первых, она была по преимуществу грамматична: около четверти всех рифм (в пословицах) были глагольные, около трети — образованы существительными в одном роде, числе и падеже. Во-вторых, обращая больше внимания на грамматику, она обращала меньше внимания на фонетику: строгое совпадение согласных звуков было необязательно, такие рифмы, как «кормит-колет» с точки зрения норм, возобладовавших в XVIII-XIX вв., были «неточными». Среди мужских и женских рифм в пословицах неточные составляли около 20%, среди дактилических — около 60%; в частности, среди мужских открытых рифм («беда-борода») около 40% составляли рифмы без опорного согласного («беда-ворота»), позднейшей традицией, как мы увидим, запрещенные. Досиллабический стих, вырабатывая свою систему рифмовки, опирался именно на этот опыт устного говорного стиха. Но сдвиги при переходе от устного стиха к письменному, от спорадической рифмовки к сквозной были неизбежны, и совершаются они в трех характерных направлениях. Во-первых, рифма становится грамматичнее, однороднее: доля глагольных рифм, самых легких повышается почти до половины. Это понятно: сквозная рифмовка требовала непривычно большого количества рифм, и стихотворцы, отыскивая их, естественно, шли по пути наименьшего сопротивления. Во-вторых, чаще употребляются дактилические рифмы: в пословицах XVII в. их не больше 5%, а у князя Шаховского и справщика Савватия — около 25%. Это оттого, что литературному стиху приходится осваивать книжную лексику с ее удобными для рифмы суффиксами на «-ание», «-ение», «-ающий», «-ичество» и пр. (можно было бы предположить и влияние речитативного стиха, но там большинство спорадических дактилических рифм — глагольные, а тут — субстантивные с суффиксами вроде вышеперечисленных.) В-третьих, рифма

становится точнее: среди мужских и женских доля неточных падает до 5%, среди дактилических — до 15%. Это, по-видимому, оттого, что сам переход от стиха устного к стиху письменному, от слагаемого на слух к слагаемому с пером в руке, побуждал стихотворца больше следить за внешней точностью рифмы. Это — начало той канонизации точной рифмы, которая произойдет в следующем периоде.

Все эти отличительные признаки характерны преимущественно для высоких жанров досиллабического стиха — Шаховского, Хворостинина, приказных стихотворцев. Что касается низших жанров, где стихи сперва слагались на слух, а потом записывались, то здесь черты устного говорного стиха держались гораздо крепче. Так, в интермедиях 1740-х гг. («тихановский сборник») дактилические рифмы совершенно стушевываются, Энергичные мужские выступают на первый план и доля неточных рифм («лати-лавки», «ноты-тоны», «возьми-снеси») не ниже, а в полтора раза выше, чем в отстоявшемся, обкатанном тексте пословиц.

Наконец, следует отметить, что многие поздние образцы досиллабического стиха, написанные уже в эпоху господства силлабики, несут несомненные следы влияния ее рифмовки. Это, во-первых, сильно повышенный процент женских рифм: так, в драме «О Сарпиде», с ее слабой ориентацией на силлабический ритм, женские рифмы достигают 75%, а в «Романе в стихах» — даже 90% (причем почти сплошь глагольных). Это, во-вторых, разноударные рифмы вроде «страна-сана», «никому-дому»; даже в ранней досиллабике Шаховского мы находим «вопием-змием», в интермедиях «промысел-доспел», а в записях пословиц «упросил-бросил». Откуда эти явления возникли в самой силлабической рифмовке, мы сейчас увидим.

§ 17. *Рифма в силлабическом стихе.* Силлабика принесла в русское стихосложение совсем новый подход к рифме, непривычный для русского читателя — как тогдашнего, так и нынешнего. В тонике определяющим в рифме является положение последнего ударения в стихе — в зависимости от этого рифмы делятся на мужские, женские, дактилические. В силлабике определяющим в рифме является только количество созвучных слогов в конце стиха — в зависимости от этого рифмы делятся на односложные, двусложные и т. д., а положение ударения теоретически безразлично: в цитированном выше (с. II) латинском гимне *gloriósi-pretiósí-generósi* и *mystérium-prétium-géntium* одинаково воспринимались как полноценные двусложные рифмы. В польской силлабике до середины XVI в. достаточным считалось односложное созвучие, поэтому такие окончания, как мужское *lud-trud*, женское *boży = leży*, разноударное *czas = obraz*, воспринимались как рифмы. Только с середины XVI в. в польском стихе утвердилось обязательная двусложная рифма, которая в польском языке с его постоянным ударением на предпоследнем слоге естественно оказывалась женской (за исключением редчайших составных рифм). В таком виде и застала свой польский образец нарождающаяся русская силлабика.

Мы видели (§ 14), что русские силлабисты восприняли женское окончание польского стиха как самостоятельную тоническую константу. Соответственно с этим и двусложные рифмы в русской силлабике, как правило, оказывались женскими. На русскую поэзию обрушивается потоп женских рифм, и среди них господствуют, разумеется, самые легкие — глагольные. Если в досиллабике глагольные рифмы составляли около половины всех рифм, то у Симеона Полоцкого они составляют три четверти (причем более половины среди них приходится только на 5 самых характерных глагольных окончаний: «-ити», «-ати», «-аше», «-ает», «-ися»). Это — наивысшая ступень

грамматизации рифмы в русской поэзии: повествование Симеона плавно течет от глагола к глаголу, и (в среднем) каждый второй глагол подчеркнут рифмой. Однако неправильно было бы сказать, что русская силлабика канонизировала женскую рифму. Рифмы зрелого Симеона Полоцкого — все двусложные, но не все женские: среди них есть и мужские («тебе-себе»), и дактилические («любезнейший-смирнейший»), и разноударные («тебе-небе», «никому-дому», «являти-плакати»). Поэты менее искусные сбивались иногда на односложные рифмы: у А. Белобочко четверть всех рифм составляют такие, как «солнце-сердце», «ходите-посылайте», «сребра-добра», «милость-кость», «тысящи-помощи». Но силлабический принцип рифмовки оставался тверд: у Симеона невозможна, например, рифма «тебе-судьбе», потому что она односложная, а у Белобочко, например, рифма «ходит-бродят», потому что в ней нетождественен именно последний слог, который один важен для автора. Как произносились разноударные рифмы — вопрос спорный, потому что прямых свидетельств об этом не дошло, а разметка ударений в рукописях и прижизненных изданиях сбивчива. По одному мнению, происходило как бы ступеньевание рифмующих ударений: в силлабической скандовке каждый слог произносился с повышенной отчетливостью, и разноударная рифма слышалась как «тэбэ-нэбэ». По другому мнению, происходил искусственный перенос ударений, выравнивающий все рифмы в женские, и разноударная рифма слышалась как «тэбе-нэбе». По-видимому, возможно было и то и другое, так как, с одной стороны, Третьяковский (в статье «О древнем, среднем и новом...») осуждает силлабистов за то, что они «употребляют безразборно» наряду с женской рифмой и мужскую и дактилическую; с другой стороны, Кантемир (в «Письме Макентина», § 18) осуждает их за перенос ударений, «так, чтоб вместо глава писать глава». Как бы то ни было, существеннейшим ощущался не тонический, а силлабический признак рифмы — ее односложность или двусложность.

Тем не менее решительное преобладание правильных женских рифм создавало тоническую инерцию, которой поэты подчинялись все больше и больше. У Симеона в 1670-1680-х гг. несомненных женских рифм лишь 75-85% (у Белобочко — 50%); у Ф. Журавского и П. Буслаева в 1720-1730-х гг. — 90-95% (причем разноударные, наиболее тревожащие слух, исчезают почти совсем). Русская рифма уже готова осознанно перейти от силлабического принципа организации к тоническому.

§ 8. *Рифма в первых силлабо-тонических стихах. Первая деграмматизация.* У Третьяковского в «Новом и кратком способе» 1735 г. утверждается сам термин «рифма» и различие «мужеских» и «женских» стихов (перевод французских терминов). В своих рекомендациях он по своему обыкновению твердо стоит на почве существующего узуса. Во-первых, рифму он считает обязательной: безрифменные стихи для него не существуют, так как они непривычны ни русской, ни французской поэзии (характерна ссылка на фольклор: «наш народ толь склонен к рифмам, что и в простых присловицах... слух любит ими услаждаться»). Во-вторых, рифму он допускает только женскую, сообразно сплошным женским окончаниям принимаемого им 11 и 13-сложного хорей; мужскую он считает низкой, отчасти — по неминуемой ассоциации с песнями отчасти несомненно, потому, что односложная мужская рифма для него примитивнее, чем двусложная женская. В-третьих ввиду столь широкой потребности в женских рифмах Третьяковский решительно заступает (перед неизвестными оппонентами) за рифму грамматическую: требование грамматической разнородности рифм для него — «ненадобная нежность». Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» опять-таки по

своему обыкновению сосредоточивается не на том что есть, а на том, что возможно и потому желательно: на допустимости в русском стихе и мужских, и женских и дактилических рифм — «для чего нам... самовольную нищету терпеть и только одними женскими побрякивать, а мужских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?..» Таким образом, для Ломоносова вопрос о рифме целиком сводится к вопросу о клаузуле, созвучие как таковое его не интересует, ни о допустимости белых стихов, ни о грамматических и евфонических требованиях к рифме он не высказывается.

Кантемир в «Письме Макентина» останавливается на рифме с наибольшей подробностью. Во-первых, он несогласен с взглядом Третьяковского на обязательность рифмы, русской и французской традиции он противопоставляет опыт «итальянцев, гишпанцев, англичан», у которых употребительны и безрифменные стихи («свободные», по его италиянизированной терминологии). Во-вторых, рифму он признает и мужскую, и женскую, и дактилическую («тупую», «простую» и «скользкую», по его терминологии), хотя вместить их в равносложный стих явно затрудняется и на практике держится только женской. В-третьих, такой — хотя бы теоретически — богатый выбор позволяет ему быть строже в грамматических требованиях к рифме: он осуждает как «подлую» рифму на «-ати» в однородных инфинитивах, но позволяет ее в сочетании имени с глаголом («мати-спати»). В-четвертых, он — по этой же причине — впервые останавливается на фонетических требованиях к рифме: считает нормой точное совпадение ударной и всех послеударных «букв», считает вольностью все отступления от графической точности («выти-вопити», «утка-дудка», «волны-полный», «полный-вольный», «сластный-красный»), считает достоинством наличие опорных предупредительных «букв» («тесло-весло», «обезьяна-изьяна»). Для последующей традиции XVIII в. эти рассуждения стали образцами.

Кантемир старался и на практике быть верным своим теоретическим требованиям — хотя бы только в женских рифмах. Он писал белые стихи (переводы из Горация и Анакреона); опорные звуки в рифмах у него являются вдвое чаще, чем у старших силлабистов; и, что самое главное, он, действительно, начинает избегать грамматических однородных рифм: у Симеона глагольных рифм было 75%, у Кантемира — только 33%. Это начало первой деграмматизации русской рифмы, закономерной реакции на засилье грамматических рифм в силлабике; тенденцию эту продолжают Ломоносов и поэты XVIII в.

Итоги дискуссии о рифме подвел Третьяковский в «Способе» 1752 г. (гл. 6) и подвел их очень кратко: рифма в стихе употребительна, но отнюдь не обязательна; по строению различаются рифмы мужские и женские (односложные и двусложные), они равноправны; по степени точности различаются рифмы графически вполне и не вполне точные («богатые» и «полубогатые»); о грамматичности рифмы он ничего не говорит; и вообще считает, что «рифма есть не существенная стихам» и нужно, «чтоб всегда был предпочитаем ей Разум». Интерес Третьяковского в эту пору уже вел его к безрифменному стиху — к гексаметру.

Любопытно мимоходное замечание Третьяковского о дактилической рифме (гл. 2, § 9): он предлагает называть ее «обоюдной» «для того, что она совокупно и мужская и женская, или, справедливее, ни та ни другая». Едва ли это не отголосок мысли о поэтической практике Глюка и Пауса, рифмовавших на немецкий лад дактилические окончания с мужскими — единственный след



этих первых русских силлаботонистов в области рифмы. Сам Третьяковский в своих немногочисленных дактилических рифмах всегда чист и сверхсхемных ударений не допускает.

### Г) Строфика

§ 19. *Строфика песенная и книжная.* Древнейший и простейший вид сочетания рифмованных стихов — это парная рифмовка. Она и господствует в описываемую эпоху в русском стихосложении. В досиллабическом говорном стихе господство парной рифмовки было безраздельным: рифма здесь — единственное средство членения текста, и ничто не должно мешать рифменному ожиданию. В силлабическом стихе господство парной рифмовки поддерживалось также и польским влиянием: в польском 13-сложнике парная рифмовка была почти обязательной, а в 11-сложнике — преобладающей. Поэтому единственным средством строфообразования, т. е. сочетания стихов в повторяющиеся по каким-либо признакам группы, оставалось периодическое чередование неравных строк. Так силлабическая имитация сапфической строфы состояла из трех 11-сложников и одного 5-сложника:

Торжественная /паки вам отрада  
Спешно приходит, / российская чада,  
От восточных / военный брани  
Марсовой дани...  
(«Песнь на взятие Дербента Петром 1», 1722)

Еще более сложные неравнострочные строфы появлялись в песенных текстах, опираясь на игру напева. Так, в гимне на Успение (Бессонов, № 432) строфа состояла из стихов в 9, 9, 12, 12, 5, 5 и 8 слогов, причем последние стихи двух смежных строк рифмовались между собою (образ парных строк Державина и др., § 45):

Кто сея радости виною?  
Мариам смертию святою!  
Тем восток пой, запад пой и север с югом  
Гимны красны, веселящиеся друг с другом:  
Пойте согласно,  
Видяще ясно  
Дивну Девы добродетель.  
Сердце плещет, дух весь играет,  
Кто сему причина бывает?  
Дева, бессмертного смертная родивши,  
Смертных с живым богом вечно примиривши:  
Источил сладость,  
Дивну всем радость,  
Яже дал в ней бог содетель.

Такие строфы были звучны и выразительны, но употребление их понятным образом ограничивалось песенной лирикой: между песнями и книжными виршами с их ровными двустопными ощущался разрыв. Вставала задача создания специфически книжной строфики — такой, которая могла бы восприниматься и без пения. Эту задачу решило младшее поколение русских силлабистов — Прокопович и за ним Кантемир; для этого решения они

обратились через голову польской силлабики к опыту итальянской силлабики. Результатом этого было открытие перекрестной (и охватной) рифмовки и удлиненных (трехчленных, ср. «За Могилою Рябою...», § 14) рифмических рядов. Перекрестная рифмовка едва ли не впервые появляется в начале 1730 г. в песне Прокоповича «Плачет пастушок в долгом ненастьи», где она подчеркивала чередование 5+5-сложных и 4-сложных строк:

Коли дождусь я / весела ведра  
И дней красных,  
Коли явится / милость прещедра  
Небес ясных?..

Тройная перекрестная рифмовка появляется у Прокоповича в имитации итальянской октавы (забытой после этого до времен Жуковского, §76) — в обращении к Кантемиру, в 1730 г. еще анонимному:

Не знаю, кто ты, / пророче рогатий,  
Знаю, коликой / достоин ти славы.  
Да почто ж было / имя укрывати?  
Знать, тебе страшны / сильных глупцов нравы.  
Плюнь на их грозы! / Ты блажен трикраты.  
Благо, что дал бог / ум тебе столь здравый.  
Пусть весь мир будет / на тебе гневливый,  
Ты и без щастья / довольно щастливый...

Кантемир откликнулся на эти октавы 8-стишием с рифмовкой АББАВГГВ — первым образцом охватной рифмовки в русской поэзии:

Устами ты обязал / меня и рукою,  
Дал хвалу мне свыше мер, / заступил немало —  
Сатирику то забыть / никак не пристало,  
Иже неблагодарства / страсть хулит трубою...

Таким образом, к моменту утверждения силлабо-тоники в русском стихе он уже был подготовлен к принятию всей системы строф, которая господствовала в Европе XVIII в.

**Источник:** Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. - М.: Наука, 1984. - С.29-52.