

## РЕФОРМА ТРЕДИАКОВСКОГО И ЛОМОНОСОВА

Развитие силлабического стиха, начиная с эмбриональных его форм в XV и XVI веках и кончая стихами Симеона Полоцкого, Дмитрия Ростовского и Антиоха Кантемира, позволяет сделать выводы, имеющие значение для понимания развития культуры стихотворной речи в целом. Как мы видели, возникновение и развитие силлабического стиха являлось органической необходимостью в условиях становления культуры нового типа, связанной и с развитием личности и с переходом к новым формам культурного общения, прежде всего к письменности. Воспринимая поэтому элементы предшествовавшей стихотворной культуры — народного напевного стихосложения, рифмованного стиха скоморохов и старших русских стихов,— силлабический стих должен был служить задаче раскрытия значительно более сложного взаимоотношения человека с различными сторонами действительности, должен был и вобрать в себя элементы развивавшейся книжной культуры и в свою очередь стать одной из форм ее развития. И именно потому, что становление новой культуры протекало в результате сложного и многогранного процесса общественного развития, постольку и становление и развитие силлабического стиха осуществлялось в процессе одновременного обращения самых различных представителей этой новой культуры к тем или иным формам эмоциональной организации речи, являлось результатом относительно массовых поисков новых выразительных средств, приводивших, в частности, к нащупыванию основ нового типа стиха. Легко заметить также, что те выразительные речевые формы, которые возникали в результате этих поисков, свидетельствуют о том, что перед нами нет некоей отвлеченной ритмической схемы, которая извне накладывается на те или иные формы речевого общения и подчиняет их себе, а, наоборот, это — целостный и нерасчленимый речевой комплекс, характеризующийся прежде всего своей повышенной эмоциональностью и для выражения этой эмоциональности привлекающий различные речевые средства, о чем мы выше уже говорили.

Мы видели, что в процессе развития этого речевого стиха, рождающегося, можно сказать, в эмоциональном бытовом просторечии, которое просачивается и в деловую письменность, он включается в сферу воздействия прежде всего религиозно-дидактической церковной литературы. С одной стороны, в процессе этого воздействия силлабический стих крепнет, формируем уже в определенную стихотворную систему. Но, с другой стороны, он обедняется, отрывается от бытового просторечия, приобретает однообразно-монотонный учительный характер. Выше мы об этом уже говорили, характеризуя стихотворную манеру Симеона Полоцкого. Мы наблюдали также своеобразную стилевую борьбу в области силлабического стиха, которая отражала процесс обмирщения литературы, назревший к концу XVII—началу XVIII века и выразившийся с особой отчетливостью в той борьбе за новый тип стиха, которую вели Ф. Прокопович и А. Кантемир. У этих поэтов мы наблюдали вторжение в стих бытового просторечия и утверждение норм светской письменности, что в частности, вело к резкому изменению синтаксической организации стиха.

Силлабический стих Ф. Прокоповича, А. Кантемира и других представляет собой совершенно особый тип стиха именно потому, что в нем перед нами совершенно новая синтаксическая организация — развернутая фраза, вмещающая большое количество слов, строк, насыщенная переносами (которых почти не знает стих С. Полоцкого), и т. д. Эта структура стихотворной речи отвечала тому строю переживаний нового характера лирического героя, который складывался в поэзии, обобщая черты передовых людей Петровской эпохи. Борьба за новую культуру, которую вела «ученая дружина»,

включавшая в себя Ф Прокоповича, А. Кантемира и других, выражалась прежде всего в обличении, в сатире, в борьбе со всем тем, что мешало становлению новой культуры. По мере роста и утверждения новой культуры, эта сатирическая интонация становилась недостаточной. «Гром победы раздавался, веселился храбрый росс», и в поэзии, естественно, должна была звучать утверждающая поэтическая интонация оды, славившей одержанные победы, возглашавшей хвалу победителям и утверждавшей принципы новой идеологии и новой морали. Все это ставило перед стихом совершенно новые задачи, которым уже не мог служить тяжеловесный стих Кантемира с его книжным запутанным синтаксисом и рационалистическим, а не патетическим звучанием. Вот почему совершенно не случайно во второй четверти XVIII века обозначается такой интерес и к теории стиха и к поискам новых форм стихотворной выразительности.

Вот почему, хотя примеры силлабо-тонического строя стиха встречались и раньше, они тогда не попадали, так сказать, в поэтическое поле зрения и оставались незамеченными. Еще в стихах С. Полоцкого зачастую встречались и хорей и ямбы. У Пауса, как мы выше отмечали, появляются целые строфы силлабо-тонического строя. Но — вне соответствующих лексики, синтаксиса, жанров — точнее, вне еще не сложившегося типа нового лирического героя, — этот ритм гас, не оформлялся как стилистически функционирующее целое.

Теперь — положение резко изменялось. В литературу вступало жизнеутверждающее начало, требовавшее пафоса, искавшее для своего выражения новых характеров и отвечающих им стилевых форм, новых жанров. Таким жанром была прежде всего ода.

## 2

Ода — это, если так можно выразиться, проекция нового лирического героя. Язык ее необычайно приподнят. Она представляет собой описание переживаний лирического героя — поэта, потрясенного и восхищенного величием и успехами государей, полководцев и пр. В «Правилах пиитических» Аполлоса, распространенных в 40-х гг. XVIII в., указывалось, что «в оде пиит говорит... как бы находясь в восхищении некоем» (изд. 8, стр. 36). В «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопов пишет, что начало оды («приступ») имеет два вида — «стремительный и тихий. В первом случае поэт принимается за лиру, будучи уже в восторге, а в последнем он начинает играть или петь хладнокровно и мало-помалу воспламеняется»<sup>1</sup>.

Новый период в истории русской литературы не мог сказаться на всей системе выразительных средств, которые были необходимы для воплощения новых идей, характеров и жанров, выдвигавшихся в литературе на первый план. Начались поиски нового языка, нового, более выразительного, более ярко эмоционально-окрашенного стиха, который должен был в значительной мере дальше отойти от обычной речи, сравнительно со стихом Кантемира, поскольку менялся характер лирического героя.

В 1735 году Третьяковский (впервые употребивший в русской поэзии слово «ода» в «Оде торжественной о сдаче города Гданска») выпустил книгу: «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». В этой книге он, используя уже разработанную на Западе теорию акцентного (тонического в более широком смысле слова, чем мы выше его определили) стиха с ее терминологией, взятой у теоретиков античного стиха, ссылаясь на примеры из русского сродного стиха, и, уловив в стихе Кантемира наиболее ритмические его особенности (хореичность, о которой выше говорилось), выступил с резкой критикой их и с обоснованием теории нового стиха. Это и была теория стиха, который теперь называют силлабо-тоническим и который сам Третьяковский называл тоническим (этот термин употребляется иногда и теперь). Она была еще ограничена: Третьяковский предлагал лишь хореический ритм, сохранял, обязательную в

1 «Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым», ч. I – III, СПб. 1821.

силлабическом стихе парность рифм и т. д. Книга Тредиаковского привлекла к себе внимание. На нее откликнулся Кантемир, написавший «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (Харитон Макентин— анаграмма, то есть слово, образованное путем перестановки букв другого слова, - данном случае из слов Антиох Кантемир). Но наибольшее значение имело написанное Ломоносовым в 1739 году письмо о правилах русского стихотворства». В нем Ломоносов дал уже развернутую теорию нового стиха, в том числе и ямба и трехсложных размеров. Главное же, он в том же 1739 году одновременно с «Письмом» создал «Оду на взятие Хотина», написанную ямбом, после которой преимущества нового стихосложения стали совершенно очевидными, и оно быстро получило распространение.

Стихотворная реформа, совершенная Тредиаковским и Ломоносовым, в ритмическом отношении в достаточной мере широко освещена в нашей критической литературе. Большинство исследователей (акад. Перетц, Б. Томашевский, В. Жирмунский) сходятся на том, что стихотворная реформа Тредиаковского явилась закономерным следствием так называемой тонизации силлабического 13-сложника. Особую позицию здесь занимает С. Бонди, пытающийся доказать, что «смена стиховой системы... протекала внезапно, «революционно». С. Бонди говорит именно об «открытии Тредиаковского», то есть о том, что Тредиаковский избрал новую систему стиха, независимо от развития предшествовавшего ему стиха.<sup>2</sup> Не приходится говорить об узости такой точки зрения. Стих есть явление общезыковой культуры. Создание нового типа стиха может быть результатом только общего и целостного процесса развития стиховой культуры, и роль поэта может проявиться в осознании этого процесса, а отнюдь не в единоличном изобретении каких-либо новых языковых форм. Это вовсе не умаляет его значения, но говорит лишь об исторической обусловленности его открытий. Поиски и открытие новых форм, в частности, в литературе возможны и осуществимы лишь тогда, когда для этого имеются соответствующие исторические предпосылки. Этими предпосылками явились, с одной стороны, назревшая необходимость в переходе к новым средствам выразительности, о чем уже говорилось, а с другой стороны то, что и в силлабическом стихе была уже подготовлена база для перехода к более четкой системе ритма. Следует еще раз подчеркнуть, что между различными системами русского стихосложения нет принципиального различия, нет непримиримых противоречий. В основе ритмики и русского народного стиха, и силлабики, и силлабо-тоники, и тонического стиха Маяковского лежит, прежде всего, тонический принцип, то есть соотношение стихотворных строк между собой, основанное на той или иной системе расположения ударных слогов. В каждой данной системе имеются свои приводящие индивидуальные особенности, объясняющие ее именно как систему: в силлабо-тоническом стихе— симметричность в расположении ударных и безударных слогов, в тоническом стихе Маяковского— повышенная роль именно ударных слогов и т. д. Но все

---

2 См. вступительную статью С. М. Бонди «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков» к стихотворениям Тредиаковского в издании Библиотеки поэта (Большая серия). «Советский писатель», 1935. стр. 94—95. Ближкую к С. Бонди позицию занимает И. Розанов, полагающий, однако, что основой открытия Тредиаковского является бывшая у него «долматская книжка» — поэма Ив. Гундулича (1588— 1638), содержащая примеры четырехстопного хоря. И здесь речь идет о случайности, об «озарении», вне общего литературного процесса (см. ст. И. Розанова «Поэты XVIII» века в «Литературной газете», 1935, № 65). Тредиаковский, упоминая об этой книжке (без указания автора), не придает ей такого значения (Сочинения, т. I, 1849, стр. 785).

А. Белый, рассматривая изменения, которые вносили в ритмику ямба поэты начала XIX века, заметил: «Невозможно полагать, будто Жуковский или Пушкин сознательно пытались видоизменить русский ямб; поскольку это видоизменение есть смена одного ритма другим, постольку тут более влияла не личность, а эпоха» (Символизм, 1916, стр. 264). Это очень справедливое замечание: еще Потебня говорил, что язык растет незаметно, как трава. И в стихе постепенно отслаиваются наиболее четкие ритмические формы, усложняется построение стихотворной фразы и т. д. Вне этого процесса не может развиваться творчество поэта. Тредиаковский начинал свою поэтическую деятельность в традиции силлабического стиха, и вне этой традиции его рассматривать было бы не верно.

это видовые, а не родовые различия. Поэтому-то эти различные системы так легко соотносятся и, так сказать, уживаются друг с другом. В народном стихе часты, например, хореические ритмы, стих Маяковского легко вбирает в себя традиционные силлабо-тонические размеры и т. д.

Мы видели, что уже у Кантемира на первый план выдвигаются те формы 13-сложника, которые тяготеют к хорю.

Если мы обратимся к силлабическому стиху Третьяковского, то обнаружим, что этот силлабический стих характеризуется тем, что в нем налицо только одна из трех систем силлабики — одна первая — нечетная — система. Из 500 с лишним строк ни одна не уклоняется от первой системы в первом полустишии и дает всего несколько раз (8) 4-ю форму во 2-м полустишии. При этом так строятся даже переводы, в которые, казалось бы, легче найти отступления. Показательна в этом отношении поправка Третьяковского, сделанная им в оде харьковского проф. Витынского с постоянным ударением на 7-м слоге, но с наличием всех трех систем — строку «Америка дает дань» — 10-ю форму с отяжелением на 6-м слоге — он исправляет так: «Дань Америка дает» — то есть переводит ее в первую систему<sup>3</sup>. При этом самая первая система дается Третьяковским в более развитом виде — так, например, чистые хореические тринадцатисложные строки, в ранней силлабике почти неизвестные и редкие у Кантемира, у Третьяковского дают 9%, первая же форма 1-го полустишия доходит до 36%, тогда как, например, для Кантемира она дает всего 4%.

Силлабический стих Третьяковского представляет собой, таким образом, стих, принявший за основу наиболее распространенную систему расположения ударений в силлабике. Он является как раз тем пунктом, где завершилась силлабика и началась силлабо-тоника, то есть где закончилась многосистемная организация стиха и началась организация односистемная. Как уже говорилось, в силлабике имелось три системы, из которых каждая, поскольку она была устойчива, создавала известную ритмическую традицию, на которую и опиралась возникавшая силлабо-тоника; взаимодействие с немецкой системой организации стиха, которое в то время установилось, могло осуществиться только при наличии сходных ритмических элементов, к этому времени развившихся в силлабике. Поскольку хореическая традиция была в 13-сложнике наиболее развитой, постольку она осуществила переход к хорю в пределах 13-сложника, через Третьяковского в первую голову; другие размеры при наличии менее солидной традиции осваивались труднее. Это легко будет видно, если мы сравним ритмическое строение хоря и ямба ранней силлабо-тоники хотя бы у Ломоносова: в то время, как его ямб характеризуется чрезвычайным однообразием форм и тяготением к заполнению всех схемных ударений, хорей дает значительно большее разнообразие, несомненно опирающееся на традицию силлабики. Так, в первых одах Ломоносова процент первой полноударной формы ямба дает цифру 70,5%, остальные 29% приходятся на формы с тремя ударениями, форм же с двумя ударениями нет совсем. Хорей же его в то же время дает всего 32% первой полноударной формы, 55% — форм с тремя ударениями и 13% — форм с двумя ударениями.

Выделение хореической каденции из силлабики протекло же путем на Украине. Там процесс выделения этой тенденции, осуществленный главным образом Козачинским, привел — через разработку леонинского <sup>4</sup>(сначала с двойной, а затем с

3 См. А. Куник. Сб. материалов для истории Импер. Акад. наук в XVIII веке. СПб. 1865, стр. 86.

4 Ср. леонинские стихи:

Сию ти малую Книжицу дарую  
Февроние панно! Изволь непрестанно  
За всех мольбу многу Приноси́ти богу.  
По мне, сестрице Помолися сице:  
Господи, спаси раба Иоанна От него же ми сия  
книжечка данна.

тройной рифмой) стиха (вообще леонинским стихом называли стих, в середине и в конце которого повторялись одни и те же равнозвучные слоги, или когда два стиха оканчивались одинаково) к возникновению столь же четкого хорей, как и у Третьяковского. Таков «Панегирик» Козачинского на приезд Елизаветы в Киев в 1744 году:

Доброгласных  
Муз прекрасных,  
Что за гласы  
В сии часы?  
Встреч собранны  
Красны лики  
Гримлят славно  
Ритор клики,  
— Россы, зрите,  
Вси внушите —  
Се Елизавет  
Коей равных нет  
Где бо волны бед злых полны  
Страшные як в море  
Расточились, применились  
Словом сути горе.  
Безначальный и всехвальный,  
Милость твою, боже.  
Кто есть силен, изобилен

---

Аще же жив буду И аз не забуду  
За тебе ко Спасу Всегдашнего часу  
Мольбы приносить, Милостти просити.  
Да дастти все благо И спасет от злаго  
Яко благодатель И жизни податель  
Ему же честь слава Буди и держава.

Очень интересные замечания о связи леонинского стиха с тоническим делает Н. Петров («О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии» в «Трудах Киевск. Дух. Акад.». 1866, т. 2, стр. 329-330): «Леонинский стих в постепенном развитии своем очень близок подошел к тоническому размеру стихов. Сначала он состоял в том, что имел рифму или в окончании каждого стиха, или в окончании обоих полустиший его, разделяемых цезурой.

... Г. Конисский еще более развил леонинский стих, когда требовал, чтобы рифма была не только в конце обоих полустиший его, но разделив цезурой первое полустишие на две части, кроме окончательной рифмы стиха, требовал еще рифмы в середине и конце первого полустишия. Таким образом, в каждой строке появлялось по три рифмы, требовавшие по крайней мере по шести созвучных слогов, расположенных на определенном месте. Отсюда произошло то, что леонинский стих естественно переходил в тонический стих. Таковы, напр., леонинские стихи Георгия Конисского из предложения: «чистое сердце есть седалище святого духа»:

Чиста птица Голубица Таков нрав имеет,  
Буде место где нечитсо, Тамо не почует,  
Но где травы И дубравы И сень есть от зноя,  
То прилично, То обычно Место ей покоя.  
Не иначе Бо и паче Чистоты виновный Дух вонзает В коем знает Сердцу гной греховный  
Re.; душу, Как знак сушу, Покры добродетель,  
Та присенна, Вожденна Духовии обитель.

В этих стихах Георгия Конисского мирно совершился переход силлабической поэзии в тоническую. Этот переход тем особенно для нас важен, что на основании его по аналогии можно заключить о первоначальном образовании русского тонического стиха из силлабического. Тоническое стихосложение Третьяковского не вдруг явилось в России: ему предшествовали стихи Кантемира, написанные им по возвращении из Лондона, и представляющие из себя середину между силлабическими и силлабо-тоническими стихами». См. также об этом процессе тонизации силлабо-тонического стиха — Б. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб. 1902, стр. 32 и след.

Сказать—ей—никтоже.

Или у Ф, Прокоповича:

Солнце Анна возсияла  
Светлый день нам даровала.

В лице Г. Конисского украинская силлабика выдвинула и теоретика, сближавшего силлабику и ломоносовскую силлабо-тонику настолько, что он даже ямбы Ломоносова («Не сад ли вижу я священный»—1745) рассматривал как силлабические стихи.<sup>5</sup> Такое рассмотрение ямба с силлабической точки зрения чрезвычайно существенно, поскольку оно показывает, насколько легко ямбическая каденция осваивалась в плане силлабического стиха. Такая легкость вполне понятна, так как в силлабике несомненно имелся ряд элементов, создававших ритмическую традицию и для ямба.<sup>6</sup> Даже в 13-сложнике имелаась стойкая и отчасти развившаяся система, располагавшая ударения больше на слогах — на 2, 4-м и при помощи отяжелений- на 6-м. Помимо такого «угнетенного» стремления к ямбу меньшие по количеству слогов размеры силлабики давали и рядом отчетливую ямбическую каденцию. (Ср. С. Полоцкий: «Адам и Ева невоздержны быста // весь мир яблоком вредиста»; «О что воздам ти, отче мой сладчайший, // над всяку цену отче мой дражайший», «Познах бо ныне юность дурность быти» — «*Комидия о блуднем сыне*»<sup>7</sup>; «Хотя спасенно дни своя прожити // свободен оумом от печалей быти // да тщится псалмы по вся дни читати // во славу богу, или воспевати» — «*Псалтырь рифмотворная*»<sup>8</sup>; «Есть прелесть в свете // як в полном цвете, // ты ту остави // от зла воспряни» — «*О брэнности*».)

13-сложник являлся наиболее употребительным и в то же время наиболее характерным размером силлабики, так как благодаря своей величине давал наибольшую свободу в расстановке ударений. Но и в 13-сложнике ударения располагались в известной закономерности. Чем менее слогов было в силлабических размерах, тем отчетливее выступал в них организующий тонический стержень. Поэтому-то Тредиаковский в своем «Способе» (1735) отказывался установить стоп для стихов в 9, 8 и менее слогов; «чрез стопы стих поется», говорил он, а короткие стихи «и без стоп для краткости своя падают по стиховному».<sup>9</sup> Сравн.:

О, прелестного мира!  
Лютейшего зверя  
Ныне венчает  
А утро пожирает,  
Дарствует ныне злате,  
Утро метет в блато.<sup>10</sup>

Поэтому меньшие по числу слогов силлабические стихи в еще большей степени выдвигали тонические элементы своей ритмической организации и тем самым усиливали тоническую традицию, на которую опиралась ранняя силлабо-тоника, непосредственную связь которой с силлабикой не следует упускать из вида, увлекаясь соблазнительными аналогиями с западным стихом. Четкий хореический строй в коротких размерах мы находим еще в 1676 году у С. Полоцкого:

5 См. Петров. Южнорусская литература, «Русский вестник». 1880. № 6.

6 См. указания Корша во «Введении в науку о славянском стихосложении», стр. 68.

7 С. Полоцкий, указ. Соч., стр. 187.

8 Цит. по В. Перетцу, Историко-литературные исследования и материалы. т. I, СПб. 1900, стр. 203.

9 А. Куник, указ. соч., стр. 62.

10 «Русские драматические произведения 1662—1725 гг.» собр. Н. Тихонравовым, т. I. СПб. 1874, стр. 391—392.

Хотяй дело  
Си весело  
Совершити  
Должен быти  
Креста чититель  
И любитель.<sup>11</sup>

Факты сами по себе бесспорны. В самом начале XVII века и Глюк и Паус пишут стихи силлабо-тонического строя, и акад. Перетц считал, что их и надо рассматривать как основоположников новой ритмической системы, поскольку их опыты могли быть известны Третьяковскому. Н. Петровский опубликовал затем найденное П. Пекарским стихотворение шведского лингвиста И.-Г. Спарвенфельда, написанное в 1704 году гекзаметром и четырехстопным дактилем латинскими буквами на русском языке, заметив, что «приведенные строки должны считаться первым печатным тоническим стихотворением на русском языке».<sup>12</sup> Силлабо-тонический строй этого стихотворения бесспорен:

...Что же есть дружба, мирская зарплата?  
Что нам вельможного ясна палата?  
Одна бессмертия себе добролетель  
Самой заплата есть и благолетель  
и т. д.

П. Н. Берков заметил в связи с этим, что Третьяковский безусловно знал стихи и Спарвенфельда и Пауса, но «предпочел умолчать об этом».<sup>13</sup>

Дату возникновения русской силлабо-тоники приходится, однако, передвигать еще далее. В 1955 году А. Мазон и Ф. Кокрон опубликовали найденную в Лионе относящуюся к 1672 году пьесе, написанную пастором Грегори для театра царя Алексея Михайловича — «Артаксерово действие»<sup>14</sup>.

Б.-О. Унбегаун установил, что ряд строк русского перевода имеет четкий ямбический строй:

Мню, яко же она тя виети желает:  
Пошли же вскоре к ней, за тя себя являет<sup>15</sup> -

и пришел к выводу, что здесь перед нами начало русской версификации, «первый этап на пути к силлабо-тонике».

И действительно, в пьесе, содержащей около 3000 строк, можно найти около 100 строк шестистопного ямба, иногда идущих подряд по 10 и более строк, что говорит о реальной ощутимости этого ритма (конечно, в них есть те или иные ошибки, но это в основном не меняет дела). В ней можно найти и рифмованную прозу, и силлабический 13-сложник хорейского строя («Благоденствие ж и мир купно припеваем»), и пятистопные ямбы («Коль чудно и пречудно превращает великий бог советы человеков»)<sup>16</sup>.

11 С. Полоцкий, Избранные произведения, 1953, стр. 113.

12 Н. Петровский, *Analecta metrica*, «Русский филологический вестник», 1914, т. 71, стр. 536—537.

13 П. Н. Берков, Из истории русской поэзии первой трети XVIII века, в сборнике «XVIII век» под ред. А. С. Орлова, стр. 81.

О стихах Спарвенфельда см. также R. Burgi: «A History of the Russian hexameter», Connecticut, 1954, pp. 31—38.

14 «La Comédie d'Artaxerxès (Артаξерξово действие)... texte allemand et texte russe publiés par André Mazon et Frédéric Cocron, Paris, 1955. См. также «Артаксерово действие», М.-Л. 1957.

15 В. О. Unbegaun. Les débuts de la versification russe et la comédie d'Artaxerxès, - «Revue des études slaves», tome 32, Paris, 1955, pp. 32 - 41.

16 «La Comédie d'Artaxerxès», pp. 63, 59.

Все это очевидно с хронологической, точки зрения. Но важно определить реальность этих фактов, их историко-литературный вес. Почему все же, несмотря на то, что образцы силлабо-тонического стиха были даны еще в конце третьей четверти XVII века, сама реформа произошла через шестьдесят с лишним лет, почему Третьяковский читал (и вдобавок — по П. Н. Беркову — скрыл это) ямбы Пауса и дактили Спарвенфельда, а начал писать хорей, с ямбами же справился только после примера Ломоносова?

Уже говорилось, что сами по себе ямбические строки встречались в русских стихах и раньше в порядке случайных, очевидно, словосочетаний с ударениями, пришедшимися на четные слоги, что вполне отвечало возможностям языка; так, в Азбучной молитве Константина Пресвитера (по рукописи Синодальной библиотеки № 262, XIII в.) находим такие строки:

Азь словомъ симъ молюся богу...  
Летить бо ныне и Словеньско племя...<sup>17</sup>

Не говоря о таких случайных ямбических образованиях, мы найдем у С. Полоцкого ряд ямбических двустопных в стихах 1660 («Стиси краесогласнии») и 1667 года (Юрел Российский). Есть и более поздние («Комидия о блудном сыне», «Трагедия о Навходоносоре» и др.), например:

Лобзаем верно крепку ти десницу,  
Юже имами за светлу денницу...  
От всех противник, ниже поношаху  
Благочестивым и зело стужаху...  
Что Евдокия с Марфою сestroю  
Есть в русском свете, аще не звездою.<sup>18</sup>

Таким образом, мы можем предположить, что и эти примеры могли воздействовать и на Третьяковского и до него на иностранцев, интересовавшихся русским стихом. Мы можем передвинуть начало силлабо-тоники на 1660 год и считать С. Полоцкого ее основоположником.

Но эти примеры говорят лишь о том, что в русском языке легко могут возникать ямбические словосочетания, не более того.

Точно так же стихи Спарвенфельда и Пауса говорят о том, что иностранцам легче всего было писать стихи на русском языке, перенеся на него привычную ритмическую схему родного языка<sup>19</sup>, хотя в то время для русского языка эти схемы еще не были реальной величиной. Мы сейчас воспринимаем их «задним числом», и это весьма упрощает дело, но ведь для современников они звучали впервые, и вряд ли они легко могли уловить в ряду силлабических стихов несколько ямбических строк или расслышать дактилический ритм, тем более что этот строй достигался, в частности, путем некоторых насилий над языком, и, не зная схемы, его трудно было уловить:

Слѣпа, как хочет слеп путь показати,  
Друг друга будет пропасть провождати.  
(Спарвенфельд)

Здесь перед нами четырехстопный дактиль, но именно *перед нами!* И в этом смысле стихотворные опыты иностранцев на русском языке говорят лишь о том, что

17 «Труды славянской комиссии», т. I, изд. АН СССР, 1930, стр. 199 — 200.

18 С. Полоцкий, Избранные произведения, 1953, стр. 97, 99, 101.

19 Если предложить русскому среде знающему, скажем, французский язык, написать стихотворение на французском языке, он относительно легко сможет составить несколько французских ямбов или хореев, исходя из своей привычной схемы, но воспроизвести ритм французского стиха он будет не в состоянии. Вот почему иностранцам легче было писать ямбические, а не силлабические стихи, и вот почему связь их с культурой русского стиха была более отдаленной, чем это обычно представляется.



Здания, Корабли науки,  
Купечество и вертограды,  
Добрый нрав, искусные руки,  
Все, что в виде чрез Петра новом,  
Молило тя молчащим словом:  
О буди, время, наша Мати!  
Твои и от твоих неложно  
Ах! потщися, дело возможно,  
Престань, всех нас радость, рыдати.<sup>21</sup>

В 1752 году—через десять лет—Тредиаковский опубликовал эту оду в собрании своих «Сочинений и переводов», указав, что этот текст был им поднесен императрице. На самом же деле он подверг текст оды существенной переработке, заменив, по словам Н. Петровского, опубликовавшего первоначальный текст оды, «силлабический размер тоническим».<sup>22</sup> Однако речь шла о переводе всего текста в ямбический строй. В этом легко убедиться, сравнив первые строфы обоих вариантов од:

Устрой молчаща давно лира  
В громкий глас ныне твои струны,  
Чтоб у слышаться ти от мира,  
Вознеси до стран, где Перуны,  
Светлый твой купно звон приятный,  
Да будет сей и грому внятней:  
Но сладостна несись в чертоги.  
Поя Элисавету красно,  
От ныне в том долг твой всечасно,  
И ей повергаясь под ноги.<sup>23</sup>

Во втором варианте Тредиаковский дает уже чередование мужских и женских рифм, что заставляет его вносить в строфы и дополнительные изменения, но общий ход переработки остается ясен:

Устрой, давно молчаша лира.  
В сладчайший глас твоих звон струн;  
Да будет слышимый от мира,  
Внеси до стран, где есть Перун,  
Твой возглас светлый и приятный,  
И в звучном шуме грому внятней:  
Сама в умильности в чертог  
Несись к Елисавете красно,  
Ту воспевая повсечасно  
И повергаясь к ней до ног.<sup>24</sup>

Как видим, здесь все строки выдержаны в ямбе, и старые строки, его не имевшие, соответственно переработаны.

То же сделано и в остальных строфах. Сравним отдельные строки обеих редакций:

*Первая редакция:*

21 Цит. по указ. работе Н. Петровского, стр. 509 — 514.

22 Н. Петровский, указ. соч., «Русский филологический вестник», 1914, т. 71, стр. 507.

23 Там же, стр. 509.

24 В. Тредиаковский, Сочинения, т. I, 1849, стр. 293.

О эвропска честь и азнийска  
Се венец от камня честна  
Зефирный дух ветры да веют  
Все плоды скоряе да спеют  
Престол, скипетр, власть и  
державу

Да на трон та взыдет наследный  
Вы, о толь храбрые солдаты  
Сети поставлены уж были  
Беды и напасти губили  
Змииным блевала злость ядом  
Твоя ж ли особа дражайша  
Везде обида, везде страхи  
Ах! потщися, дело возможно

Спаستись не имели дороги  
Чад русских. О мать высока  
Ту испытывать дерзость многа  
Премудр ведал он точно время  
Утвержден есть твоим престолом  
Нет в нем места фортуне с колом  
Закрываешь ли мир с друзьями  
Внутри вселяется дух покойный  
Скоро должны несутся дани  
Реки и моря без помехи  
Вкушай плод намерений чистых  
Днесь расторгла немоты узы.

*Вторая редакция:*

О! Честь европска и азийска  
Венец от камня толь честна  
Зефирный ветры дух да веют  
Скоряе все плоды да спеют  
Престол, власть, скипетр  
и державу  
Да взыдет та на трон наследный  
О! Вы толь храбрые солдаты  
Поставлены уж сети были  
Беды и скорби нас губили  
Блевала злость змииным ядом  
Особа ж ли твоя дражайша  
Везде обида, всюду страхи  
Потщися, а дело есть возможно  
Спастись не видели дороги  
О! Мати русских чад высока  
Испытывать ту дерзость многа  
Премудрый ведал точно время  
Твоим есть утвержден престолом  
Нет места в нем фортуне с колом  
Мир заключаешь ли с друзьями  
Вселяется внутри дух спокойный

Несутся вскоре должны дани  
Моря и реки без помехи  
Вкушай намерений плод чистых  
Расторгла немоты днесь узы.

Все это с полной убедительностью свидетельствует, что в 1742 году Тредиаковский еще не мог свободно владеть ямбом. В то же время в полемике с Ломоносовым, которую он вел, отстаивая свое первенства в ритмической реформе, первый вариант оды был для него крайне невыгоден, поскольку говорил, что он не владеет ритмом ямба. В своем «Разговоре о правописании» он писал: «Памятно еще, сколько на меня нападений было, для того только, что я в наши стихи одни было хорен ввел. Подлинно в сем моя есть ошибка; и я в ней признался ... что ж до сочетания стихов ...уже сам и начал употреблять и дал тому примеры».<sup>25</sup> Ссылку на оду 1742 года делать тут не приходилось, а в переработке она уже стояла на уровне всех требований реформы, поскольку Тредиаковский доказывал, что, введя стопы (хотя бы и хореические только) он «до подошвы разорил» систему Кантемира и, так сказать, автоматически предусмотрел ямбы.

Все это наглядные примеры того, что ямб разрабатывался с трудом, не сразу входил в ритмическое сознание поэта, уже свободно владевшего хореем. Вполне возможно, что задолго до своей реформы ознакомившись с ямбами Пауса и тем более с дактилями Спарвенфельда, Тредиаковский и не мог воспринять их как новое слово в ритмике и умолчал о них потому, что не соотносил с ними свои поиски в области именно хореического ритма.

Хореический ритм имел за собой наиболее развитую традицию, как мы уже говорили. Это в особенности отчетливо вытекает из того соотношения мужской, женской и дактилической цезуры, которое характерно для 13-сложного силлабического стиха. Мы указывали, что уже у С. Полоцкого мужская цезура дает 33% встречаемости. Следует вдуматься в различие полустиший с женской и мужской цезурой, то есть в отличие строки типа «UUUUUU» и строки типа «UUUUU'U». В первом случае в строке может быть размещено четыре ударения — «U'U'U'U'» («Кто есть царь и кто тирана, С. Полоцкий, 15) — максимум (мы исходим из того, что при большем числе ударений они будут идти подряд и, следовательно, атонироваться). Во втором случае их может быть только три: «U'U'U'U» (« О честных несть здесь слово», С. Полоцкий, 8). В наиболее четком виде полустишие первого типа будет тяготеть к четырехстопному хорею, полустишие второго типа — к трехстопному ямбу. А это означало, что в хореическом полустишии могло разместиться соответственно числу ударений четыре слова, а в ямбическом — всего три.

Если рассматривать теоретически возможные вариации хореического полустишия, то окажется, что в нем можно расположить шесть различных комбинаций ударений, 68 различных сочетаний слов от односложного до шестисложного и 38 внутривстрочных пауз. А в полустишии ямбического типа возможностей гораздо меньше: четыре комбинаций ударений, 21 слово (от 2 до 5 слогов) и 11 пауз.

Таким образом, хореическое полустишие было гораздо более емким по отношению к языковому материалу, его легче было строить, так как в него укладывалось больше слов, было больше возможностей для различных их сочетаний.

Поэтому хореический ритм и звучал в силлабическом стихе с наибольшей отчетливостью, поскольку четырех-ударное хореическое полустишие было в языковом отношении наиболее емкой формой. Возникавшие в силлабике 11-сложные и 13-сложные стихи ямбического строя делились цезурой на дваполустишия, то есть опять-таки возвращались к трехстопному ямбу, четырехстопная ямбическая строка (еще более емкая, чем хореическая) в них не возникала.

Таким образом, и для Тредиаковского и для Ломоносова (о различии ямбов и хореев которого выше уже говорилось) именно хореические ритмы были основными в их

---

25 В. Тредиаковский, Сочинения и переводы как стихами, так и прозой, т. 2, 1752, стр. 51 и сл.

поисках новой ритмической системы, отвечавшей новому типу лирического героя, новому — одическому — строю его речи.

Вот почему проходили мимо Трелиаковсого дактили Спарвенфельда и ямбы Пауса, ему не надо было их «скрывать», он смог в них ориентироваться лишь в 40-х годах.

Но на основе четкого хореического ритма стихов Трелиаковсого мог уже идти дальше и Ломоносов—к четырехстопному ямбу, самому богатому из русских размеров в смысле его языковой емкости.

К началу XVIII века процесс тонизации стиха настолько обострился, что позволил Трелиаковскому выделить первую нечетную хореическую систему в 13-сложнике, которая явилась началом силлабо-тоники как таковой.<sup>26</sup> С другой стороны, четная ямбическая каденция 13-сложника вместе с другими меньшими по числу слогов, и, следовательно, еще более тонизированными размерами создавала традицию для ямба силлабо-тоники; на эту традицию и опирался Ломоносов, что доказывается процессом, протекавшим в южнорусской силлабике. Опыты Глюка, Пауса, Трелиаковсого, Ломоносова, Козачинского и других — все они являются как раз внешними выразителями процесса тонизации силлабики.

### 3

Однако вопрос о создании новой системы стихосложения в XVIII веке до сих пор весьма запутан. Спорным представляется даже основной пункт — определение самого автора этой системы.

С. М. Бонди настойчиво доказывает, что по сути дела основоположником этой системы является Трелиаковский («Введено было Трелиаковским тоническое стихосложение»)<sup>27</sup> Б. В. Томашевский, наоборот, считает, что первый трактат Трелиаковсого стоит всецело на точке зрения силлабического стихосложения и что «подлинным отцом русского тонического стихосложения является бесспорно не Трелиаковский, а Ломоносов».<sup>28</sup> Л. В. Пумпянский дал аналогичное определение: «Действительным создателем тонического стиха был Ломоносов».<sup>29</sup>

Разноречивость этих точек зрения определяется тем, что вопрос о ритмике, как мы раньше не раз отмечали, смешивается с вопросом о стихе как о целостной выразительной системе. Забегая вперед, мы можем сказать, что новая система *ритмики* была в основном дана Трелиаковским,— и здесь, на наш взгляд, безусловно прав С. Бонди, — а новая система *стиха*— Ломоносовым.

Говорить о стихе можно лишь как о целостной системе речи, которая определяется не только ритмикой, но и интонацией, синтаксисом, лексикой и т. д.

Только при этом условии мы сможем представить себе, как проходил процесс создания нового русского стиха. А этот процесс может быть понят лишь в связи с литературным процессом в широком смысле этого слова. Появление в литературе новых идей, новых образов, новых жанров и т. д. определяло отказ от традиционной системы стихового выражения и подсказывало поиски принципиально иной системы стиха.

Выше мы уже говорили, что коренное отличие стиха Кантемира и близкого ему стиха Феофана Прокоповича от стиха Симеона Полоцкого и других силлабистов XVII века состояло в том, что в нем резко менялся характер стиховой интонации. В стих вводилось просторечие, он строился на основе светской книжной речи с ее свободным синтаксическим строем и обильными характерными речевыми паузами. В отличие от

26 Ср.: «Путем отбора ритмических возможностей и дифференциации каденций, объединявшихся в силлабическом стихе, приходит Трелиаковский к своей реформе тринадцатисложного стиха в первой редакции «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» (1735) (В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 80).

27 В. Треликовский, Стихотворения, «Советский писатель», 1935, стр. 92.

28 М. В. Ломоносов, Сочинения, том VII, изд. АН СССР, Л. 1952, стр. 783.

29 «История русской литературы», изд. АН СССР, Л. 1941, стр. 187.

стиха С. Полоцкого, распадающегося на законченные строчки, интонационно-замкнутые и создающие крайне монотонный и бедный ритм, стих Кантемира дает сложно построенную фразу, приближающуюся к живой речевой практике, к языку житейского обихода, светской книги или документа. Отсюда исключительное обилие переносов в стихе Кантемира. Это богатство речевыми паузами совершенно изменяло звучание стиха, разрушало учительно-монотонную его структуру, приближало его к живой речи.

Первыми писателями, которые сумели уловить новые требования, предъявляемые жизнью к литературе, и в какой-то мере откликнуться на эти требования, были Феофан Прокопович, Кантемир, Тредиаковский.

Тредиаковский писал, например, в предисловии к роману Тальмана «Езда на остров любви», который он перевел в 1730 году: «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную не славенским языком перевел, но почти самым простым руским словом, то есть каковым мы меж собой говорим».<sup>30</sup>

И у Кантемира и у Тредиаковского очевидно ощущение назревшей литературной реформы.

Творчество Кантемира было, однако, слишком односторонним. Глубоко усвоив новые принципы, внесенные в жизнь петровскими реформами, он не столько утверждал их непосредственно в своем творчестве, сколько боролся с теми, кто противодействовал этим реформам. Но этого было еще недостаточно: необходимы были образы, в которых были бы отражены, уже в положительной форме, новые силы, пробуждавшиеся в России, те новые пути исторического развития, на которые она выходила. Без этого создание новой литературы не было еще завершено. Если Кантемир борется с тем, что противостоит новым тенденциям развития жизни, то Тредиаковский и больше всего Ломоносов утверждают эти новые тенденции.

Поэтому и в системе стиха должны были произойти какие-то существенные изменения. Они должны были вобрать в себя то пафосное начало, которого нет у Кантемира.

Поэтому 30-е годы являются периодом нащупывания новой системы стиха. В принципе — это создание такого типа речи, который практически представлял бы собой проекцию того нового характера, который в этот момент входил в литературу.

В это время и выдвигается фигура Тредиаковского. Он первый очень отчетливо формулирует неудовлетворенность стихом Кантемира, говорит, что надо искать отчетливый ритм. С его именем и связаны поиски новой системы стихосложения. Но у Тредиаковского мы сталкиваемся со своеобразным противоречием. Состоит оно в том, что он, с одной стороны, уловил как будто бы новый принцип стихосложения, сформулировал его и практически в какой-то мере осуществил. С другой стороны, в его стихах, в его стиховой практике мы не ощущаем того, что новая система стихосложения уже вошла в действительность. Реальный стиховой процесс Тредиаковский по существу не изменил, хотя он и делает в этом отношении некоторые значительные шаги. Сила и слабость Тредиаковского заключается в том, что Тредиаковский уловил в развитии стиховой культуры черты, необходимые для того, чтобы создать тот новый тип стиховой речи, который уже намечался в действительности, и вместе с тем в том, что его стих не сыграл той реформаторской новаторской роли, которую сыграл стих Ломоносова.

Тредиаковского обычно трактуют как одиночку, выдвигая на первый план чрезвычайно своеобразную словесную структуру его стихов, их запутанность, усложненность и т. д. Сложность и запутанность его стихосложения объясняют по сути дела личными особенностями Тредиаковского. Так, например, С. М. Бонди говорит в указанной выше работе, что в основе стиха Тредиаковского лежит «стиль канцелярского документа, судебного «екстракта», стиль подьячего».<sup>31</sup> С. Бонди указывает, что союз «и»

30 Соч. Тредиаковского, изд. А. Смирдина, т. 3, СПб. 1849, стр. 649.

31 С. Бонди, указ. соч., стр. 63.

Тредиаков-ский ставит после присоединяемого им слова: «кушать и садиться», что предлог он отрывает от того слова, к которому он относится («вне рассудок правоты»), что определение он отделяет от определяемого и т. д. Все это создает ни с чем не сравнимую стилевую физиономию Тредиаковского, которая и заставляет его рассматривать именно как одиночку.

Л. В. Пумпянский выдвинул иную трактовку стилистических позиций Тредиаковского. С его точки зрения основа этих особенностей Тредиаковского состоит в том, что поэт сознательно стремится перенести в русский язык латинскую систему свободной расстановки слов. Л. Пумпянский указывает на те же особенности, на которые указывает и С. Бонди, — инверсии, отрыв предлогов и т. д. — и приходит к выводу, что стих Тредиаковского представляет собой «сплошную латинизацию синтаксиса русской стихотворной речи».<sup>32</sup> Перед нами уже другое объяснение своеобразия стиха Тредиаковского. Здесь, безотносительно к расхождению в аргументации, очевидно совпадение основной предпосылки: Тредиаковский рассматривается вне процесса, как единичное явление, получается, что он придумал поэтический язык для своих личных надобностей.

Нет спора, что у Тредиаковского можно найти много примеров такого рода синтаксической несогласованности (при этом не следует забывать, что у раннего Тредиаковского их гораздо больше, чем у позднего). Но нетрудно, конечно, найти у него и примеры правильного, обычного построения фразы, в количестве, превышающем все латинизмы и канцелярские «экстракты». Например:

Глазами как была старушечка больна,  
То лекаря к себе в дом призвала она,  
Чтоб вылечиться ей, и не смотря на трату  
Довольную ему та обещала плату,  
Стал пользоваться ее тот лекарь понятой,  
И мастью он глаза по всяк день мазал той.<sup>33</sup>

Очевидно, что осложненность синтаксиса у Тредиаковского вовсе не имела столь принципиального характера. Ни Л. В. Пумпянский, хотя он являлся автором работы о Кантемире, ни С. Бонди не сопоставили стих Тредиаковского со стихом его непосредственного предшественника — Кантемира. Если бы они это сделали, то увидели бы, что в стихах Кантемира имеются те же синтаксические особенности, которые так настойчиво подчеркиваются ими в творчестве Тредиаковского.

Мы уже приводили выше такие примеры. В самом деле, возьмем такие строки Кантемира:

И подносит черствые ЕМУ хлеба крохи...  
И все дружки, что его НА месте засели...  
Если ПО в законе искусных мнению...  
и т. д.

Л. Пумпянский приводит в качестве образца латинизированности стиха Тредиаковского такую строчку: «Был Виргилия Скаррон осмеять шутливый». Но у Кантемира мы читаем: «Муза, свет мой! слог твой мне творцу ядовитый».<sup>34</sup>

Чтобы понять стих Тредиаковского, приходится иногда делать перевод его на нормальный язык. Но таких примеров мы можем найти у Кантемира очень большое количество. Строки: «Слыша его колесо мельницы шумливу воду двигать мнитися в

<sup>32</sup> Л. В. Пумпянский, указ. соч., стр. 234.

<sup>33</sup> В. Тредиаковский, Стихотворения, «Советский писатель», 1935, стр. 211.

<sup>34</sup> Сочинения Кантемира, 1867, т. I, стр. 87.

звучные обрaты»—следует «перевести» следующим образом: «Слыша его, кажется, что мельничное колесо двигает звучными оборотами шумливую водух».

Характерно следующее описание компаса у Кантемира:

...лучами своими  
Светила небесные, железде, немногу  
От дивного камня взяв силу, нам дорогу  
Надежную в бездне вод показать удобны  
Небес положение на земле способный  
Бывает нам проводник.<sup>35</sup>

Примеры синтаксической запутанности и усложненности, о которых обычно говорится (отрыв определения от определяемого, перестановка союзов и пр.), в большом количестве мы находим и у Кантемира и у Трeдиакoвского. Единственно, чего у Кантемира нельзя найти, это тех «о», которые стоят не там, где они должны стоять. Но это объясняется, пожалуй, тем, что у Кантемира вообще нет восклицаний в силу сатиричности его стихов.

Синтаксическая неупорядоченность была в высшей степени характерна для силлабических стихов вообще. Однако любопытно, что когда мы читаем Кантемира, мы меньше обращаем внимания на эту синтаксическую затрудненность его речи сравнительно с Трeдиакoвским. У него она выступает гораздо резче, ощущается нами гораздо отчетливее.

Вспомним теперь, что Трeдиакoвский выступил с первой русской одой, то есть со стихом пафосного типа. Этот стих уже не отвечал сложной книжной логической интонации кантемировского стиха. Трeдиакoвский искал стиха, который звучал бы более патетично, но здесь нельзя было ограничиться только ритмической реформой.

Выше мы показали, что Трeдиакoвский уловил тоническое начало в силлабическом стихе, развил его и придал своим стихам ритмическую организованность, хореический строй. Но это не было еще созданием новой системы стихосложения. И дело не столько в том, что Трeдиакoвский выделил только один возможный вариант новой ритмической организации стиха—хорей. В наиболее эмпирической форме он все же уловил новый принцип тонического ритма. Но все дело в том, что Трeдиакoвский, уловив эту новую систему ритмики, более четкую и организованную, не сумел отойти от старой синтаксической системы. Сложную, запутанную, книжную интонацию, громоздкий синтаксис который характерен для силлабистов, он оставил без изменения.

Именно потому, что у Трeдиакoвского более отчетливый ритм и в то же время конструкция фраз по-старому запутанная и сложная, мы так резко и ощущаем эту внутреннюю противоречивость его стиха. Аналогичные построения у Кантемира не воспринимаются так резко.

#### 4

Половинчатость реформы Трeдиакoвского в том и сказывается, что, уловив новые тонические элементы, он не внес в свою стихотворную систему целостности. За его речью нет в достаточной мере единого носителя ее. Реформа ритмики не стала у Трeдиакoвского реформой стиха. Он делает очень существенный шаг вперед сравнительно с Кантемиром, осуществляет очень важный этап в создании нового русского стиха, но в то же время не создает еще этого нового стиха. Если мы поставим вопрос о реформе русского стиха как о создании определенного типа речи, как о создании нового способа выражения мыслей и чувств человека сравнительно со стиховой культурой прошлого, то место Трeдиакoвского становится вполне ощутимым: он уловил один элемент этого нового стиха, ритмический,

<sup>35</sup> Там же, стр. 102.

и не уловил других, без которых этот типический ритм не представляет чего-либо значимого, потому что на нем одном новое звучание стиха, близкого к живой русской речи, развернуться не могло. Образ нового лирического героя оказался незавершенным.

Характерно, что Ломоносов в своей «Риторике» очень внимательно относится именно к вопросам синтаксиса. Ломоносов как раз указывает на те ошибки, которые он считает характерными для организации речи с точки зрения синтаксической. Прежде всего, на первый план Ломоносов выдвигает принцип ясности речи. Он рассматривая те или другие синтаксические элементы с точки зрения ясности речи, с точки зрения того, будут ли они умалять ясность речи, или нет. В частности, одно из требований, выдвигаемых Ломоносовым в его «Кратком руководстве к красноречию», состоит в том, «чтобы речений не перемешать ненатуральным порядком и тем не отнять ясность слова». Это перемешивание речений ненатуральным порядком и отличает кантемировский силлабический стих и — вслед за ним — стих Тредиаковского. Ломоносов говорит, что вместо того чтобы сказать: «горы ведет наверх высокой» — лучше сказать: «введет на верх горы высокой», что «не должно выкидывать речений, нужных к составлению слова, и тем также умалять его ясность». Рассматривая кантемировский стих, мы все время сталкиваемся с тем, что фраза строится на таких пропусках: «Не столько зерн, что в снопах мужик в день навяжет» (имеется в виду: «в снопах, которые»)<sup>36</sup> Ломоносов, в частности, говорит и о союзах и принципах их расстановки, о том, что «союзы друг другу натурально следуют». Он требует расстановки слов по их порядку: «солнце, луна и звезды; дед, отец и сын; утро и день, вечер и ночь».<sup>37</sup> Этот принцип ясности синтаксической конструкции стиха обосновывается Ломоносовым в противовес существующей поэтической традиции. Отсюда он и принципы новой ритмики понимает уже гораздо более широко и полно, чем Тредиаковский. Вступив на путь более глубокого целостного ощущения нового стиха именно как выразительной системы, как типа речи, Ломоносов находит целый ряд таких путей развития нового ритма, которые для Тредиаковского были закрыты именно потому, что он глядел только в том направлении, куда его взгляд направляло развитие силлабического ритма, а не стиха в целом.

Влияние силлабической стихотворной культуры вначале сказывалось и у Ломоносова. Он начал с хорей. У него иногда встречается синтаксическая осложненность речи, «не натуральный порядок речений»:

Но с пригожеством на угрюмой  
Нет тово на сей земли  
Чтоб я зрил очми и думой  
Бреги как моей руки  
Тихим током орошенны,  
Где не смеют устремленны  
Ветры волн когда взбудить.<sup>38</sup>

Но в своей первой оде, написанной ямбом, Ломоносов вступает на другой путь. Он эту новую, ясную, ритмическую основу стиха связывает с простой, а не книжной, запутанной синтаксической интонацией, которую мы наблюдаем у Кантемира и у Тредиаковского.

Для стихов Ломоносова характерно совпадение фразы или частей фразы с ритмическим членением. Это помогает ему достичь патетичности речи, насытить ее восторженными интонациями, характерными для оды.

Основной пафос творчества Ломоносова — это пафос родины, зовущей к труду и культуре, требующей самоотверженного ей служения: «Рачения и трудов,— пишет он,

36 А. Кантемир, указ. соч., стр. 69.

37 М. Ломоносов, Сочинения, т. III, СПб. 1895, стр. 224, 225, 350.

38 Там же, стр. 5.

— ...требует просторная и изобильная Россия. Мне кажется, я слышу, что она к сынам своим вещает: простирайте надежду и руки ваши в мое недра и не мыслите, что искание ваше будет тщетное». <sup>39</sup>

Для того чтобы понять оды Ломоносова, нужно помнить, что они все строятся по существу как восторженная речь поэта, говорящего о своей родине. Облик этого поэта — это облик гражданина в лучшем смысле этого слова, облик передового человека своего времени, воодушевленного высокими идеалами.

Эпоха «просвещенного» абсолютизма ставила перед людьми того времени ряд существеннейших вопросов. Наново осмыслились вопросы общественной морали и отношения человека к обществу и к государственной власти. Личное и общественное, долг и личный интерес, любовь и долг, отношение к новой культуре и еще сохранившемуся патриархальному быту — все это реальные, вырвавшиеся из жизни проблемы, с которыми мы сталкиваемся в одах, трагедиях, комедиях и в других жанрах представителей русского классицизма и в первую очередь Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова.

И на Западе и в России классицизм приносил с собой широту проблематики, высокий национальный пафос, силу и значительность человеческих страстей, потрясавших зрителей и подымавших их на новую и высшую ступень общественного сознания. Говоря о том, как на него подействовал монолог Клитемнестры в «Ифигении» Расина, Сумароков писал: «Волосы на мне дыбом, сердце затрепетало, замерло; а по окончании явления, в минуту громчайшего плеска, полилися из очей моих слезы». <sup>40</sup>

Равным образом, по воспоминаниям современников, трагедии самого Сумарокова заставляли плакать зрителей.

В самом деле, зритель или читатель Ломоносова, Сумарокова или Тредиаковского не мог не задумываться над существеннейшими проблемами своего времени, которые они ставили. При всей ограниченности характеров и сюжетов сумароковских трагедий, например, они с достаточной силой выдвигали перед аудиторией вопросы большой глубины и значительности.

Вот для примера разговор Пармена (наперсника Димитрия) и Шуйского из трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец». Негодуя на Димитрия, Пармен говорит:

Наперсником его я был бы верен век,  
Коль добродетельный он был бы человек;  
Но сын отечества, член русского народа...

*Шуйский:*  
Димитрия на трон взвела его порода.

*Пармен:*  
Когда владети нет достоинства его,  
Во случае таком порода — ничего.  
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,  
Коль он достойный царь, достоин царска сана.  
Но пользует ли нам высокий сан един?  
Пускай Димитрий сей монарха росска сын;  
Да если качества в нем оного не видим,  
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,  
Не находя в себе к отцу любовн чад.  
Коль нет от скипетра во обществе отрад,  
Когда невинные в отчаянии стонут,

<sup>39</sup> Там же, т. 4, стр. 287.

<sup>40</sup> А. Сумароков, Мнение во сновидении о французских трагедиях, Собр. соч., 1787, ч. IV, стр. 339.

Вдовы и сироты во горьком плаче тонут,  
Коль вместо истины вокруг престола лезть,  
Когда в опасности именье, жизнь и честь,  
Коль истину серебром и золотом покупают,  
Не с просьбой ко суду, с дарами приступают,  
Коль добродетели отличной чести нет,  
Грабитель и злодей без трепета живет,  
И человечество во всех делах теснится;  
Монарху слава вся мечтается и снится.  
Пустая похвала возникнет и падет;  
Без пользы общества на троне славы нет.

Оставшийся один Шуйский заключает свои размышления следующей сентенцией:

Пачтен герой, врага который победит,  
Но кто отечества от ига свободит  
И победителя почуенней многократно:  
За общество, умереть и хвально и приятно.

Эти тирады по значительности поставленных в них вопросов несоизмеримы с тем, что можно было найти в литературе первых десятилетий XVIII века. Классицизм, таким образом, был исключительно важным этапом в развитии русской литературы XVIII века. Он создавал основы для того развития в ней реалистических элементов, накопление которых в течение XVIII века постепенно подготавливало ту литературную реформу, которую совершил Пушкин. В его творчестве реализм выступил уже как законченное художественное направление, осуществленное в богатейшей галерее типических характеров.

Но для этой реформы нужны были многие десятилетия постепенного накопления литературной культуры, постепенного нащупывания новых художественных принципов. Этот процесс и проходил в течение всего XVIII века в русской литературе, охватывая все стороны литературного творчества вплоть до стиха.

Соответственно с входившими в литературу новыми образами и новыми проблемами Ломоносов должен был обратиться и к новому жанру, который давал возможность развернуть это новое содержание,—к оде.

Образ поэта, восторгающегося открывшимися перед Россией перспективами, требовал, естественно, соответственной лексики и соответственно приподнятой интонации.

Ломоносов не только обратился к новому ритму, но и *связал эту ритмическую реформу с новой лексикой и новым синтаксисом.*<sup>41</sup> Глубоко прав был историк С. М. Соловьёв, писавший: «То, чего так сильно желали от русских ученых, от российского собрания и не могли дожидаться от известного пиита и переводчика Третьяковского, именно живой русской речи и сколько-нибудь гармоничного стиха, то было получено от студента, занимавшегося за границей горным делом... Для современников вопрос заключался не в том, кто первый указал на тоническое стихосложение, но кто писал:

Воспевай же, лира, песнь сладку,  
Анну то есть благополучну,  
К вящшему всех врагов упадку,  
К несчастью в веки и тем скучну—

---

41 Вопрос о ритмической реформе Третьяковского-Ломоносова широко освещен в названных выше работах С. Бонди, Л. Пумпянского, Б. Томашевского и других, и мы здесь его не затрагиваем.

и кто писал:

Шумит с ручьями бор и дол:  
Победа, русская победа!  
Но враг, что от меча "ушел,  
Бойтся собственного следа...

Первого автора звали Третьяковским, второго — Ломоносовыми».<sup>42</sup>

Мы видим, следовательно, что реформа русского стихосложения ни в какой мере не может мыслиться нами как результат мгновенного индивидуального озарения в области создания нового стиха, которое мы можем связать прямолинейно с какими-либо определенными индивидуальными лицами.

Создание нового стиха в начале XVIII века было не только созданием новой формы; но и созданием нового содержания. Оно состояло в том, что в нем, во-первых, происходило освобождение литературного процесса от элементов церковно-дидактического порядка и создание светской литературы. Во-вторых, эта светская литература развивалась прежде всего по линии внесения в нее утверждающего позитивного положительного начала, в котором сказались те новые черты исторического процесса, которые в этот момент в России определялись. Основными фигурами, с которыми связан процесс создания нового русского стиха, являются Кантемир, Третьяковский и Ломоносов. Двое из них—это своеобразные предтечи этой реформы, и, наконец, Ломоносов выступает перед нами как реформатор системы стиха в целом. Он сделал тот решающий шаг, после которого появился у нас новый стих. Если Кантемир освободил стих от его подчиненности религиозной культуре, если Третьяковский вслед за этим в силлабической стиховой культуре уловил наиболее отчетливо и ясно звучащие ритмические тенденции, то Ломоносов привел в соотношение ритмические, интонационные и синтаксические элементы стиха и, наконец, создал новый стих в его конкретности, в его реальности, то есть стих с ясным обликом стоящего за ним носителя данного типа речи — лирического героя, в котором обобщались передовые черты человека ломоносовского времени.

Дальнейшее развитие стиха в XVIII веке шло именно в том направлении, которое было намечено Ломоносовым.

Совершенная им реформа русского стихосложения является общей основой для различных исторически мотивированных своеобразных форм русского стиха XVIII века.

Своеобразие их определялось в зависимости от того, какой тип лирического героя за ними стоял, определяя принцип отбора тех или иных выразительных стиховых средств, но не меняя уже общей основы стихосложения. Она была в достаточной мере гибкой для того, чтобы передавать и индивидуальные (стилевые) и более общие (жанровые) особенности.

Почетным примером в этом отношении является так называемый вольный стих.