

К. Ф. ТАРАНОВСКИЙ

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА XVIII в.

(Одическая строфа $AbAb \parallel CCdEEd$

в поэзии Ломоносова)

Десятистрочными строфами Ломоносов написал двадцать две оды. Из них только первая — хореическая (перевод оды Фенелона, 1738 г.). В ней Ломоносов впервые применил рифмовку $AbAb \parallel CCdEEd$, следуя за оригиналом. В Хотинской оде (1739) по образцу оды Гюнтера на мир с турками 1718 г. начинающий поэт употребил обратную схему, с измененным порядком мужских и женских окончаний: $aBaB \parallel ccDeeD$. В своей третьей оде, на день рождения Иоанна Антоновича (1741), Ломоносов вернулся к схеме $AbAb \parallel CCdEEd$ и остался ей верен до конца своей поэтической деятельности: из двадцати од, написанных с 1741 по 1763 г., четырнадцать повторяют рифмовку оды Фенелона.

К схеме $AbAb \parallel CCdEEd$ восходит и схема $AAbCCb \parallel DeDe$, отличающаяся от первой перестановкой полустроф; эту схему Ломоносов употребил дважды (в 1745 и 1754 гг.). Остальные четыре схемы носят явно экспериментальный характер, причем три из них встречаются в период «ученичества» Ломоносова (1741—1742) и только одна в его поздней поэзии (1761).¹ Перед исследователями поэзии Ломоносова естественно возникает вопрос: почему Ломоносов оказывал такое предпочтение схеме $AbAb \parallel CCdEEd$, а к схеме Хотинской оды не вернулся ни разу? Ссылка на одическую традицию западноевропейской поэзии нам не кажется достаточной.

¹ Вот эти схемы: $aaVccB \parallel dEEd$ (Соч., т. 1, № V), $AbAb \parallel CCdEdE$ (т. 1, № VII), $AbAb \parallel CCddEE$ (т. 1, № X) и $aBaB \parallel ccDeDe$ (т. 2, № XLIX). В схемах прописными буквами обозначаются женские рифмы, строчными — мужские. Оды цитируются по изданию: М. В. Ломоносов, Сочинения, т. 1, с объяснительными примечаниями акад. М. И. Сухомлинова. Изд. Академии наук, СПб., 1891; т. 2, СПб., 1893. По этому изданию приводились и все статистические подсчеты по той причине, что оно дает первые дошедшие до нас редакции ломоносовских од.

Десятистрочная строфа $AbAb \parallel CCdEEd$ имеет довольно строгое синтактико-интонационное членение, т. е. обладает отчетливым интонационным распевом (термин Томашевского). Во-первых, вследствие полного запрета междустрофных переносов, каждая строфа заканчивается интонационным сигналом типа каденции (интонация завершения). Во-вторых, сильный интонационный перелом (так называемая синтаксическая пауза) на четвертой строке делит строфу на две полустрофы (4 + 6).² Вторая полустрофа обнаруживает дальнейшую тенденцию к синтактико-интонационному членению на два трехстишия (3 + 3), но эта тенденция выявлена слабее, чем тенденция к распадению на полустрофы. Наконец, и первые полустрофы, как и вообще все четверостишия с перекрестной рифмовкой, обнаруживают тенденцию к членению на двустишия (2 + 2); из всех упомянутых тенденций — последняя самая слабая. Сказанное позволяет нам уточнить схему строфы, условно изобразив в ней относительную силу интонационных переломов внутри полустроф: $Ab / Ab \parallel CCd / EEEd$. Само собою разумеется, что появление сильных интонационных переломов на второй, четвертой и седьмой строке не обязательно. Ожидаемый сильный перелом может и отсутствовать, но его отсутствие всегда воспринимается как нарушение привычного интонационного распева. Более того, заданный интонационный распев настолько сильно запоминается, что мы склоняемся отмечать упомянутые строки сильными интонационными сигналами, не считаясь с пунктуацией (которая, впрочем, условна), если только нам это позволяет смысл. Например, в следующей строфе первые пять строк представляют сложносочиненное предложение:

Гряди, Краснейшая денницы,
Гряди, и светлостью лица,
И блеском чистой багряницы
Утешь печальные сердца,
И время возврати златое.

Мы можем прочесть эти строки как одну интонационную фразу (с сильной антикаденцией на четвертой строке и каденцией на пятой). Но мы можем под давлением привычного интонационного распева строфы разбить эти строки на две интонационные фразы с каденциями в конце четвертой и пятой строки. В этом случае пятая строка обособляется и представляет собой дополнительную мысль ко всему сказанному в первых четырех строках, — то, что в английском языке называется *afterthought*. Как верно заметил Б. В. Томашевский,³ такая обособленная дополнительная мысль

² Автор статьи предпочитает говорить об интонационных переломах или сигналах, а не о синтаксических паузах ввиду двусмысленности последнего термина. О синтаксической паузе см.: Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 305.

³ Там же, стр. 308.

в русской декламационной традиции произносится в замедленном темпе и вследствие этого замедления приобретает особую весомость. В нашем примере такое чтение нетрудно отстаивать: последняя строка — «И время возврати златое» — содержит в себе самую значительную мысль, и мы вправе подчеркнуть ее «интонационным курсивом».

Методика статистического анализа интонационных переломов (синтаксических пауз) еще совершенно не разработана. За неимением более точных критериев мы разделили вслед за Г. О. Винокуром и Б. В. Томашевским все ритмико-синтаксические единицы на замкнутые, открытые и разомкнутые.⁴ В синтактико-интонационном плане замкнутым конструкциям соответствует интонационный сигнал типа каденции, открытым — каденции или антикаденции (обыкновенно сильной), разомкнутым — антикаденции (разной силы, чаще всего — слабой). Проще говоря, две первые конструкции обыкновенно совпадают с сильными интонационными переломами, а третья с более слабыми. В подавляющем большинстве случаев это действительно так.

Если в строфе $AbAb \parallel CCdEEd$ подсчитаем все замкнутые и открытые конструкции на каждой из десяти строк в отдельности и выразим результаты подсчета в процентах к одной десятой общего числа анализированных строк, то получим интонационный профиль строфы. Вот как выглядит этот профиль у Ломоносова:⁵

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
13%	54%	16%	79%	31%	29%	74%	37%	12%	100%

Эти цифры подтверждают заключение, сделанное раньше простым наблюдением, что строфа действительно обнаруживает тенденцию к синтактико-интонационному членению $2 + 2 + 3 + 3$. Они нам показывают также и относительную силу интонационных переломов на остальных строках. В целом этот интонационный профиль строфы позволяет нам более точно определять синтактико-интонационные навыки поэта в отличие от навыков других поэтов.

Когда сегменты интонационных фраз заканчиваются ударным слогом, интонационные сигналы звучат более отчетливо, более веско, — и все интонационное движение как бы заостряется. Безударные окончания фраз (или их сегментов), наоборот, притупляют фразовую интонацию. В строфе $AbAb \parallel CCdEEd$ сильные интонационные переломы совпадают с мужскими окончаниями строк, а в строфе Хотинской оды — с женскими. Очевидно, по этой причине Ломоносов так полюбил строфу оды Фенелона, а к строфе Хотинской оды больше не возвращался.

⁴ Там же, стр. 305—314.

⁵ Подсчитаны следующие оды: т. 1, №№ XVII, XXI, XXXVIII, LIV; т. 2, №№ V, XXXIV, XXXIX, XL, LI, LIV (всего 224 строфы).

Внимательно вслушиваясь в звучание строф типа АbАb || ССdЕЕd у Ломоносова, можно заметить, что мужские строки часто производят впечатление более ударных, более тяжеловесных, а женские более легких. Это впечатление и побудило нас вычислить диаграммы ударности для всех десяти строк в отдельности. Подсчеты показали, что из двенадцати од, написанных строфами АbАb || ССdЕЕd с 1746 по 1763 г., в десяти обнаруживается одинаковая тенденция к различной трактовке строк с мужскими и женскими окончаниями.⁶ Только две оды (т. 1, № XVI, 1746, т. 2, № L, 1761) обнаруживают иные тенденции в женских и мужских строках. Размер статьи нам не позволяет привести слишком громоздкие таблицы для каждой оды в отдельности, и поэтому мы ограничимся для всех десяти од сводной таблицей, представляющей, впрочем, то преимущество, что в ней скрадываются некоторые случайные отклонения от общей закономерности:

Строки	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
1	97.8	80.4	42.9	100	24.1	0.4	18.3	54.0	1.3	1.8
2	95.1	70.9	54.0	100	25.4	0.9	27.7	40.6	1.3	4.0
3	95.5	70.0	50.2	100	21.5	1.3	27.4	44.0	2.7	3.1
4	94.2	71.4	63.8	100	32.1	4.9	26.8	33.5	1.8	0.9
5	93.3	74.1	49.5	100	23.2	3.1	23.2	44.2	2.7	3.6
6	91.1	75.4	41.5	100	18.3	2.2	21.0	48.2	3.6	6.7
7	95.1	67.4	59.4	100	28.1	1.3	29.9	34.4	2.7	3.6
8	98.2	76.0	45.1	100	21.0	0.9	23.2	53.1	0.9	0.9
9	94.2	76.3	46.9	100	23.7	2.2	21.0	46.8	2.7	3.6
10	93.8	69.6	60.3	100	28.1	3.1	29.0	35.3	1.3	3.1

Наряду со случайными колебаниями в процентах ударяемости того или иного слога или в частотах той или иной вариации мы наблюдаем и некоторые закономерные колебания, которые не могут быть случайными. В первую очередь бросается в глаза повышенный процент ударяемости шестого слога во всех мужских строках по сравнению со всеми женскими. При этом самые высокие проценты наблюдаются на тех строках, которые совпадают с самыми сильными интонационными переломами в строфе, а именно на четвертой и десятой, где ударяемость шестого слога превышает 60%. Немного ниже этого процента ударяемость шестого слога в седьмой строке (59.4%), на которой интонационный перелом слабее, чем на четвертой. И, наконец, на второй строке процент ударяемости шестого слога еще меньше (54%), в соответствии с еще более слабым сигналом синтактико-интонационного членения, свойственного этой строке. Некоторые соответствия между силой интонационных переломов и ударяемостью шестого слога наблюдаются и в женских строках, но эти соответствия менее за-

⁶ Это все те оды, для которых вычислен интонационный профиль.

кономерны. (Ср. все женские строки с интонационным профилем строфы).

Установленная закономерность в ритмической структуре всех мужских строк, с одной стороны, и всех женских — с другой, позволяет нам вычислить средние величины для всех мужских (896) и всех женских строк (1343) и сопоставить их со средними величинами для всех строк вообще (2239):

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95.0	75.4	46.0	100	22.0	1.8	22.3	48.4	2.3	3.3
Мужск.	94.5	69.9	59.4	100	28.5	2.6	28.3	35.9	1.8	2.9
Все	94.8	73.2	51.4	100	24.6	2.1	24.7	43.4	2.1	3.1

Эти средние величины опять-таки имеют то преимущество, что в них скрадываются случайные колебания, наблюдаемые в данных, вычисленных по отдельным строкам, и поэтому они нам позволяют уточнить обнаруженные закономерности. Из сравнения средних диаграмм ударности для всех мужских и всех женских строк мы видим, что в женских строках первые два икта сильнее, а третий икт слабее, чем в мужских. Другими словами, по сравнению с общей линией ритма для всех строк, в женских строках происходит сдвиг всех ударений налево (начиная с третьего икта), а в мужских строках направо (начиная с первого икта). На частотах вариаций 4-стопного ямба в мужских и женских строках это ритмическое движение сказывается следующим образом: в мужских строках увеличиваются проценты первых трех вариаций, т. е. всех вариаций с ударением на шестом слоге (I Восторг внезапный ум пленил, II Екатерине скиптр вручен, III Жалка и сопостатов смерть), и, наоборот, уменьшаются проценты всех трех вариаций с безударным шестым слогом (IV Щедротой общество нагрето, V Премудрая Елизавета, VI Благословенное начало). Правда, следует оговорить, что разницы в частотах редких вариаций (второй, пятой и, в особенности, шестой) незначительны. В сущности, вся ритмическая игра держится на трех вариациях: первой, третьей и четвертой.

Если мы теперь вернемся к таблице со статистическими данными по строкам, то увидим, что и в каждой строке в отдельности в той или иной мере функционируют отмеченные закономерности. Как и следует ожидать, случайные колебания наблюдаются главным образом в частотах редких вариаций и в проценте ударяемости первого икта, что тоже понятно: пропуски ударений на втором слоге осуществляются двумя редкими вариациями (второй и шестой). В остальном — все строки, кроме третьей, полностью подтверждают констатированные закономерности. В третьей строке поражает сниженный процент ударяемости четвертого слога (70.0%) и связанная с этим явлением повышенная частота

третьей вариации (27.4%). Трудно сказать, ввиду слишком малого числа показаний (всего 24 строфы, точнее — 239 строк),⁷ имеем ли мы здесь дело с особой трактовкой этой строки в строфе или же со случайным колебанием.⁸

В двух одах Ломоносова, написанных строфой ААЬССЬ || DeDe (т. 1, № XV и т. 2, № XVIII), наблюдается та же закономерность в трактовке мужских и женских строк, как и в типе АЬАЬ || ССdEEd. Впрочем, этого можно было ожидать, ввиду того что обе эти схемы отличаются друг от друга только порядком полустрок. Приведем статистические данные для этих двух од:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	97.7	84.1	48.1	100	32.2	1.9	14.0	49.6	1.9	0.4
Мужск.	91.2	82.0	63.4	100	40.1	5.8	17.4	33.1	0.6	2.9
Все	95.1	83.2	54.2	100	35.3	3.5	15.4	43.0	1.4	1.4

Эти данные представляют уже знакомую нам картину. Несмотря на небольшое количество подсчитанных строк (258 женских и 172 мужских), все различия между женскими и мужскими строками наглядно выявлены. Только редкая шестая вариация не подчиняется общей закономерности.⁹

Наконец, ту же закономерность находим у Ломоносова уже в 1738 г., в переводе оды Фенелона:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	79.8	82.1	53.6	100	29.8	11.9	11.9	32.1	6.0	8.3
Мужск.	76.8	80.4	66.1	100	30.4	16.1	19.6	26.8	—	7.1
Все	78.6	81.4	58.6	100	30.0	13.6	15.0	30.0	3.6	7.8

Несмотря на то что этот 4-стопный хорей Ломоносова наделен иным ритмическим движением, чем его 4-стопный ямб (в хорее второй икт сильнее первого), разница в трактовке женских и мужских строк абсолютно та же, что и в десяти его ямбических одах той же рифмовки.

После всего сказанного нас не должен смущать тот факт, что две ямбические оды Ломоносова с рифмовкой АЬАЬ || ССdEEd не подчиняются общей закономерности. В них, пожалуй, следует

⁷ В оде № V (т. 2) в восьмой строфе третья строка пятистопная и поэтому не учтена

⁸ Вопрос о ритмических тенденциях единичных строк, в частности о тяготении той или иной вариации к той или иной строке, оставляем открытым. Укажем только на один интересный факт: у Ломоносова (а также и в наших подсчетах для Сумарокова) шестая вариация дает максимум на шестой строке.

⁹ Нас интересует вопрос: почему именно шестая вариация в очень слабой степени подчиняется общей закономерности? Не потому ли, что при сдвиге ударения направо из нее может получиться вообще неупотребительная седьмая вариация: «И в Иерусалиме звать» (пример Тредиаковского)?

усматривать зародыши каких-то других ритмических тенденций, не получивших дальнейшего развития. Не приводя статистических данных, скажем, что в оде 1746 г. (т. 1, № XVI) наблюдается отягчение всех первых трех иктов в женских строках, а в оде 1761 г. (т. 2, № L), наоборот, в мужских.

После того как мы выяснили ритмические тенденции, действующие в строфе $AbAb \parallel CCdEEd$ у Ломоносова, мы можем подыскать в его одах и «идеальный» пример строфы этого типа. Вот этот пример:

IV Какую чувствует прему
 III Желанием вперенный дух?
 IV Се мысль внезапно восхищенну
 III Веселый ободряет слух.
 IV Уже со многими народы
 I Гласит эфир, земля и воды,
 III И камни вопиют теперь
 IV К нам щедро небо преклонилось,
 IV И щастье наше обновилось
 I На трон взошла Петрова дщерь.

В этой строфе видим в грубых чертах диаграмму ритма, характерную для Ломоносова (распределение ударений на четных слогах: 10—7—5—10); первая вариация представлена двумя строками, третья — тремя и четвертая — пятью; интонационное членение $2 + 2 + 3 + 3$ полностью осуществлено, причем на всех мужских слогах находятся сильные интонационные сигналы — типа каденции; наконец, в мужских строках шестой слог всегда под ударением, чем и создается тяжелая поступь этих строк. Нельзя не согласиться, что эта строфа «крепко сшита».

Кто-нибудь может подумать, что подобная трактовка мужских и женских строк свойственна русскому ямбическому стиху вообще. Но это не так. Есть поэты, у которых нет никакой разницы в структуре мужских и женских строк, а есть и такие (в особенности в XIX в., как например Полежаев и Лермонтов), которые любят облегчать предпоследний икт именно в мужских строках. Мы вправе предположить, что ритмическая структура строфы $AbAb \parallel CCdEEd$ у Ломоносова связана с поэтическим стилем его торжественной оды: тяжелые мужские строки в узловых местах строфы поддерживают монументальность всей структуры стиха. В подтверждение этого предположения приведем несколько косвенных доказательств.

Из современников Ломоносова десятистрочной строфой $AbAb \parallel CCdEEd$ очень часто пользовался и Сумароков. Из его раннего творчества до нас дошли две оды, написанные этой строфой: «Ода, сочиненная в первые лета моего в стихотворстве упражнения» (1740—1743) и «Ода Елисавете Петровне» (1743). В первой нет никакой разницы в трактовке мужских и женских строк, но во второй эта разница уже очень четко обнаруживается;

очевидно, она возникла у Сумарокова независимо от Ломоносова. С 1755 по 1774 г. Сумароков написал четырехстопным ямбом 29 торжественных од; 19 из них — строфой АbАb || ССdEEd. К последним следует прибавить и три «Оды вздорные» (из которых первая написана белым стихом, но с тем же чередованием женских и мужских окончаний). В его одах пятидесятых годов (кроме первой торжественной, 1755 г., и второй «вздорной», самой короткой, — всего три строфы) разница в трактовке мужских и женских строк проявляется очень ясно, совсем как у Ломоносова. В одах 1762—1767 гг. контрасты сглаживаются: разница, хотя и существует, но едва заметна. В одах 1769—1774 гг. разница совершенно исчезает (обнаруживается только в «Оде на мир с Портою», 1774 г.). Вот статистические данные для всех торжественных и «вздорных од» Сумарокова, написанных строфой АbАb || ССdEEd:

1) 1755—1759 (600 строк)

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95.3	78.6	48.9	100	28.1	2.2	18.6	45.8	2.8	2.5
Мужск.	92.9	71.3	62.1	100	30.0	4.2	27.9	34.2	0.8	2.9
Все	94.3	75.7	54.2	100	28.8	3.0	22.3	41.2	2.0	2.7

2) 1762—1767 (1120 строк)

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	90.9	79.5	51.9	100	28.6	4.8	18.6	41.8	1.9	4.3
Мужск.	90.0	76.6	57.1	100	30.6	3.6	23.0	35.9	0.4	6.5
Все	90.5	78.3	54.0	100	29.3	4.3	20.4	39.5	1.3	5.2

3) 1769—1774 (590 строк)

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	92.5	75.5	54.2	100	29.6	4.5	20.1	38.6	4.2	3.0
Мужск.	87.7	76.5	51.5	100	23.1	6.7	21.6	41.0	1.9	5.6
Все	90.6	76.0	53.1	100	27.0	5.4	20.7	39.6	3.3	4.0

От своих ритмических навыков, сложившихся в 50-х годах, Сумароков отходил постепенно. В течение 60-х и 70-х годов общая линия ритма для всех строк в его 4-стопном ямбе существенно не изменялась, но трактовка мужских и женских строк изменилась коренным образом. Не связан ли у него этот процесс с отталкиванием от высокого пафоса торжественной оды?

Державин тоже довольно много писал десятистишиями АbАb || ССdEEd. В большинстве его произведений, написанных этой стро-

фой, разница в трактовке женских и мужских строк проявляется очень слабо (например, в «Фелице») или же вовсе не проявляется (например, в оде «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского»). Но в тех одах, где державинский поэтический стиль возвышается до ломоносовского пафоса, — в одах «Бог» (1784) и «На взятие Измаила» (1790), — знакомая нам структура мужских строк выступает с полной отчетливостью. Вот статистические подсчеты для этих двух од:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95.5	83.3	45.5	100	28.8	—	16.7	50.0	—	4.5
Мужск.	93.2	72.7	68.2	100	36.4	4.5	27.3	29.5	—	2.3
Все	94.5	79.1	54.5	100	31.8	1.8	20.9	41.8	—	3.7

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95.2	83.3	58.7	100	42.5	1.3	14.9	36.0	1.8	3.5
Мужск.	87.5	80.3	71.1	100	43.4	7.9	19.7	24.3	—	4.6
Все	92.1	82.1	63.7	100	42.9	3.9	16.8	31.3	1.1	3.9

Пушкин употребил одическую строфу АbАb || ССdEEd только два раза: во втором «Подражании корану» 1824 г. (две строфы) и в «Оде Д. И. Хвостову» 1825 г. (четыре строфы).¹⁰ В «Подражании корану» нет никакой попытки воспроизвести ритмическое движение 4-стопного ямба XVIII в. Обе строфы написаны очень легким стихом: из двадцати строк пятнадцать представляют четвертую вариацию 4-стопного ямба, облегчающую третий икт, причем ударение на шестом слоге встречается только в четырех женских строках. Совсем иную картину представляет ритмика «Оды Д. И. Хвостову»:

Рифмы	Ударяемые слоги				Ритмические вариации					
	2	4	6	8	I	II	III	IV	V	VI
Женск.	95.8	75.0	50.0	100	29.2	4.2	16.7	41.7	8.3	—
Мужск.	87.5	75.0	75.0	100	43.8	6.2	25.0	18.8	—	6.2
Все	92.5	75.0	60.0	100	35.0	5.0	20.0	32.5	5.0	2.5

Так как подсчет основан на слишком малом числе строк, цифры получились слишком грубые (в особенности в процентах двухударных вариаций — пятой и шестой). И все же они ясно показывают, что перед нами изумительная имитация и ритмического дви-

¹⁰ Ср.: Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 267—268.

жения четырехстопного ямба XVIII в. (с сильными иктами на втором и восьмом слогах), и структуры строфы с различной функцией мужских и женских строк. Пародируя стиль торжественной оды, Пушкин инстинктивно воспроизвел и ритмическую структуру одической строфы во всех ее деталях. Не вправе ли мы предположить, что и Ломоносов обладал таким же чутьем и чувствовал живую связь между ритмической структурой своих «крепко сшитых» строф и высоким пафосом своего художественного стиля?

Поколения русских поэтов и XVIII, и XIX вв. учились у Ломоносова стихотворной технике. А между тем роль его в развитии русского стиха еще не вполне раскрыта.