

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

О РУССКОЙ РИФМЕ XVIII В.

1. В статье о Ломоносове и русском литературном языке акад. С. П. Обнорский высказал предположение, что Ломоносов следовал «ленинградской [т. е. петербургской] норме литературного произношения», представляющей аканье «более мягкого тона», чем московский «сильный тип аканья», и смыкающейся «с северным нашим окающим наречием». Ср. в транскрипции С. П. Обнорского *моск. дабру* 'добру', *гара* 'гора', *полна* нар. 'полно' — *ленингр. до^абру, го^ара, полно^а*. Об этом свидетельствуют рифмы Ломоносова, которые «в своем массиве очень слабо отражают картину аканья (собственно, почти ее не отражают), по той же причине — общей ее незначительности». «Норма Ломоносова, определяющая характер литературного аканья», по мнению С. П. Обнорского, «собственно отражена и в языке Пушкина».¹

В статье, специально посвященной Пушкину, повторяя те же примеры на ленинградскую литературную норму «с мягкой степенью аканья», С. П. Обнорский снова обращается к «показанию рифм». Он насчитывает всего 15 случаев рифмовых созвучий неударных *а:о*, свидетельствующих о том, что «Пушкину свойственно было аканье»; однако «эти данные сравнительно с громадною стихотворной наличностью у Пушкина сами по себе настолько незначительны, что не могут быть иначе понимаемы, как с точки зрения предположения о принадлежности Пушкину аканья не сильного, московского, типа, а аканья более мягкого типа, т. е. отвечавшего северной (ленинградской) литературной норме».²

а) Не касаясь вопроса о существовании и особенностях ленинградской фонетической нормы русского литературного языка, можно считать бесспорным, что *а—о* в неударном положении

¹ С. П. Обнорский. Ломоносов и русский литературный язык (1940). — В кн.: С. П. Обнорский. Избранные работы по русскому языку. М., 1960, стр. 167.

² С. П. Обнорский. Пушкин и норма русского литературного языка (1946). — В кн.: С. П. Обнорский. Избранные работы, стр. 177—189.

в литературном произношении всегда совпадают («нейтрализованы»)³ Следовательно, в «ленинградском произношении», в транскрипции С. П. Обнорского, в обоих случаях должно наличествовать о^а, т. е. точная рифма: *надо*^а 'надо' как *радо*^а 'рада'. Различают при этом два положения, встречающиеся в женских рифмах — в закрытом и в открытом заударном слоге; в первом случае оба звука совпадают (в общепринятой транскрипции) в полностью редуцированном гласном [ъ], во втором случае — в ослабленном, близком а [л], с различиями, зависящими от темпа и стиля речи, местной окраски литературного произношения, на которых нет необходимости останавливаться; ср., например — *даром* : *чарам* [ъм], *света* : *одето* [л].

б) Спорным является вопрос, был ли Ломоносов представителем «петербургского» (ленинградского) литературного произношения. Вряд ли оно уже сложилось во второй четверти XVIII в. среди людей образованных, переехавших в петровскую столицу из разных частей русского государства, в особенности из старой столицы Москвы. Северянин по происхождению, воспитанник духовной академии («Спасских школ»), знаток и любитель церковных книг, Ломоносов мог говорить на о, мог усвоить аканье в Москве (1734—1735) или еще позже в Петербурге (с 1741 г.), мог говорить по-разному в разной среде и в разных жанрах речи. Достоверных свидетельств об этом не осталось.

в) Во всяком случае, индивидуальное произношение Ломоносова не объясняет особенностей рифмы, поскольку исключение рифм заударных о : а является у поэтов XVIII в. всеобщей нормой, не зависящей от места их происхождения или жительства (см. ниже, стр. 424).

г) С. П. Обнорский, говоря о «показаниях рифм», не учитывал, наряду с личными особенностями произношения поэта и «литературной нормой» этого произношения, очень существенный фактор поэтической традиции, нормы эстетической, имевшей особенно важное значение для поэзии классицизма, в частности и для русского XVIII века.

Между тем вопрос этот был уже поставлен в науке в довольно богатой специальной литературе, которая С. П. Обнорскому осталась, по-видимому, неизвестной.

2. Широкое использование рифмы как свидетельства произношения впервые применено было к русскому языковому материалу сербским ученым, профессором Радиславом Кошутичем, в его во многих отношениях выдающейся «Грамматике русского языка».⁴ Однако в своем обширном и до сих пор полезном собра-

³ Я обратился за письменной консультацией по этому вопросу к компетентным фонетистам — Р. И. Аванесову, С. И. Бернштейну, Л. Р. Зиндеру, которые все подтвердили правильность этого общезвестного положения.

⁴ Рад. Кошутич. Грамматик русског језика. 1. Гласови. А. Општи део (књижевни изговор). Друго изд. Изд. Росийск. Акад. наук, Пгр., 1919.

нии рифм у русских поэтов от Пушкина до Брюсова⁵ Кошутич, как лингвист, игнорирующий вопросы поэтического стиля, также полностью пренебрег вопросом о традиции и нормах рифм как художественного средства. Читая Кошутича, трудно заметить, что те 16 примеров рифмы такого типа, которые он приводит из Пушкина, единственные и представляют, как новшество, факт для поэта исключительный, тогда как 16 примеров из А. Толстого, 17 из Фета или 15 из Полонского являются фактом нормальным, в соответствии с новыми нормами рифмовки.

В своей книге о рифме (1923) я подверг, с этой точки зрения, сплошному и систематическому обследованию рифмовую технику поэтов XVIII—XX вв.⁶ Выяснилось, что в XVIII в. норма точной рифмы, нигде теоретически не формулированная, фактически совершенно исключала рифмовку заударных *a: o*, а также *e: i*, *-ье: -ья* [и́ь], — обстоятельство, ранее не отмеченное в русской науке о стихе. Несмотря на то что и Ломоносов и Тредьяковский писали, что в правильном (московском) произношении в неударном положении *o* произносится как *a*, рифмы *a: o* полностью отсутствуют. У них обоих, так же как у Кантемира, Сумарокова, Хераскова, Карамзина и других, различия жанров («высоких», «средних» и «низких») в этом вопросе никакой роли не играют: у Сумарокова, например, в сатирах, баснях («притчах»), песнях, эклогах и идиллиях господствует та же норма, как в торжественных одах и трагедиях.⁷ У Державина, несмотря на широкое употребление неточных рифм с различием согласных (*поступка: шутка, лукавством: богатством* и др.) до 1797 г. встречается всего 5 примеров на *a: o*. В бытовой комедии Капниста «Ябеда» (1798), кроме некоторых указанных ниже случаев, других не имеется.⁸

Эта традиция продолжается и в начале XIX в.: у Батюшкова я не отметил ни одного примера, у Жуковского (до 1817 г.) — только 2, у Крылова на 45 басен (кн. I—II) — всего 3. Из поэтов пушкинской эпохи традиции XVIII в. следуют Баратынский и Дельвиг (ни одного отступления). У Пушкина насчитывается 21 случай, из них 4 — в «Руслане и Людмиле», 5 — в «Евгении Онегине», 1 — в «Домике в Коломне», 3 — в «Сказке о царе Салтане», 3 — в шуточных стихотворениях, т. е. преимущественно в произведениях комического жанра или вообще отклоняющихся

⁵ См.: там же, стр. 259—504.

⁶ См.: В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Л., 1923, стр. 151—178.

⁷ См.: А. П. Сумароков. Избранные произведения. Вступительная статья, подготовка текста и примечания П. Н. Беркова, изд. «Сов. писатель», Л., 1957 («Библиотека поэта», большая серия).

⁸ См.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова, изд. «Искусство», М.—Л., 1950, стр. 535—624. Далее страницы этого издания приводятся в тексте в скобках.

от канона «высокого стиля». Однако и комедия Грибоедова «Горе от ума», несмотря на свободную, разговорную манеру, лишь в 14 случаях отступает от традиционной рифмовки.

Оговорки требуют рифмы прилагательных муж.-средн. рода род. пад. ед. ч. на *-ого* [-овл].⁹ Здесь на помощь поэтам явилось написание *-ова*, благодаря чему уже у Сумарокова встречаются сочетания типа *другова: слова, инова: готова* и т. п. Этот факт является косвенным свидетельством влияния орфографии на рифму. Капнист в «Ябде» до 10 раз пользуется такой рифмовкой (*Прямякова: другова: роднова* и др.). Не менее показательны его попытки преступить запрет написанием *а* вместо *о*, мотивированным просторечным произношением; например: *чему-та: Анюта* (546), *Анюта: туа* (571), *громада: нада* (559—560), *спасиба: рыба* (557).

Широкое распространение рифмы *а: о* (а также *е: и*, *-ье: -ья: -ьи*) получают с конца 30-х годов (Лермонтов); в середине и во второй половине XIX в. можно говорить об общем процессе деканонизации точной рифмы и замене ее рифмой «приблизительной» («узуально-точной»), с различными незначительными отклонениями в области редуцированного заударного вокализма (заударные *а (о): ы: у*, *-я: е*, разнообразные случаи отсечения *-й*, развитие составных рифм с более тяжелым вторым элементом и т. п.). Но эти явления стоят за пределами настоящей статьи.¹⁰

В свое время я попытался объяснить нормы рифмовки неударных гласных в русской поэзии XVIII и начала XIX в. ориентацией на написание. Так же толковали эту традицию ее критики в середине и второй половине XIX в., боровшиеся за расширение рифмовых возможностей русского стиха. С. П. Шевырев неправильно считал ее специфической для художественного стиля «музыкальной школы» Батюшкова и Жуковского: «Взгляните на рифму этой школы: какая строгая отточенность до последнего звука! Мы недаром приглашаем *глядеть* на нее: она в самом деле существует не для одного слуха, но и для глаза. Она не пользуется даже счастливым свойством нашего языка, который, по сходству звука, позволяет рифмовать буквам *о* и *а* в словах женского окончания. Но музыкальная школа считала это за ошибку против верности звука».¹¹ «Дайте рифме такую же волю, как стиху, — пишет Шевырев в другом месте, — уничтожьте навсегда нелепый предрассудок о глазных рифмах». В поисках новых рифмовых созвучий он предлагает поэтам использовать характерное для русского языка «неясное произношение на конце слова» (т. е. редукцию заударных гласных): «Извлечем из сего недостатка по

⁹ См.: Рад Кошуттић. Грамматик русског језика, стр. 431—435.

¹⁰ См.: В. Жирмунский. Рифма, стр. 129—187.

¹¹ «Москвитянин», 1841, ч. 5, № 9, стр. 240 (рец. на «Сочинения А. С. Пушкина»).

крайней мере пользу для рифмаря. Итак: *утешение и наслажденья, надо и отрада, мало: стала да рифмуются смело*.¹²

Точно так же А. К. Толстой, наиболее последовательный и сознательный сторонник принципов рифмовки, утвердившихся во второй половине XIX в., защищая от нападков Тургенева свои «неправильные» рифмы (*стремнины: долину, негодны — свободно, сына — кручины, пробужденье: дуновенья, широкой: потока* и др.), заявляет в свою защиту: «Возможно ли, что Тургенев принадлежит к французской школе, желающей удовлетворить требованиям зрения, а не слуха, не решающейся рифмовать „*assoir*“ с „*dressoirs*“ во множественном числе?.. Гласные в конце рифмы — если ударение на них не падает, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют... мне кажется, что только малоискушенный слух может требовать совпадения гласных, и он его требует потому, что делает уступки *зрению*».¹³

3. Значение орфографического принципа в истории рифмы вообще и в частности русской рифмы XVIII в. поставил под сомнение покойный Б. В. Томашевский.¹⁴ «Должен сказать, что так называемый орфографический принцип рифмы мне всегда казался сомнительным».¹⁵ Особенности рифмы XVIII в. он выводит из высокого стиля произношения. «Дело в том, что для стихов важны не общие нормы произношения, а способ произношения стихов. Для XVIII века обычное произношение и чтение стихов были произношениями двух разных стилей... Но особенность высокого стиля XVIII века у нас была та, что высокий стиль, согласно учению о трех стилях Ломоносова, основывался не на русском, а на церковнославянском произношении».¹⁶

В качестве основного доказательства Б. В. Томашевский ссылается на высказывания акад. В. В. Виноградова в его «Очерках по истории русского литературного языка».¹⁷ Здесь В. В. Виноградов пытается установить «орфоэпические принципы» «высокого стиля», к которым он относит: тенденцию к оканью, различение звуков *ѣ* и *е*, сохранение ударяемого *е* перед твердыми согласными, широкое распространение фриккативного *h*, некоторые своеобразия ударения и особую систему декламативных интона-

¹² С. П. Шевырев. О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение. — «Телескоп», 1831, июнь, № 11, стр. 484; см.: там же, стр. 279.

¹³ А. К. Толстой, Собр. соч., т. IV, изд. «Худ. литература», М., 1964, стр. 108.

¹⁴ Б. В. Томашевский. К истории русской рифмы. — Труды Отдела новой русской литературы, I, Институт литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 233—280; с некоторыми сокращениями и редакционными изменениями в книге: Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, стр. 69—131 (К истории русской рифмы). Цитирую последнюю редакцию.

¹⁵ Там же, стр. 75.

¹⁶ Там же, стр. 79—80.

¹⁷ См.: там же, стр. 78—79.

ций.¹⁸ Однако, как известно, Ломоносов из стихотворных произведений относил к «высокому штилю» только героические поэмы, оды и театральные представления, «где потребно изобразить геройство и высокие мысли»; к «среднему штилю» он причислял стихотворные дружеские послания, сатиры, эпиграммы, элегии и «все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия»; к «низкому штилю» — комедии, увеселительные эпиграммы, песни.¹⁹ Между тем запрещение рифмы заударных *a: o* и других подобных имело в русской поэзии XVIII в. универсальный характер, т. е. распространялось, как было показано выше, на все жанры, высокие, средние и низкие. Трудно предположить, что эклоги, идиллии или песни Сумарокова или басни Крылова (либо баснописцев XVIII в.), соблюдающие эту норму, декламировались по «орфоэпическим принципам» «высокого штиля». Тем более это относится к Жуковскому, Батюшкову, Пушкину, Баратынскому в созданном ими жанре интимной лирики, бесконечно далеком от высокой ораторской декламации старой оды. У этих поэтов начала XIX в. Б. В. Томашевский усматривал «традицию» рифмы, «установившейся в XVIII веке».²⁰ Однако на чем могла держаться в то время эта традиция, как не на нормах написания?

Можно высказать предположение, что торжественные оды декламировались в XVIII в. с ориентацией на «высокий» (церковный по своему происхождению) стиль произношения, хотя об этом, по-видимому, нет никаких прямых свидетельств.²¹ Два примера, которые привел В. В. Виноградов²² и вслед за ним Б. В. Томашевский,²³ носят малоубедительный, скорее анекдотический характер.

В одном случае речь идет о рассказе М. Макарова, который в своих записках о знакомстве с А. С. Пушкиным рассказывает, как «некто NN прочел детский катрен поэта и прочел по-своему, как заметили тогда, по образцу высокой речи на о».²⁴ Однако по характеру этого рассказа можно заключить, что катрен, прочитанный «по-своему», был замечен присутствующими именно потому, что подобное чтение было для современников Пушкина чем-то скорее необычным и неожиданным.

¹⁸ См.: В. В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. Изд. 2-е, М., 1938, стр. 100—103.

¹⁹ М. В. Ломоносов. О пользе книг церковных. — Полн. собр. соч., т. 7, Изд. АН СССР, М—Л., 1952, стр. 589.

²⁰ Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 101.

²¹ О приемах «актерского произношения» см.: П. Н. Берков. О языке русской комедии XVIII века. — «Известия» АН СССР, ОЛЯ, т. VIII, вып. 1, 1949, стр. 36—37.

²² См.: В. В. Виноградов. Очерки, стр. 102.

²³ См.: Б. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 78—79.

²⁴ «Современник», т. XXIX, 1843.

Другой пример заимствован из рассказа Тургенева «Пунин и Бабурина» (1874), где Пунин декламирует четверостишие к портрету Бабурина, сочиненное им в «высоком штиле» поэтов XVIII в. («вдохновясь Рубаном»). «Пунин произнес эти стихи размеренным, певучим голосом, и на ó, как и следует читать стихи».²⁵

Чтобы правильно оценить это свидетельство, напомним, что Пунин «учился в семинарии», из поэтов признавал только Ломоносова, Сумарокова, Кантемира и Хераскова как автора «Россиады» («Чем старше были стихи, тем больше они приходились Пунину по вкусу»), что даже Ломоносова он «упрекал в слишком простом и вольном слоге, а к Державину относился почти враждебно...» и вообще из стихов признавал только торжественные («Трубит, трубит аки кимвалон!»).²⁶ Вряд ли поэтому можно думать, что, изображая своего героя как анекдотического полуобразованного провинциального «архаиста», Тургенев хотел показать на его примере, как действительно «следует читать стихи». Во всяком случае, в его собственных стихотворениях рифмы заударных *a : o*, невозможные при такой декламации, встречаются достаточно часто (в «Параше», 1843 — 11 пар).

4. Но вернемся к вопросу об «орфографической рифме». Конечно, рифмы «для глаза» не существует (если говорить о европейской поэзии); но существуют узуальные нормы рифмовой техники, ориентированные на написание: запреты объединять одинаковые созвучия при разном написании; сближение близких, но не тождественных созвучий при написании одинаковым. Эти явления мы называем «орфографической рифмой». Они особенно часто встречаются в языках, в которых консервативное правописание сильно расходится с произношением. Приведенные в свое время английские и французские примеры²⁷ остаются в силе. Они не могут быть сняты указанием на то, что рифмы эти «точно соответствовали произношению XVI века».²⁸ Не следует и здесь смешивать генезис явления с его функцией, диахронию с синхронией. Если Байрон, как и другие английские поэты XIX в., рифмует *blood* [-ld] : *stood* [-ud], *beneath* [-i : ə] : *death* [-eə], то эти рифмы для его времени являются фонетически неточными, хотя в среднеанглийском они звучали тождественно как [-o : d] в первом случае и [ε : ə] — во втором. Если французская классическая метрика запрещает рифмовать тождественные созвучия типа *sang* : *persan* [-ã] или *staraud* : *reau* [-o], то вряд ли существенное значение для современного французского поэта имеет произношение XVI в. И в том и в другом случае мы имеем традиционную, узуальную рифму, ориентированную на орфографию.

²⁵ И. С. Тургенев, Собр. соч., т. VIII, Гослитиздат, М., 1962, стр. 152.

²⁶ Там же, стр. 168—169.

²⁷ См.: В. Жирмунский, *Рифма*, стр. 110—116.

²⁸ Б. В. Томашевский, *Стих и язык*, стр. 73.

Мы не можем в настоящее время при решении этого вопроса следовать за односторонним «фонетизмом» младограмматической школы. Развитие литературного языка знает много случаев обратного воздействия письменной нормы на норму произносительную.²⁹ С таким же воздействием мы сталкиваемся и в поэзии.

То же относится и к рифмам заударных гласных в русской поэзии XVIII в. (а : о, е : и, -ье : ъя): запрещение было ориентировано прежде всего на орфографический облик слова. Строгость в этом вопросе вполне соответствовала требованиям классицизма; возможно, что французское понимание такой рифмы также сыграло при этом известную роль. Разумеется, это совсем не значит, что вся система русской рифмы в XVIII в. была орфографическая: ударные а : я, у : ю и т. д. давно были признаны эквивалентными, как и звонкие и глухие согласные, нейтрализованные на конце слова. Узуальная норма и здесь, как всегда, устанавливается в рамках определенным образом ограниченной традиции. Не исключается, что богослужение, проповедь, чтение церковных книг могли со своей стороны содействовать закреплению этой орфографически ориентированной нормы, даже если не существовало той декламации высокого стиля на о, которую постулировал Б. В. Томашевский.

В свое время я отметил еще одно обстоятельство: графическое различие заударных -о и -а для человека грамотного способно приобретать значение морфологического признака рода, падежа и т. п. (например: слово — слова, здорово — здорова, манило — манила и т. п.); вследствие этого, несмотря на одинаковое произношение, может сохраняться сознание потенциального несоответствия словоформ, которое, согласно наблюдениям акад. Л. В. Щербы, актуализируется при «прояснении» произношения.³⁰

В своей статье о русской рифме, последней по времени в ряду перечисленных,³¹ Р. О. Якобсон также придает решающее значение этой семантике окончаний, обосновывая ее с фонологической точки зрения. При этом он выступает против теории Томашевского, но также против влияния орфографии на рифму. В запрете на рифмы типа *послушна : равнодушно* (Пушкин) он считает решающим фактором «вовсе не графический образ и отнюдь не грамотность человека», а различие этих форм под ударением в словах типа *темна́: темно́*. «Для членов русского языкового коллектива этот безударный субститут в окончании женского рода остается связан

²⁹ Ср.: В. Жирмунский. 1) Немецкая диалектология. М.—Л., 1956, стр. 30—31; 2) История немецкого языка. Изд. 5-е. М., 1965, стр. 73—74.

³⁰ В. Жирмунский. Рифма, стр. 109, 154—155. Ср.: Л. В. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении. СПб., 1912, стр. 96.

³¹ См.: Roman Jakobson. Studies in Russian phonology. I. Toward a linguistic analysis of Russian rhyme. — «Michigan Slavic Materials», № 1, The University of Michigan, б. г., стр. 1—13.

с ударным — *-á* в таких формах, как *темнá*, и потому, несмотря на моторно-акустическое тождество, он все же противопоставляется безударному субституту ударного окончания *-ó* в подобных формах, как *темнó*.³²

Представляется, однако, что в разговорной форме русского языка грамматические различия такого рода *нейтрализуются* вслед за фонетическими: вместо дифференцированных окончаний *-а*, *-о*, появляется недифференцированное омонимическое [*-А*] или [*-ть*]. Доказательством возникающего в этих случаях в сознании «неграмотных» смешения может служить распространенное в акающих говорах явление перехода из среднего рода существительных и прилагательных в женский род («эта окошка»)³³.

Таким образом, морфологические различия заударных окончаний *-о*, *-а*, по-видимому, актуализируются с ориентацией на орфографию.

Причину процесса деканонизации точной рифмы Р. Якобсон усматривает «не в смене правил орфоэпии», но прежде всего в факторах грамматических, «в переходе от установки поэтов на грамматическую рифму к антиграмматической ориентации»³⁴ (я предпочел бы старый, более ясный термин: от рифм «грамматически однородных» к рифмам «грамматически разнородным»). Это, конечно, справедливо в том смысле, что объединение в рифме разных заударных гласных всегда предполагает разнородные грамматические окончания. Однако и в рамках традиционной «строгой» рифмовки вполне возможны были рифмы грамматически разнородные. Ср. у Сумарокова: *тело : смело, мода : народа, мало : бывало, могилу : унылу, погоды род пад. : воды мн. ч.* и ряд других. Употребление рифм грамматически однородных (по преимуществу звуковых) и разнородных (по преимуществу смысловых) есть вопрос поэтического стиля, и он перекрещивается с вопросом о фонетической (или орфографической) точности рифмы.

³² Там же, стр. 5—6.

³³ См.: С. П. Обнорский, Именное склонение в современном русском языке, вып. 1. Пгр., 1927, стр. 49—54.

³⁴ Roman Jakobson. Studies in Russian phonology, стр. 1—13.