

В. А. ЗАПАДОВ

## ДЕРЖАВИН И РУССКАЯ РИФМА XVIII в.

Суждения о характере и происхождении державинской рифмы, о ее связи с русской рифмой XVIII в. вообще — достаточно разнообразны и противоречивы. Одни исследователи, относя державинскую рифму к числу недочетов его поэтики, считают, что «этот недостаток... Державин делил со всей нашей литературой XVIII века».<sup>1</sup> Другие, напротив, утверждают, что «рифма Державина не вполне типична для XVIII века».<sup>2</sup> Третьи, предполагая, «что мы встречаемся здесь с индивидуальной манерой большого поэта», констатируют: вопрос о происхождении рифмы у Державина «остается открытым».<sup>3</sup>

Эти порой взаимоисключающие оценки и выводы объясняются в первую очередь недостаточной изученностью русской рифмы XVIII в. в целом. До сих пор неясен главный вопрос — вопрос о происхождении рифмы XVIII в. В. М. Жирмунский предположил, что в основе ее лежит «орфографический принцип».<sup>4</sup> Б. В. Томашевский выдвинул гипотезу, объясняющую особенности рифмы XVIII в. «способом произношения стихов».<sup>5</sup> Против обеих теорий выступил Р. О. Якобсон, обративший внимание на факторы грамматические (семантические и фонологические).<sup>6</sup> В новейшей работе В. М. Жирмунского справедливо указаны уязвимые места теорий Б. В. Томашевского и Р. О. Якобсона и приведены некоторые дополнительные аргументы в пользу теории «орфографической рифмы».<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Д. Д. Благой. Гаврила Романович Державин. В кн.: Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 192.

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 74. — В дальнейшем: Томашевский.

<sup>3</sup> В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пгр., 1923, стр. 190—191. — В дальнейшем: Жирмунский.

<sup>4</sup> Жирмунский, особенно стр. 151—162, 329—330.

<sup>5</sup> Томашевский, стр. 79—80.

<sup>6</sup> Точка зрения Р. О. Якобсона изложена в статье В. М. Жирмунского (см. прим. 7).

<sup>7</sup> В. М. Жирмунский. О русской рифме XVIII в. В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию

Все точки зрения сближаются в одном пункте: рифма XVIII в. едина, «различия жанров... никакой роли не играют».<sup>8</sup> Больше того, даже подмеченные отличия в способах и принципах рифмовки, в употреблении отдельных типов рифм объясняются исключительно индивидуальным вкусом поэта<sup>9</sup> либо несовершенством его поэтической техники.<sup>10</sup>

При всех достоинствах теорий В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского (равно как и Р. О. Якобсона) общим для них слабым местом является изучение рифмы лишь со стороны языка. Между тем рифма — прежде всего элемент художественной формы, и законы ее надо рассматривать с позиций литературных, а не только лингвистических. Конечно, язык — «строительный материал» поэзии, но законы у нее свои, и притом — исторически изменчивые.

Поэтому представляется небесполезным на базе капитальных работ В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского продолжить изучение рифмы с позиций собственно поэтических, т. е. исследовать ее как органический элемент формы определенного художественного содержания.

Рассматривая рифму XVIII в., ни В. М. Жирмунский, ни Б. В. Томашевский не поставили вопроса о существовании направлений или школ рифмовки, но сделать это ученым помешали, видимо, разные причины. Автор классической работы по теории и истории рифмы В. М. Жирмунский из русской поэзии данного периода привлек весьма ограниченный материал: первые пять сатир Кантемира; басни, оды похвальные и ранние стихи Тредиаковского; двадцать три оды Ломоносова; эклоги, элегии, стансы, сонеты Сумарокова; первый том сочинений Державина; стихи Карамзина.<sup>11</sup> Б. В. Томашевский значительно расширил круг изучаемых авторов. Однако исследователь, во-первых, рассматривал рифму XVIII в. в отрыве от предыдущего развития русской поэзии;<sup>12</sup> во-вторых, он обратил внимание почти исключительно на точные, вольные и приблизительные

со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. XVIII век. Сб. 7. Изд. «Наука», Л., 1966, стр. 419—427.

<sup>8</sup> Там же, стр. 421. — Ср.: Жирмунский, стр. 330; Томашевский, стр. 98; В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. ЛГУ, 1962, стр. 131—132.

<sup>9</sup> Жирмунский, стр. 140—141, 191; Томашевский, стр. 91.

<sup>10</sup> Жирмунский, стр. 331.

<sup>11</sup> Жирмунский, стр. 308.

<sup>12</sup> «Можно грубо различать четыре периода в истории русской рифмы: XVIII век, первую половину XIX века, вторую половину XIX века и рифму XX века...» (Томашевский, стр. 74).

рифмы, оставив неточные вне поля зрения;<sup>13</sup> в-третьих, Б. В. Томашевский анализировал рифменный материал, предварительно классифицируя его по грамматически-орфоэпическим категориям.

Все это заставило положить в основу предлагаемого исследования следующие методологические принципы:

а) рассмотрение рифмы как одного из первоэлементов формы, взаимодействующей с конкретно-историческим содержанием;

б) охват возможно большего числа анализируемых авторов и количества поэтической продукции;

в) отказ от каких бы то ни было предварительных, априорных классификаций, схем и т. д.;

г) изучение анализируемого материала в хронологической последовательности;

д) осмысление полученных результатов в свете общеэстетических, литературных и поэтических концепций эпохи и воззрений данных авторов.

Иначе говоря, цель данной работы не рассмотрение рифмы XVIII в. с позиций стиховедения, лингвистики и поэтической практики XX в., а установление того, чем была она с точки зрения законов, самими поэтами XVIII в. над собой признанных.

Ограниченность объема заставляет излагать материалы исследования в обобщенном виде с использованием отдельных конкретных фактов в виде иллюстраций к общим положениям.

## 1

Одно из основополагающих положений классицистической теории — соответствие формы и содержания. Эта проблема остается краеугольной и на следующих этапах развития искусства, но каждое литературное направление предлагает свое решение этого вопроса.

Уже Феофан Прокопович, первый теоретик русского классицизма, говорил о «соответствии всего стиля самому предмету», требовал, чтобы «внешность предмета нашла себе словесное выражение. Чтобы это удачно вышло, следует учесть в стихе следующие три стороны: звучание слов, ритм и количество стоп, а также сочетание двух первых, т. е. звучания и ритма».<sup>14</sup> В «поэтике» Феофана был предложен и ряд конкретных рецептов организации поэтического материала для случаев, когда «само содержание воспроизводится звучанием слов», когда «и

<sup>13</sup> Томашевский, стр. 94.

<sup>14</sup> Феофан Прокопович, Сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 383 и 395.

звучание и ритм уподобляются содержанию», причем речь шла не столько о звукоподражании, сколько о соответствии звучания и ритма стиха характеру изображаемого действия, созвучности слов «предметам по быстроте или медленности».<sup>15</sup>

Именно практическая реализация этой идеи — поиски формальных структур стиха, соответствующих каждому данному содержанию, — породила длительные ожесточенные споры о типологической функциональной значимости ямбов, хореев и гекзаметров, рифмованных и белых стихов и т. д. Идеи гекзаметра как стиха эпопеи, ямбов как наилучших размеров для од и трагедий, белого стиха как типологического признака анакреонтики и эпической поэмы не были изобретением Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова — все это перенес на русскую почву уже Феофан.

Иначе обстояло дело с рифмой, не предусмотренной античными теориями и школьными латинскими пиитиками. Тут русским поэтам пришлось вырабатывать свою, русскую типологию рифмы, ориентируясь на определенные явления национальной и европейской традиций.

Русская народная и силлабическая поэзия XVI—XVII вв. предоставляла в распоряжение поэтов XVIII в. беспорядочный конгломерат самых различных рифмообразующих приемов (рабочая классификация):

Точные рифмы

Собственно точные рифмы	Вольные рифмы	Приблизительные рифмы
пети—терпцти; пчелы—пределы; сии—России; вино—одно; урода—выгода; радость—сладость.	богатство—изрядство; бездны—любезны; люди—всюды; садиться—валится; сервиз—повис.	сахар—пахарь; полно—довольно; бесит—повесить; старовер—поверь; день—явлен.

Неточные рифмы

Усечения	Ассонансы Простые	Диссонансы Заударные
великий—владыки; б'яше—нашей; бра-тий—низлагати; подо-вой—здорово; непри-ступном—куцно.	любезны—небесны; тако—Авденаго.	наша—ожидаше; вер-на—безмерно; по-рус-ки—спуску.
	Сложные	Ударные
	вера—предела; че-ловек—лет; перси—веси; добр—гроб.	крови—славы; умо-вредныя—вещадныя; лести—власти.

<sup>15</sup> Там же, стр. 397, 445 и др.

Помимо многообразия рифмообразующих приемов для русской силлабики характерна чрезвычайная пестрота ударений в рифмах. Смесь рифм с ударениями, заимствованными из церковнославянского, украинского, белорусского, польского языков, русских диалектов, с рифмами, имеющими ударения живого московского говора и ударения произвольные, создают настолько запутанную языковую картину, что до сих пор не прекращаются споры о произношении (и, соответственно, происхождении) силлабической системы в целом.<sup>16</sup>

Таким образом, к началу XVIII в. в русской рифме царил полный хаос. Точные, вольные, приблизительные рифмы, усечения, ассонансы и диссонансы всех типов<sup>17</sup> и к тому же с ударениями, заимствованными из разных языков и диалектов, создавали настолько пеструю картину, что необходимость упорядочения системы рифмовки стала ощущаться самими поэтами. Уже в силлабике конца XVII—1-й половины XVIII в. отчетливо прослеживается различное отношение к определенным видам рифмовки и, соответственно, намечается разделение на школы.

Наиболее архаичная манера рифмовки сохраняет и усечения, и ассонансы (С. Яворский, И. Максимович, П. Буслаев, Г. Конисский и другие). Другая группа поэтов — преимущественно светских — применяет ассонансы, ограничивая употребление усечений (анонимные авторы интерлюдий и любовных стихов, М. Собакин, Тредиаковский и другие).

Стремление к точной рифмовке, отказ от сложных ассонансов, диссонансов, приблизительных рифм (причем усечения рассматриваются то как вольные, то как точные рифмы) как один из главных структурных признаков новой поэтики отчетливо прослеживается у Ф. Прокоповича, Е. Морогина (?), В. Лашчевского и других. Теоретические воззрения на рифму этой группы поэтов закреплены в кантемировском «Письме Харитона Макентина».

<sup>16</sup> Ударения в русской силлабике почти совершенно не изучены. Их своеобразие не учитывает ни теория «ослабленного ударения» Б. В. Томашевского—И. П. Еремина, ни, тем более, А. П. Квятковский, который составляет в своем «Поэтическом словаре» ударения в стихах XVII, XVIII и 1-й половины XIX в. по акцентным нормам середины XX в. Между тем только детальное изучение церковнославянского и русского ударения в их историческом развитии сможет, наконец, дать реальную почву для концепции силлабической системы стихосложения.

<sup>17</sup> Кроме того, в поэзии XVI—XVII вв. были рифмы тождественные, смысловые, синонимические и пр., которые не включены в предлагаемую «рабочую классификацию», поскольку в поэтике XVIII в. никакой роли не играли.

У любого поэта XVIII в. основной фонд — от 65 до 100% всего рифменного запаса — составляют рифмы первых двух групп, причем точные и вольные рифмы употребляются на равных основаниях поэтами всех школ. Принадлежность поэта к той или иной школе рифмовки или принадлежность произведения к тому или иному стилю, жанру определяется прежде всего отношением к усечениям, ассонансам и приблизительным рифмам, реже — к заударным диссонансам. Ударные диссонансы не применяются на протяжении всего XVIII в. (исключения — например, у В. Л., автора трагедии «Траян и Лида», — чрезвычайно редки).

Типология классицистической рифмовки складывается не сразу, а в процессе творческой практики на протяжении 30-х—начала 60-х годов.

Еще очень близка силлабической традиционной рифмовке рифма Тредиаковского, теоретически обоснованная в его трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий». Определение рифмы у Тредиаковского достаточно широко: «...согласное окончание двух стихов между собою, состоящее из тех же самых письмен или из разных, токмо подобного звона, чувствуемое всегда лучше в предкончаемом или иногда в кончаемом слоге стиха». Далее Тредиаковский уточняет: «Вся сила сего согласия, как нашим слухам о том известно, состоит только в подобном гóлоса звоне, а не в подобии слогов или письмен».<sup>18</sup> При этом Тредиаковский настаивал на преимущественном употреблении женских рифм, возражал против сочетания женских рифм с мужскими и протестовал против белого стиха: «А ежели б отнять у них рифму, то бы они не были российские стихи, но некие итальянские, для того что у итальянцев стихи иногда рифм не имеют».<sup>19</sup>

«Подобие», очевидно, понималось Тредиаковским очень широко, поскольку он утверждал о согласных: «Подменяются оне друшка за друшку тогда, когда одна за другую выговариваются» — и обосновывал чередование согласных м—н, л—р, ц—ч, ч—ш и др., а также возможность опущения одной из трех рядом стоящих согласных: «Я пишу все те склады двумя токмо согласными, которые по произведению состоят тремя пред

<sup>18</sup> В. К. Тредиаковский, Избранные произведения. «Библиотека поэта». Большая серия. М.—Л., 1963, стр. 369 и 381.

<sup>19</sup> Там же, стр. 381—383, 409.

гласною или двугласною. . . , например *шчасливый* вместо *шчастливый*; *сройий*, вместо *строгий*».<sup>20</sup>

Применение этих правил к собственным стихам позволило Третьяковскому употреблять самые разнообразные ассонансы: *погребсть—унесть*, *подлость—годность*, *скиптры—хитры*, *Спартански—Пергамски*, *льстивно—взаимно*, *прозябшу—взявшу*, *толко—горько*, *жилок—дирок*, *болезнь—горесть* и мн. др.

По-видимому, узуально точны для Третьяковского приблизительные рифмы с чередованием мягких и твердых согласных не только в середине, но и в конце слов: *сахар—пахарь*, *Тирсис—не крушишь*, *полны—дольны—довольны—невольны*, *довольно—больно*, *смертельной—презельной*, *больше—надолше*, *больше—дольше* и пр.

В высшей степени характерен для Третьяковского унаследованный от силлабиков перенос ударения по произволу или по церковнославянскому произношению: *в возду́хе—в ухе* (ср.: *в во́здухе тончайшем—нижайшем*), *с Перуна—лу́на*, *Индия—поэ́зия* (в тексте — *Индия*), *сахáрных—краснозарных*, *саму́ю—пустую—прямую—младую*, *от ру́ки—разлуки*, *две ру́ки—штуки*, *защítить—похítить*,<sup>21</sup> *си́и—какии* и мн. др.

Заударные диссонансы и усечения встречаются в раннем творчестве Третьяковского: *похоть—охать*, *похоть—не охать* и др.; *здравый—нравы*, *сенский—элисейски* — и, как правило, отсутствуют в стихах, написанных после 1730 г. По-видимому, причина этого — общее стремление русской поэзии к точной рифме как одному из свойств новой поэтики. Вместе с тем следует учесть, что Третьяковский не отрицал усечений, а превращал их в зрительно точные рифмы путем «отметания» конечного й.

Рифменная теория Третьяковского значительно сужала возможности русской поэзии и потому подверглась справедливой критике.

«Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» А. Д. Кантемира предусматривало три вида рифм — мужские, женские и дактилические («тупые», «простые», «скользкие»), отстаивало белый стих и более строгую рифму. Кантемир отвергал приблизительные рифмы, «ибо *звонъ и вонь*, *ядъ и ядь*, за одним различием припряжногласных *ѣ*, *ь*, рифму

<sup>20</sup> Сочинения Третьяковского, т. III. СПб., 1849, стр. 266, 279, 192.

<sup>21</sup> Перепечатывая «Оду торжественную о сдаче города Гданска», редакторы издания 1963 г. (стр. 132), не обратив внимания на последовательно выдержанную женскую рифму, поставили ошибочное ударение: похитить.

не составляют», допуская только «в между двумя согласными, так что нарочиту рифму составляют: *полный, вольный*».

Из ассонансов Кантемир оставлял простые с чередованием звонкого и глухого перед звонким согласным (*удобный—стойный; нужный—воздушный*), а из сложных только одну пару *простый—острый*, которые «могут составлять рифму за многим подобием звона в произношении тех двух речей. Не знаю, найдутся ли другие две подобные». В отличие от Тредиаковского, Кантемир предусматривал усеченные рифмы.

Вместе с тем поэт предостерегал от увлечения неточными рифмами: «О всех тех вольностях нужно помнить, что сколь реже употребляются, столь лучше, и что весьма худо употреблять вдруг две вольности, как например в сей рифме: *пряны, званный*, где я поставляется подобно букве *a* и краткое *й* отмечается в речи *званный*».

Особенно решительно Кантемир выступил против заимствованного из силлабики переноса ударения: «Совсем не хвалю предложение силы с одного слога на другой, так, чтоб вместо *глава́* писать *гла́ва*, вместо *зако́н* писать *за́кон* и пр.»<sup>22</sup>

М. В. Ломоносов, как и Кантемир, высказался против ограничения единственным видом рифмы: «Хотя до сего времени только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь праведен и нашей версификации так свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел».<sup>23</sup>

Рифмовка Ломоносова значительно точнее и хаотической рифмы Тредиаковского, и более строгой кантемировской. В ранних стихах Ломоносова встречаются единичные ассонансы (*потомки—звонки, своим—Константин*; оба 1741 г.). Позднее настоящих — не мнимых — ассонансов у Ломоносова нет (о рифме типа *Петр—недр* см. ниже).<sup>24</sup>

Характерная особенность ломоносовской манеры рифмовки заключается в обилии бедных мужских открытых рифм (т. е. рифм с одинаковым или подобным открытым гласным и различными предударными согласными). В первом же дошедшем до

<sup>22</sup> Антиох Кантемир, Собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1956, стр. 411—413.

<sup>23</sup> М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. 7. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 15—16.

<sup>24</sup> В Полном собрании сочинений (т. 8, стр. 125) в стихотворении 35 печатается: «Не вьется вихрем снег, Но тшится судна след». Однако проверка по т. 7 (стр. 42 и 148) показывает, что здесь несомненная описка и следует последнее слово читать «бег» (т. е. точная рифма).

нас заграничном опыте Ломоносова — переводе оды Фенелона находим: *весны—тмы, другú—верьху, зари—огни, земли—реки, весна—себя, рвы—ковры, мне—те, могу—старину, живу—не дрожу*. В первых опубликованных одах Ломоносова 1741 г.: *дала—врата, лета—дала, земли—дваццати, пора—творца, вздохну—сестру, брега—врата, пришли—впреди, в раю—ко льву, мозгу—в низу, гора—с верьха, брега—беда, сию—ту, в... свету—кажу, в тишине—твое лице, вступи—вси*.

Подобные рифмы, почти совершенно неизвестные русской силлабике, — несомненное свидетельство обращения Ломоносова к опыту немецкой поэзии, где такой тип рифмовки обычен.<sup>25</sup> Не исключено, что знакомство именно с ломоносовскими одами, публиковавшимися в «Примечаниях к Ведомостям», побудило Кантемира к деликатному возражению против бедных мужских рифм.<sup>26</sup>

Вместе с тем Ломоносов, стремившийся сохранить «связи новой литературы и искусства с многовековой культурой древней Руси»,<sup>27</sup> широко применял усечения как характерный элемент высокой поэтической речи (в обоих наиболее распространенных вариантах: *испещренный—позлащенны, ярый—удары*). Наконец, подобно Тредиаковскому, он часто употребляет переносы ударения: *значít—стоит—гласит, кончíшь—велишь, мрачить—кровавítъ, Россия—Уранíя—Индíя—Химíя—Азíя—поэзíя, их—толстýх, стремнины—стены* и мн. др.<sup>28</sup>

Именно против такого рода ломоносовских рифм и возражал Сумароков: «*В руках и флаг не делают никакой рифмы*»;<sup>29</sup> «*Индия слывет ета земля, а не Инд́я. Инд́я и Россия — рифмы самые бедные, и выговором и тем, что они обе имена свойственные, что только в самой нужде полагается*»; «*в прóтив: надобно прот́ив*»; «*счастл́ва вместо счáстлива: худо*»; «*Шумы и веди не знаю почему рифма; чуд́тся и вместиться не*

<sup>25</sup> Так же как и в английской поэзии (см.: Жирмунский, стр. 104). Любопытно, что подобных рифм много в стихах «русских немцев» — И. В. Пауса и других.

<sup>26</sup> Антхоx Кантемира, Собрание стихотворений, стр. 411.

<sup>27</sup> Л. И. Кулакова. О некоторых вопросах эстетики М. В. Ломоносова. Уч. зап. Ленингр. пед. инст., 1954, т. 9. Факультет языка и литературы, вып. 3, стр. 13.

<sup>28</sup> Ср. в тексте: «Как был я в Индии с Нарсимом и тобой»; «Стремнинами путей ты разных» и др. Ср. также: «Какой приятный Зефир вее» — «От ней приятные Зефиры убегают» и т. п.

<sup>29</sup> Вероятно, в слове *флаг* г произносилось иначе, чем в *бог*, т. е. могло рифмоваться с *к*, а не *х*. Ср. рифму в «Славе печальной российскому народу»: *флаки—знаки* (Тр. ОДРЛ, VI, 1948, стр. 391). Здесь же: *хим́я—геометр́я* (стр. 390).

знаю ж почему»; «кичливы, правдивый», «оскорбленный и все-ленны — гадкая рифма».<sup>30</sup>

Сам Сумароков примерно до 1744 г. употреблял усечения (напоённый—преукрашенны, «Три оды парафрастические»; подвластны—согласный, ода 1743 г.)<sup>31</sup> и ассонансы (сви-репств—бедств, «Ода на победы государя императора Петра Великого»; шумной—многострунной; «Три оды парафрастиче-ские»). В дальнейшем у него встречаются лишь такие ассонансы, которые, по-видимому, следует считать узואльно точ-ными рифмами. К этим же и аналогичным рифмам были выну-ждены прибегать даже те поэты, у которых никаких иных ассонансных сочетаний обнаружить не удалось, и объясняется данный факт, по-видимому, невозможностью подобрать точно рифмующую пару или редкостью ее. В числе подобных ассонансов, ставших узואльно точными рифмами, в первую очередь следует указать следующие:

1) должно—можно—возможно—неложно и пр. (Сумароков, Херасков и другие);

2) вспомнить—исполнить, наполнил—помнил и т. п. (Сума-роков, Херасков и другие);

3) Петр—ветр—недр—кедр—щедр—бедр—Федр (почти все поэты, начиная от Ломоносова и Сумарокова);

4) смертный—неисчетный (Сумароков и другие).

За этими исключениями, сумароковская рифма точнее и бо-гаче, чем у Третьяковского, Кантемира, Ломоносова. Установка Сумарокова на точную рифму соотносится с его стремлением создать новые формы русской поэзии, не связанные с архаиче-скими формами силлабической словесности и фольклора. Вместе с тем Сумароков несомненно ориентировался на опыт поэзии французского классицизма с его требованием «достаточной рифмы».<sup>32</sup>

## 2

Именно Ломоносов и Сумароков и их последователи создают две школы рифмовки в русской поэзии XVIII в. Приверженцы «ломоносовской» школы опираются на точную рифму, орнамен-тированную усечениями. Последователи Сумарокова (вернее, французской точной рифмы) — только на точную. Важно учесть,

<sup>30</sup> А. П. Сумароков, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1935, стр. 349, 353, 398, 401

<sup>31</sup> По указаниям В. М. Жирмунского (стр. 140) и Б. В. Томашевского (стр. 91), у Сумарокова усеченных рифм вообще не было.

<sup>32</sup> Жирмунский, стр. 104—105.

что поначалу обе школы отличаются друг от друга лишь отношением к усеченным рифмам, а во всем остальном чрезвычайно близки между собой.

Близость эта обусловлена тем, что в основе обеих лежат общие принципы — принципы классицизма. Нормативность же классицизма в целом, ограничение словаря каждого жанра рамками «штилей» в особенности, требование точной рифмовки при строго определенном и в общем весьма скудном (в пределах жанра) лексическом материале привели к тому, что уже в 1740—1760-х годах сложились устойчивые пары (или группы) рифм наиболее употребительных созвучий. А это в свою очередь повлекло за собой образование характерных рифменных наборов, стандартных для каждого данного жанра. Потому одни и те же рифмы без конца повторяются в одах разных лет таких совершенно различных поэтов, как Ломоносов, Сумароков, Майков, Херасков, Костров, Богданович, Владыкин, Дмитриев, Карамзин и многие другие. На протяжении почти полувека без изменений остается рифменный стандарт для героид (Сумароков, Херасков, Карабанов, Озеров и другие).

Фактически «активный» запас рифм 40—60-х годов определяется всего лишь несколькими сотнями созвучий, причем особенно узок рифменный репертуар высоких жанров, где можно выделить несколько десятков сочетаний, переходящих из произведения в произведение от одного поэта к другому:

1) *Россия—златяя—святыя—злыя, Петр—ветр—недр—кедр—бедр—щедр, Елисавета—света—лета—мета, Екатерина—судьбина—причина—пучина, Екатеринс—ныне—отныне, Екатерины—крины—махины—орлины, императрица—десница—багряница—денница—девица, Петровы—новы—лавровы, Минерва—перва, Геликон—Аполлон, музы—узы—союзы и т. п.*

2) *держава—слава—отрава, цари—олтари, народы—воды—природы, блеск—плеск—треск, времена—племена—знамена, геройско—войско, ступени—колени, науки—руки—муки, честь—лесть, трон—закон, отрада—чада—награда, власти—части—напасти—страсти, щедроты—красоты—доброты, лице—венце, слезы—железы, соседы—победы, минуты—люты, жертвы—мертвы, лира—зефира—мира, велики—владыки—клики—колики, дух—вдруг—слух и т. п.;*

3) *бог—вздох, внемли—на земли—возмогли—корабли; бездна—слезна—любезна, глас—час—нас, божество—естество—торжество, любовь—кровь—вновь, сия—змия (змея)—ся—своея, ад—яд—взгляд—отрад—прохлад, зрак—мрак, мраки—призраки, твердо—немилосердо, человек—век, небеса—леса, огромный—гомный, страх—благ—прах—временах, волн—*

полн—чолн, день—сень—тень, царства—коварства, царь—тварь, Сион—стон, гроба—утроба—злоба, равны—славны, камень—пламень, сон—стон, казнь—боязнь—приянь, прочь—ночь, дела—похвала, милость—унылость, молитва—ловитва—бритва, дол—престол, стрелы—пределы, люди—грудь, мире—псалтире, отец—творец—венец—конец, золото—богато и т. д.

Среди глагольных рифм, благодаря идентичности суффиксов, устойчивых сочетаний несколько меньше, но есть определенные пары: *ликовствуют—торжествуют, победить—рассуждать, мыслит—числит*. В ряде случаев возможны варианты орфографические: *пишет—дышет, но слышит—дышит* и акцентные: *приселя—внѣмля, земля—внемля* и т. д.

Рифмы всех трех групп, небольшое число глаголов и причастий составляют приблизительно 70—90% общего рифменного запаса для торжественных и похвальных од. Рифмы второй и преимущественно третьей групп, глагольные, причастные и особенно местоименные разных форм лежат в основе рифмовки духовных од, преложений псалмов, философских од. Значительно большее число сочетаний входит в типологические наборы рифм для средних жанров — посланий, элегий, эклог, идиллий, песен и др. Еще шире, в силу специфики жанра, рифмовка трагедий, где в соответствии с содержанием в пределах одного произведения чередуются рифмы высокого и среднего штилей.

Последнее положение требует некоторого разъяснения, поскольку вопрос о стиле классицистической трагедии достаточно запутан.

Приравняв понятия «высокий жанр» и «высокий штиль», добавив к этому еще «высокий поэтический язык», Г. О. Винокур отнес трагедию целиком к высокому стилю и не согласился «с указанием Ломоносова на то, что театральные сочинения пишутся „средним стилем“» в первую очередь потому, что «и сам Ломоносов не исключал совершенно высокого стиля из трагедии». Исходя из данного умозаключения, исследователь XX столетия не принял «за чистую монету» прямые и косвенные указания самих авторов трагедий XVIII в., критиков и теоретиков той эпохи — Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова.<sup>33</sup>

Вслед за Г. О. Винокуром лингвисты нашего времени обнаруживают всякого рода «нарушения норм высокого слога», «от-

<sup>33</sup> Г. О. Винокур. Русский литературный язык во второй половине XVIII века. В кн.: История русской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 109—110.

ступления от них» и т. п. в трагедиях Ломоносова, Сумарокова, Княжнина (равно как и нарушения норм низкого стиля в комедиях).<sup>34</sup>

Скрыто полемизируя с ошибочной теорией, Г. А. Гуковский специально напомнил, «что, по теории трех стилей Ломоносова, трагедии, как и все вообще театральные сочинения, в которых требуется „обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия“, необходимо было писать „средним штилем“». <sup>35</sup>

К сожалению, оба исследователя цитируют неполно, а Ломоносов говорит: «Сим (средним, — В. З.) штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли; в нежностях должно от того удаляться».<sup>36</sup>

Таким образом, в полном согласии с практикой Сумарокова (а позднее Княжнина и других) Ломоносов говорит о двойственности стиля трагедии, т. е. зависимости «штиля» от контекста, данной ситуации. Высокий штиль соответствует высоким мыслям, героически-патетическим тирадам, средний — «нежностям», «обыкновенному человеческому слову». Аналогичное сосуществование стилей было и в комедии с той разницей, что в ней чередовались средний и низкий стиль (а в пародийном плане мог быть использован высокий).

В этой связи следует отметить также, что в современных лингвистических работах наблюдается стремление «нормализовать» «штиль» в гораздо большей степени, чем это было даже у канонизаторов русского классицизма. Между тем и теория «трех стилей», и художественная практика подразумевали, что каждый стиль обязательно составляется из двух или трех языковых пластов. Это само по себе уже открывало возможность употребления синонимов разного происхождения. С точки зрения теории и практики XVIII в. и в высоком, и в среднем стиле

<sup>34</sup> См., например: В. Д. Левин. Краткий очерк истории русского литературного языка. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 145—147; Р. С. Рощина. 1) Соблюдение норм высокого слога и отступление от них в языке трагедий Я. Б. Княжнина. Уч. зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 258. Кафедра русского языка. Л., 1965; 2) Отражение норм высокого и низкого стилей в драматургии Я. Б. Княжнина. Автореф. канд. дисс., Л., 1966, и т. д.

<sup>35</sup> Г. А. Гуковский. Ломоносов — критик. В сб.: Литературное творчество М. В. Ломоносова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 74; ср.: И. З. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. Изд. «Наука», Л., 1966, стр. 221—223.

<sup>36</sup> М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. 7, 1952, стр. 589.

могли употребляться в пределах одного произведения такие, например, дублетные рифмы, как *дщерь—дверь* и *дочь—ночь*, *нощи—рощи* и *ночи—очи*, *десница—багряница* и *рука—река* и т. п. «Вкус» же обязывал поэта, во-первых, следить, чтобы слова разных генетических рядов не контрастировали, оказываясь в близком соседстве; во-вторых, выбирать тот или иной синоним в зависимости от «предмета».

В отличие от высоких и средних жанров в баснях практически невозможно определить стандартный рифменный набор, ибо в основе басенной рифмовки лежат иные принципы, связанные со сказовостью: свободное чередование и неограниченность повторяемости одного созвучия.

Установлению рифменных стандартов весьма способствовала теория «подражания образцам». В силу ее удачная поэтическая находка немедленно и закономерно становилась достоянием жанра. Можно было бы привести множество примеров, но ограничимся двумя. Первый — из истории рифм «философического» типа. Ломоносов в «Вечернем размышлении о божием величестве» создал великолепный образ:

Открылась бездна, звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

И. Владыкин в разные годы и в прямо противоположном смысле применил образную конструкцию вместе с рифмой:

Се бездна вскрылась злых полна!  
Там вечно мучатся тираны,  
И неисцельны страждут раны!  
Конца нет муке, бездне дна!

(1765 г.)

Открылась бездна здесь, безмерных благ полна;  
Благам сим нет числа, нет бездне оной дна.

(1776 г.)

Другой любопытный пример относится к первой половине 1780-х годов, когда после державинской «Фелицы» и в связи с ней у разных поэтов повторяется сходная конструкция с новой устойчивой рифмой:

Я ведаю, что дерзки оды,  
Которы вышли уж из моды. . .

(Я. Княжин)

Признаться, видно, что из моды  
Уж вывелись парящи оды. . .

(Е. Костров)

Хоть после многие и сочиняли оды,  
Но те же самые их вывели из моды.

(О. Козодавлев)

Проблема национального содержания, выдвинутая в 1760-е годы, повлекла за собой в поэзии возрождение некоторых типов рифм, прежде отвергавшихся обеими школами рифмовки. Больше всего процесс этот захватывает сатирические жанры — и по вполне понятным причинам: в отличие от высоких и средних жанров, призванных выражать общечеловеческие политические и этические идеалы и нормы, сатира со времен Кантемира была связана с конкретно-бытовой проблематикой, социально определена. В 1762 г. И. Барков издает сочинения Кантемира, в следующем году — свой перевод сатир Горация, в 1764 г. — басни Федре и двустрочные стихи Дионисия Катона.

Следуя за Кантемиром, Барков вводит в свои переводы простые ассонансы, отвергнутые и Ломоносовым, и Сумароковым. Ассонансное чередование глухих и звонких согласных встречается у Баркова в различных положениях: перед звонкой согласной (*небесно—полезно, скушно—досушно, басней—блазней, казнь—баснь, бездной—бесчестной* и т. д.) и между гласными (*лужу—душу, туняедеу—святогатеу, в отъезде—вместе, в стаде—кстате, беды—Эты, низит—зависит* и др.). Всего из 35 ассонансов Баркова 33 относятся к простым и лишь 2 к сложным (*петлю—теплу, мякину жестку—жевала в чотку*).

Наряду с простыми ассонансами Барков вновь вводит в употребление столь же характерную для раешника и народной поэзии приблизительную рифму, которую отвергли Кантемир, Ломоносов и Сумароков. Барков охотно рифмует *небес—днесь, покров—вновь, любовь—готов, власть—горазд, отсель—сгорел, плут—обмануть, люд—будь, пусть—уст, труд—в путь, гость—препрост, здрав—Агавь, соль—на стол, не льстись—Улисс, переменять—палат, гребень—непотребен, с мест—честь, напряжен—пень, позвол—на стол, был—пыль* и т. п. Подобно Кантемиру, Барков рифмует *ы—и* в безударном положении: *конюшни—нескушны, Фуск Аристий—приятель истый, заcéли—Сабеллы, Цервий—первьый, севодни—негодны, лежали—объедалы, истощали—стали, ясны—басни, траты—кстати* и мн. др.

Особенно интересны у Баркова усеченные рифмы. Подобно Кантемиру, Барков применяет их во всех жанрах. Но если кантемировские усечения жанрово нейтральны и в «Петриде» и сатирах играют одинаковую структурную роль, то в барковских переводах усеченные рифмы имеют отчетливо комический харак-

гер, приобретают травестийный оттенок: *великий*—с постели, *средний*—бредни, *Виргилий*—были, *Луцилий*—силы, *древний*—деревни, *таковый*—от ног до головы, *некстати*—Катий, *первый*—от стервы, *богатый*—кравати, *Фунданий*—званы, *Вибидий*—обиды, *растущей*—пуше, *жабы*—слабый, *всякий*—враки и т. д.

Сходные приемы рифмовки одновременно с Барковым возрождает В. Майков, но уже в произведениях чисто русских по тематике.<sup>37</sup>

### 3

Таким образом, в начале 1760-х годов определились основные типы русской классицистической рифмовки — рифмовки, приведенной в соответствие с нормативными требованиями теории, рифмовки типологической, меняющейся в зависимости от жанров.

Наряду с зарождением двух школ рифмовки, творческая практика Ломоносова и Сумарокова дала толчок к образованию чрезвычайно любопытного явления внутри одной школы: отдельные типы рифм закрепились за определенными «штилями», циклами жанров и, по-видимому, способами произношения, манерой чтения стихов. Раньше всего этот процесс наблюдается в связи с усеченными рифмами.

Связанные в творческом сознании поэтов эпохи в первую очередь с «Псалтырью» С. Полоцкого и одами Ломоносова, усечения приобретают (помимо специфической функции рифмы вообще) дополнительную структурную функцию сигнала высокого «штиля», жанра, темы (и, вместе, сигнала принадлежности к данной школе рифмовки). В процентном отношении такого рода усечений среди точных рифм может быть ничтожно мало (в небольшом произведении может вовсе не оказаться ни одной пары), но у поэтов школы функционально значимой рифмовки они обязательно присутствуют в пределах высоких жанров (духовные стихотворения, высокие, не анакреонтические, оды, поэмы, трагедии и др.). В этой функции усечения употребляют Н. Поповский, И. Владыкин, В. Петров, Е. Костров, И. Виноградов, А. Барсов, В. Бибиков, С. Домашнев, А. Нартов, Ф. Козельский, А. Нарышкин, В. Рубан и другие. Как сигнал травестиюности — мнимо высокой формы при «низком» содержа-

<sup>37</sup> В распространении этих приемов несомненную роль сыграла и печатная «Девическая игрушка» Баркова, достаточно популярная в рукописном виде.

нии — усечения наблюдаются у И. Баркова, В. Майкова, М. Чулкова, А. Котельницкого и других.

Ассонансные и приблизительные рифмы — показатель сниженности темы, жанра, стиля. В этом значении они употребляются И. Барковым, М. Чулковым, А. Аблесимовым, О. Козодавлевым, А. Храповицким (в стихах для пьес Екатерины II), Н. Осиповым, А. Котельницким и многими другими. Истоки данной функции ассонансов и приблизительных рифм несомненно находятся в раешном стихе.

Но те же самые ассонансы и приблизительные рифмы могут выступать в прямо противоположной функции — как структурный признак духовной поэзии, религиозной тематики, высокой оды. Корни этого явления следует искать в силлабике, в широком распространении рифм данного типа в семинарской поэзии и в теснейшим образом связанной с ней поэтике Третьяковского, практике И. Голеневского, Ф. Ключарева, Л. Сичкарева, В. Муратова, П. Алексеева, П. Терликова и других. При всей внешней несхожести употребления ассонансов и приблизительных рифм в сатире и в духовной, высокой поэзии, в сущности, структурная функция их одна и та же: показатель национальной принадлежности, русской (для некоторых — православной) тематики.

Любопытно, что сходные процессы происходят и в западноевропейской поэзии. Обращение к старогерманской и народной лирике также повлекло за собой попытку возрождения ассонансных рифм в произведениях Гердера, Гете, Ленца, затем Брентано, Эйхендорфа, Уланда.<sup>38</sup> При этом немцы в значительной мере опирались на опыт английских поэтов (в особенности Перси). Однако о зависимости Майкова и других русских поэтов от европейских в данном отношении говорить не приходится уже хотя бы потому, что в России ассонанс возрождается раньше (а к тому же, как известно, В. И. Майков не знал иностранных языков). Очевидно, может идти речь о знаменательном совпадении: обращение к народной поэтике привело к возрождению сходных приемов рифмовки.

Едва ли не первое «сознательное» употребление заударного диссонанса<sup>39</sup> — в сумароковской пародии на Третьяковского «О приятное приятство» (*нежно—смежна*). Однако свою роль

<sup>38</sup> См.: Жирмунский, стр. 248—249, 254, 336.

<sup>39</sup> К диссонансам в научном значении термина это явление отношения не имеет; термин применяется условно. Собственно диссонансы в поэзии XVIII в. широкого распространения не получили, хотя встречаются у ряда авторов, например у В. Л.: *готовишь—объявишь, увидит—рассудит, ненавидим—рассудим* (трагедия «Траян и Лида»).

в системе функционально значимой рифмовки заударные диссонансы начинают играть позднее, и самый процесс приобретения заударными диссонансами определенной функции прослеживается особенно четко не в собственно поэтических жанрах (басня, сказка и пр.), а в драматических — комической опере, комедии и др. Первоначально заударные диссонансы (равно как и ассонансы и приблизительные рифмы) сопровождаются почти сплошным транскрибированием реплик определенных персонажей. Так, например, у М. Попова в «Анютке» использованы самые разнообразные транскрибированные рифмы в репликах Мирона, Филата, отчасти Анюты: *зобота — робота, женитца — разжитца, попадисъ — не ленись, буду — откуда, крушиса — взбесиса, ёну — жону, хлопочот — хочот* и пр. Наделяя персонажей типологически индивидуализированным произношением, Попов рифмует слова с качественно (и акустически, и графически) различными гласными в заударных слогах: *перестанёшь — отстанешь* (Филат — Виктор), *станет — потянет* (Виктор — Филат); ср.: *разставатца — прощатца — величаться — считаться* (Мирон — Филат — Анюта — Виктор) и т. д.

У Аблесимова в «Мельнике» и «Странниках» наряду с ассонансами и приблизительными рифмами есть заударные диссонансы: *мирянам — обманом, помога — много* (пятикратно) и др. В ряде случаев за графически точной рифмой скрывается орфографическое чередование гласных; например, *а — о: как бы ни было б далёка — ока; и — е: прохожей — с рожей, к ночи — короче, морочит — хочит; я — и: притаяса — ступай ты во свояса* и т. п. (ср. у В. Левшина: *верить надо*) *баяром — даром, прикажи... крестьяном — с изьяном* и др.). То же в «сказках»: *с древа — направо и налево, в начале — к большой печале, судит — будит* и мн. др. Однако в целом транскрибированных написаний у Аблесимова в процентном отношении значительно меньше, чем у Попова.<sup>40</sup> Еще реже употребляет фонетическую транскрипцию Княжнин, у которого в связи с этим структурная функция единичных заударных диссонансов, как и других неточных рифм, выступает особенно четко (например, в «Несчастье от кареты»: *благодарен — барин; в «Скупом»: можешь — наложишь, но слышешь — напишешь* и пр.).

Аналогичный процесс развивается и в «низких» поэтических жанрах, где заударные диссонансы приобретают ту же структур-

<sup>40</sup> Разумеется, не являются транскрибированными общепринятые в низком и среднем слоге дублетные формы типа *ево — всево, хмельнова — какова* и т. д.

ную роль сигнала соответствующего «штиля» и просторечного (иногда — диалектного) произношения, бытовой тематики.

В средних жанрах школа функционально значимой рифмовки использует точную рифму без сигнально-орнаментальных приемов («минус-прием»), а в некоторых из них — прежде всего в анакреонтической оде, песне, посланиях — применяется белый стих («минус-прием» в широком смысле — «минус-рифма»).<sup>41</sup> Традиция точной рифмовки в средних жанрах складывается несомненно под влиянием Сумарокова, родоначальника этих жанров в новой русской поэзии.

Итак, отличительными признаками русской школы функционально значимой рифмовки являются: а) употребление усеченных (и реже — ассонансов) в высоких жанрах; б) точная рифма в средних; в) приблизительные рифмы, ассонансы (реже — заударные диссонансы) в низких. К этой школе принадлежит большинство поэтов второй половины XVIII в.

На периферии художественного творчества в XVIII в. усердно трудятся представители семинарской школы рифмовки. Крупнейшие таланты этого направления — В. Тредиаковский, К. Кондратович, В. Рубан, И. Голеневский и другие. Главная особенность рифмовки — эклектическое смешение в произведении любого жанра разных типов рифм. Характерный образчик «семинарской» поэзии — «Идиллия, Силен», недавно приписанная Сумарокову как его собственное сочинение или, по крайней мере, произведение, им отредактированное.<sup>42</sup> В числе прочих рифм в этой идиллии есть четыре приблизительных (*лир—ефирь, любовь—лугов, открыть—велит, день—утвержден*) и усечение (*несогласны—красный*). Отметив некоторые «несумароковские» рифмы, М. М. Гуревич все же считал возможным атрибутировать стихотворение ему на основании инициалов подписи, прочтенных как «А. С.». «У нас, как известно, нет специального „словаря“ языка Сумарокова, и поэтому может оказаться, что в произведениях каких-либо других жанров у него есть... не „сумароковские“ рифмы», — писал исследователь.

Между тем Сумароков переделывал в своих ранних произведениях строфы, содержавшие ассонансы и усечения, а приблизительные рифмы не употреблял, печатая в притчах, сатирах, эпи-

<sup>41</sup> Судьба белого стиха в России должна явиться предметом особого рассмотрения. Замечу только, что основанная на полемическом заявлении Радищева («Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят на карауле») концепция о появлении белых стихов лишь в конце столетия ошибочна.

<sup>42</sup> М. М. Г у р е в и ч. Из несобранного литературного наследия А. П. Сумарокова. В кн.: XVIII век. Сб. 5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 392—395.

граммах: *кусть—наизусть, нетъ—на подклетъ, календарь—жаръ, даръ—календаръ* и пр. Это обстоятельство заставило нас усомниться в правильности атрибуции — и справедливо: проверка по документам показала, что автор стихотворения «Идиллия, Силен» — Лука Сичкарев («Л. С.») и что никакого отношения к этому изданию Сумароков не имел.<sup>43</sup>

Третьестепенный поэт семинарской школы Л. Сичкарев столь же эклектичен в рифмовке и других (впрочем, весьма немногих нам известных) стихотворений. Так, например, в «Надгробной песни... М. В. Ломоносову» у него ломоносовские бедные открытые мужские рифмы (*умы—струи, Петра—предприятя, труба—всегда*) сочетаются с барковскими приблизительными рифмами (*предаст—часть, стрел—свирель*) и ассонансами Тредиаковского (*ток—умолк, зреть—смерть, дом—он, высокого ума возвышенная бровь—скрывается во гроб*).<sup>44</sup>

Сумароковской — и в еще большей степени французской — точной рифмовке следуют И. Елагин, А. Ржевский, И. Богданович, М. Херасков, М. Храповицкий, И. Хемницер, П. Фонвизин, Д. Фонвизин, Н. Хрущев и другие. Поэты «французской» школы точной рифмовки избегают не только ассонансов, приблизительных рифм и усечений, но даже и точнейших для слуха рифм с чередованием *ться—гся*, узуально точным *г—х* и т. п.

Рифменные стандарты, связанные с определенными словесно-образными конструкциями, которые в свою очередь были обусловлены типологической нормативностью классицизма, уже к концу 60-х годов привели к кризису в рифме. Что положение стало буквально нестерпимым, понимали все крупные поэты. Однако пути выхода из него они изыскивали разные.

Меньше других страдал от недостатка рифм Сумароков — в силу широты лексических вариантов, употреблявшихся им. Однако и он, чувствуя кризис рифмы, пытался доказать богатейшие возможности языка и создавал такие стихи, как «Двадцать две рифмы», где объединил в одном произведении и рифмы стандартного одического типа, и рифмы, более характерные для средних жанров, и рифмы редкие или вовсе не употреблявшиеся. С другой стороны, особое внимание в 70-х годах Сумароков уделяет белым стихам.

Иной путь избрал В. Петров, который пытался обогатить рифмовку либо за счет славянизмов, либо введением разного

<sup>43</sup> Архив АН СССР, ф. 3, оп. 4, № 33/1, л. 39.

<sup>44</sup> На происхождение ассонансов Сичкарева достаточно определенно указывает «возвышенная бровь» — образ, заимствованный у Тредиаковского, который был ядовито высмеян Сумароковым.

рода «ученых» слов, имен, терминов, наконец неологизмов, либо через сочетание привычно рифмованных строф с белыми стихами и строфами. Этот путь вел к формальному экспериментаторству, и позднее сам поэт отказался от него и вернулся к несколько дополненным каноническим стандартам.

При сохранении прежнего разграничения жанров и соответствующей иерархии стилей, а значит и лексики в целом и рифм в частности, ни путь Сумарокова, ни путь Петрова не открывали особенно больших возможностей перед русской поэзией.

Третий путь был намечен тем же Сумароковым, но развит поэтами, в целом пошедшими по иному, не сумароковскому, пути — Херасковым, особенно Богдановичем, М. Храповицким, В. Ханыковым и другими. В недрах этого направления разрабатывается сентиментальная «эстетика отказов», уже к концу 70-х годов получившая широчайшее распространение.<sup>45</sup>

Художественная форма должна избегать живописи словом, звукописи, звукоподражания, функционально значимых рифм, эмоциональной выразительности, равно как и насыщенности эпитетами, метафорами, гиперболами и пр. Плавность, нежность, «безыскусственная простота», сладостность, легкость стиха — вот общие свойства, к которым следует стремиться поэзии. Отсюда вполне закономерно вытекало равнодушное отношение к рифме вообще, отказ от функционально значимой рифмовки, принципиальное употребление тех рифм, которые впоследствии стали считаться «плохими» и «банальными» (типа *милее—страшнее, твоя—моя, страстно—напрасно, тебя—себя, одному—никому, розы—морозы, цветок—дружок, речки—овечки, поле—неволе, цветочек—веночек—голубочек, клетки—ветки* и т. п.).

Уничтожая низкий стиль, сентиментализм и в среднем, и в высоком стилях больше всего опирался на нормы и изобразительную систему классицистических средних жанров. Сдвинув рамки жанров, сентименталисты не уничтожили их, и в результате возникла новая жанровая иерархия, по набору рифм чрезвычайно близкая к стандартам среднего стиля классицизма. Нейтральность художественной формы («эстетика отказов»), плавность, музыкальность, нежность и прочие принципы сентиментализма обусловили возможность перехода ряда поэтов

<sup>45</sup> Об «эстетике отказов» см.: Ю. М. Лотман. Поэзия Карамзина. В кн.: Н. М. Карамзин, Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1966, стр. 5—52. — Следует учесть только, что эта эстетика разработана задолго до Карамзина и что суждения Ю. М. Лотмана о карамзинской рифме основаны на критериях XIX, а не XVIII века.

французской школы рифмовки на новые позиции, и при этом без кардинальной ломки системы образности и манеры письма. Уже в 70-е годы Херасков, Богданович, М. Храповицкий, В. Ханыков, Н. Львов, М. Муравьев и другие создают жанровые и рифменные стандарты сентиментализма, к началу 90-х годов приведшие к бесконечно варьирующим друг друга «Чижикам» и «Голубочкам», сменившим столь же однотипные оды (которые, впрочем, отнюдь не умерли, а стали лишь менее популярны).

В свете всего этого понятно, что поэтико-теоретические идеи радищевского «Путешествия» и «Памятника дактило-хореическому витязю» не были простым повторением систем Феофана и Ломоносова, — хотя большей частью Радищев формулирует свои требования в тех же самых выражениях, которые встречаются у его отдаленных предшественников. Если у поэтов первой половины столетия реализация сходных принципов вела к разработке типологических конструкций, образов, систем, рифменных стандартов, то у Муравьева, Державина, Радищева те же требования, противопоставленные идее нейтральности художественной формы, «эстетике отказов», обуславливали предромантическую и романтическую индивидуализированность и индивидуализацию поэтической формы, в том числе и рифмовки.

Первые шаги на новом пути русской поэзии сделал М. Н. Муравьев. В начале 70-х годов он выступает как ученик В. Майкова и Хераскова и последователь школы функционально значимой рифмовки. С 1775 г. в муравьевской поэзии обозначается резкий перелом. Выдвинув на первый план человеческую индивидуальность и окружающий ее объективно-реальный, конкретно-чувственный мир, Муравьев отверг рационализм в поэзии и пришел к романтической теории гениальности и вдохновения как источника поэтического творчества.<sup>46</sup> А это привело к новому поэтическому видению мира, новому пониманию человека и общества, ликвидации жанровой иерархии вообще и разрушению типологических образных систем.<sup>47</sup>

Подобно тому как в своей поэзии 1775—1785 гг. Муравьев в каждом данном случае ищет индивидуально-выразительную систему образности и художественно-изобразительных средств, так и в рифмовке, смело разрушая все жанрово-стилистические перегородки и ликвидируя рифменные стандарты, он подбирает

<sup>46</sup> О понятии «вдохновение» у Ломоносова см. настоящий сборник, стр. 26—31.

<sup>47</sup> См.: Л. И. Кулакова. М. Н. Муравьев. Уч. зап. ЛГУ, № 33, вып. 4, 1939, стр. 21—22 и др.

индивидуальную систему рифм (в свою очередь последнее тесно связано со строфическим экспериментом и астрофическими структурами).<sup>48</sup> Усиленно разрабатывая индивидуально-выразительные системы рифмовки, Муравьев вполне закономерно обращается к таким категориям сочетаний, которые до него были малоупотребительны. Особый интерес в этой связи представляют муравьевские рифмы с именами собственными.

Традиционные пары типа: *Елисавет—лет, россов—Ломоносов, токов—Сумароков, потоков—Сумароков*—у Муравьева сравнительно редки. Обычно поэт подбирает оригинальную, до него не встречавшуюся рифмующую пару (*абрикосов—Ломоносов*), и в его собственных стихах даже часто встречающиеся имена, как правило, каждый раз стоят в новом сочетании (ср., например, рифмы с именем Шекспира). Вот наиболее интересные рифмы Муравьева с именами собственными разного значения: *совета—Педарета, кристаллов—Шувалов, Шексне—быстрине, Мста—места, Глицеры—пещеры, Мильтён—стон, Нина—причина, Имер—пример, Зила—поспешила, миром—Шекеспиром, устав—Фальстаф, «Мизантропом»—Пёпом, Дидону—стону, Лосенка—оттенка, тень—Пуссень, свежем—Коррежем, Медицис—развились, Фонвизин—укоризен, мастерство—Мариво, ремесле—Мишле, Ле Кень—тень, Нанины—кончины, Аполлона—Барона, властелин—Расин, зрея—Линнея, плёвы—Любосевы, веселья—Корнелья, текло—Буало, Аглаю—стаю, одеты—Траетты, чертежей—«Елисей», Виргилья—без усилья, хранимы—Иеронимы, зрима—Диотима, помоста—у Ариоста, Двины—кривизны, чин—Корин, аббатом—Доратом, выду—Армилу, сером—Буфлером, Волтера—шалбера, маркиза—Гиза—Чингиза, плет—де Вильет, тоном—Башомоном, в Шампанью—к учебному писанью, Паизиеллом—уделом, неделю—Мармонтелю, Албана—океана—Оссиана, Меандром—Леандром, Шекеспиром—зефиром—Лиром—сиром, Шекеспира—Омира—кумира—Темира, «Дидону»—Прадону, Мельпомена—замена, Владисану—рану, моря Средиземна—до Лемна, от Тага—влага, закона—Авона, за Шекеспира—латинистов спира, Ретлидж—клич, Хвостов—берегов, цветов—Хвостов, стихов—Ханьков, сурова—Нарова и мн. др. В некоторых случаях поэт придает каноническим рифмам новое значение. Так, например, у многих поэтов встречается рифма *лавровы—Пстровы*, в которой обычно речь идет о Петре I; Муравьев рифмует: *лавровым—Хераско-**

<sup>48</sup> См. Л. И. Кулакова. Поэзия М. Н. Муравьева. В кн.: М. Н. Муравьев, Стихотворения. «Библиотека поэта». Большая серия. 1967, стр. 38, 45 и др.

вым, Петровым, превращая внешне стандартное сочетание в индивидуальное.<sup>49</sup>

Собственные имена в XVIII в. рифмовали достаточно часто и до Муравьева, например (имена и образцы рифм даю выборочно): *наглом—Павлом* (Тредиаковский), *сана—Феофана*, *цит—Тит*, *сатира—Кантемира*, *узы—де ла Сюзы*, *меры—Лекувреры*, *готовой—Львовой*, *Лафон—препон*, к *Пекину—покину* (Сумароков), *в уменьи—Евгений*, *Гишпаньи—во брани* (В. Майков) и т. д. Однако решительно доминировали канонические сочетания с именами Петра, Анны, Елисаветы, Екатерины, Марии, Иоанна, Алексея и др., *Сципиона*, *Ганнибала*, *Ахиллеса*, *Улисса*, *Аристида*, *Алкивиада* и т. п.

Муравьев отказался от стандартных канонических наборов рифм вообще, и сочетания с собственными именами получили у него новую структурную функцию одного из определяющих признаков свободной, индивидуализированной манеры рифмовки. Еще более широко пользуется рифмовкой собственных имен Державин, у которого они входят в состав и усечений, и ассонансов, и отсечений, и точных рифм: *Пламида—вида*, *Титы—забыты*, *Периклы—титлы*, *росс—Буароз*, *в потомки—Потемкин* (эту же рифму, впоследствии использованную Маяковским, находим у В. Рубана), *Милушка—игрушка*, *Храповицкой—киргизской*, *дел—Филарет*, *Рашет—найдет*, *сопостатов—*

<sup>49</sup> Колоссальное количество собственных имен и названий в рифмах Муравьева полностью опровергает концепцию В. В. Кожина, который утверждает, что для XVIII в. «сама способность найти естественные созвучия для имен была... чем-то безусловно замечательным, даже с оттенком чудесного», поскольку «в „официальном“ стихотворчестве лишь поэты-калэмбуристы 1860-х годов (поэты „Искры“ и „Свистка“) начали широко рифмовать собственные имена; и это воспринималось как высокая степень словесного мастерства И, собственно, только Маяковский достиг в этом отношении подлинной свободы» (В. В. Кожин о в. Художественная речь как форма искусства слова. В сб.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 287). По проблемам психологии читателей 60-х годов XIX в. не спорю, ибо тогда поэзия XVIII в. могла быть забыта теми, кто не занимался историей и теорией литературы специально. Но думаю, что даже читатели имели некоторое представление о пушкинских рифмах *Татьяна—романа*, *Евгений—тени*, *он—Аафон*, *Гильо—беле*, *Трикс—колпаке*, *уверен—Каверин* и сотнях других.

Замечу кстати, что в той же коллективной «Теории литературы» другой автор, строя концепцию развития русской лирики и говоря об «открытиях», «недоступных» державинской эпохе, в подтверждение приводит суждение М. Н. Муравьева, зачисляя его в последователи Жуковского (М. М. Гиршман. Стихотворная речь. См. стр. 347—348 названного труда). К такого рода хронологическим инверсиям можно отнестись только юмористически. Но какова научная ценность «концепций», зиждущихся на подобных основаниях?

*Чупятов, Параша—краше, Параша—каша, Тимотею—моею, Званка—балалайка, на зарянке—в Званке, Званки—с землянки, Званки—из серпянки, Вельяминов—среди каминов, сынов—Львов, любовь—Львов, Соломон—жезлом, Музовский—росский, гром—Наполеон, свят—Бонапарт, Александр—наград, Александра—саламандра, Державин—Навин, Илья—Соловья, Павел—правил,<sup>50</sup> Павел—ангел, Добрыня—исполина и мн. др.— всего несколько сот созвучий.<sup>51</sup>*

Г. Р. Державин и сделал дальнейшие шаги на пути освобождения русской поэзии от рифменных стандартов.

## 4

Рифма раннего Державина весьма эклектична. Как известно, поэтике он учился по «Новому и краткому способу» Тредиаковского, по стихам Ломоносова и Сумарокова, фривольные куплеты писал одновременно с Барковым. В старейшем рукописном сборнике державинских стихотворений «Песни, сочиненные Г. . . . . Р. . . . . Д. . . . .» сквозь подражание Сумарокову отчетливо пробивается влияние народной песни. И потому в этом сборнике рядом со стихотворениями, написанными в сумароковской манере, в отдельных стихах встречаются и сложные ассонансы (*страстью—знатю, долг—вздох, щедрость—веселость*), и дактилические ассонансы (*быстрое—чистое, шумного—буйного*), и даже заударный диссонанс (*безнадежно—так не нежна*). Аналогичные явления есть и во втором рукописном сборнике Державина «Разные стихотворения»: *подобно—сходно, клавиsin—своим, брюхо—старуха*.

Эта эклектичность рифмовки, обусловленная эклектичностью раннего творчества в целом, сохраняется и в первом печатном державинском сборнике «Читалагайских одах». Первое стихотворение этого сборника (ему предшествуют четыре прозаических перевода) — «Ода на великость» — написано в ломоносовской образной манере, с прямыми и скрытыми реминисценциями из од Ломоносова. Вполне закономерно появляется и усеченная

<sup>50</sup> В. М. Жирмунский (стр. 177—178), указывая, что «многие слова, совершенно обычные в рифме в наши дни, в технике поэтов XVIII в. и даже в Пушкинскую эпоху не находят соответствий», в качестве первого примера невозможной для поэзии того времени рифмы приводит именно *Павел—правил*.

<sup>51</sup> Точную цифру назвать нельзя, поскольку неясно, можно ли считать рифмами с собственными именами такие, например, сочетания: *чашник Кроть—огнь, войску.. Донскому—младому, среди разных глянецв—из молненных румянецв* (имеется в виду П. А. Румянцеv).

рифма (*стремящи—ярящий*). Следующая — «Ода на знатность» — содержит реминисценции из Сумарокова и родственна по манере его же одам Павлу Петровичу 1771 и 1774 гг. Столь же закономерна в этом стихотворении точная сумароковская рифма. Третья ода — на смерть Бибикова — написана белым стихом и в целом оригинальна. В четвертой оде — «На день рождения ее величества» — сквозь всю подражательность опять-таки Ломоносову проступают черты будущей державинской манеры рифмовки: сочетание усечений (*хладный—гладны, из пра́щи—ярящий, удары—ярый*) с ассонансами (*сонм—гром, единым—возгласимым, твердость—неимоверность*) и рифмой на ё (*Росс—понес*), неуместными в ломоносовской оде.

Стихи Державина первых лет его творчества дают полную возможность установить, что в его поэтическом сознании усечения и ассонансы или, наоборот, их отсутствие служит признаками, сигналами определенных жанрово-стилевых (а затем и образно-тематических) структур.

Точная рифма выдерживается в стихотворениях средних жанров, легких стихах, причем для поэта пока еще неважно, кому адресовано произведение и в какой тональности оно написано. Ироническое «Пламиде» (1770), «На обручение Павла и Марии» (1776), адресованное Е. Я. Бастидон «Невесте» (1778), «Препятствие к свиданию с супругой» (1778) рифмуются точно, равно как и дружеские «застольные песни» — «Пикники», «Кружка», «Петру Великому».

Зато усечения и ассонансы (а также рифмы, являющиеся и тем и другим одновременно) есть в большинстве «высоких» стихотворений: «На освящение Каменноостровского инвалидного дома» (*богом—восторгом, духовна—благовонна, почит—предыдет*), «Ключ» (*прозрачный—злачны*), «На смерть князя Мещерского» (*возвышенный—дерзновенны*), «На отсутствие ее величества в Белоруссию» (*подобно—народно, полдневный—зеленый, чистый—голосисты*), «К первому соседу» и т. д.

На некоторых примерах особенно ясно видно, как влияли тематика или жанрово-образная система на характер рифмовки. Эпистола — средний жанр, усердно разрабатывавшийся Сумароковым, Нарышкиным, Ржевским, Княжнинным и другими. В полном соответствии с каноном «Эпистола И. И. Михельсону» (1774) рифмуется точно. Через три года Державин пишет «Эпистоле И. И. Шувалову» — адресату «Письма о пользе стекла», человеку, которому посвящена поэма «Петр Великий» (в тексте эпistolы упоминается и сам Ломоносов). По-видимому, все эти обстоятельства и обусловили — сознательное или подсознатель-

ное — появление в державинской эпистоле неточных рифм *народный—виновны* и *мурз—муз*.

Еще пример, на этот раз — влияния жанрово-стилевой структуры. В 1777 г. Державин написал «Оду на рождение великого князя Александра Павловича». По справедливой оценке самого поэта, это произведение — в «ломоносовском вкусе», и в нем встречаем десять неточных рифм.<sup>52</sup> Спустя два года поэт переделал оду в «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». Тема осталась та же, значительная часть идей перешла из одного стихотворения в другое, но изменение жанра, повлекшее за собой иной стиль, иную образную систему, привело и к точной рифме.

На жанрово-стилистическую обусловленность рифмовки указывал и сам Державин в «Рассуждении о лирической поэзии». Устанавливая весьма зыбкие границы между «одой» и «песней» и оговаривая, что в них «столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия», Державин все же намечает меж этими жанрами (или, скорее, меж родами лирической поэзии) различия «внутренние» и «внешние». В числе важнейших внутренних отличий поэт называет признаки образно-поэтические («Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими»). Со стороны «внешней» для песни характерны «гладкотекущие стихи», «ясность и искусственная простота»; она «никакой погрешности не терпит». Оде же должны быть свойственны «богатство, высокоость мыслей и яркая выразительность», в ней «иногда, как в солнце, небольшие пятна извиняются». Соответственно «песня должна украшаться... богатыми рифмами; а ода» не заботится «слишком о звонких рифмах или вовсе пишется без оных».<sup>53</sup>

Что Державин и его современники именовали «богатыми», «звонкими» рифмами и что относили к «полубогатым», «убогим», «бедным»?

Я. Толмачов как пример рифмы «убогой» приводит пару *след — не тверд* (по рабочей классификации — ассонанс); Н. Остолопов в числе «бедных» или «неполных» называет *словъ—любовь* (приблизительная рифма); сам Державин в од-

<sup>52</sup> Подробней см.: В. А. Запов. Утерянная ода Г. Р. Державина. В сб.: XX Герценовские чтения (межвузовская конференция). Филологические науки. Программа и краткое содержание докладов. Л. (1967), стр. 55—58.

<sup>53</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грога, т. VII. СПб., 1872, стр. 609—610. — В дальнейшем: Державин.

ной из заметок говорит о «небогатой» рифме *Параша—краше* (заударный диссонанс). Те же авторы дают следующие образцы рифм «богатых» или «полных»: *пленяет—сохраняет* (Я. Толмачов); *добро—сребро, совет—ответ, боги—строги, всесильный—обильный* (Н. Остолопов); *Параша—каша* (Державин).<sup>54</sup> Иначе говоря, для конца XVIII—начала XIX в. «богатая» или «звонкая» — это точная рифма. «Бедная» — ассонансы, приблизительные рифмы, заударные диссонансы и т. п. Следует обратить особенное внимание на то примечательное обстоятельство, что и Толмачов, и Остолопов приводят исключительно стандартные рифмы (а Толмачов и глагольные к тому же), характерные и для классицизма, и для сентиментализма. Понятие рифмы «банальной», «тривиальной», а также «бедной глагольной» в описываемую эпоху не существовало и существовать не могло из-за того, что в основе рифмовки вообще лежали типологические наборы и устойчивые пары созвучий.

Все это заставляет признать подробную характеристику рифмовки Карамзина, данную Ю. М. Лотманом,<sup>55</sup> ошибочной, основанной на критериях, исторически более поздних.

Во-первых, само понятие «банальности» рифмы утвердилось позже, а Карамзин пользовался теми же стандартами, что и Княжнин, М. Храповицкий, Дмитриев, Бухарский, Колмаков, отчасти Львов, Капнист, Крылов, Плавильщиков и т. д. (кроме Муравьева после 1775 г., Державина после 1779 г., Востокова и некоторых других).

<sup>54</sup> Я. Толмачов. Русская поэзия в пользу юношества, обучающегося в Харьковском коллегии, М., 1805, стр. 3—4; *Словарь древней и новой поэзии*, составленный Николаем Остолоповым, ч. III. СПб., 1821, стр. 17; Державин, т. III, стр. 737.

<sup>55</sup> «Карамзин имел смелость употреблять рифму, которая в поэзии XVIII в. традиционно считалась плохой, причем подчеркнуто избирал наиболее доступные, тривиальные рифмы... Банальные рифмы были решительно запрещены: их употребляли только плохие поэты, не умеющие находить лучшие рифмы. Карамзин позволил себе их употребление... В традиционной для XVIII в. поэтической системе подобные рифмы могли лишь рассматриваться как свидетельство авторского неумения, низкого качества стиха... „Небрежные“ рифмы допускались в песне и романсе и поэтами, исторически предшествовавшими Карамзину (например, поэтами школы Хераскова)... Простота и небрежность, безыскусственность становились синонимами поэтического... На фоне поэзии Державина лирика Карамзина должна была производить впечатление обедненной» (Ю. М. Лотман. *Поэзия Карамзина*, стр. 30—31). «Карамзин не разрушал антитезу высокого и низкого в поэзии, а игнорировал ее, поэзия Карамзина вообще с нею не соотносилась» (там же, стр. 29). Об «эстетике отказов» см. там же, стр. 28, 38 и др.

Во-вторых, термин «эстетика отказов» по отношению к рифмовке Карамзина неприменим, ибо его поэзия вообще — одно из самых характерных проявлений именно функционально значимой рифмовки конца XVIII—начала XIX в. В большинстве стихотворений высокого стиля (торжественные оды, философские оды, медитации на высокие поэтические проблемы, «высокие» послания, духовные произведения) можно обнаружить соответствующие рифмы-сигналы — усечения и реже ассонансы: смежны—нежный, орлиный—Алины («Алина»), судьбины—единый («Гимн слепых»), довольный—волны («К милости»), любимым—милым, покойна—довольна («Прости»), благодать—радость («Весеннее чувство»), младенца—сердца, бесстрашной—влажной, небом—ревом («Волга»), Эвридики—дикий («Смерть Орфеева»), любезный—полезны («Послание к Дмитрию»), безмолвно—полно, умереть—смерть («Гектор и Андромаха»), благосклонность—вольность, могилы—милый, смерть—терпеть («Послание к женщинам»), Павел Первый—Минервы, любезный—полезны, свободны—народный («Ода на случай присяги московских жителей»), унылый—милы («К бедному поэту»; в первой редакции вместо этого усечения было: любезный—полезны), не властны—беспристрастный («Надежда»), ужасный—несчастны, непостижимый—хранимы, прелестны—небесный, приятный—вняты, покойный—недостойны («Опытная Соломонова мудрость»), унылый—могилы, холодный—свободны («К неверной»), зверство—свирепство, Весты—отверстый, доли—Капитолий («Дарования»), в восторг—бог, неизвестны—прелестный, ароматы—крылатый («Соловей»), струимый—зримы, искусства—многолюдства, нет—тверд («Протей»), унылый—милы («Меланхолия»), новый—готовы, державный—славны, достойный—спокойны, опасный—прекрасны («Е. и. в. Александру I...»), великий—лики, уставы—неправый, рожденный—благословенны, славы—величавый («На торжественное коронование...»), ужасный—опасны («Гимн глупцам»), нелецемерный—верны («К Эмили»), неправый—уставы («К добродетели»), боязливый—живы («Песнь воинов»), лики—Великий («Освобождение Европы»). Трагедийно-юмористический характер имеет усечение *едва таскаю ноги—теперь я Ир убогий* («Любовь ко врагам»).

Столь же последовательно выдерживается точная рифма в любовной лирике, дружеских посланиях, песнях и прочих произведениях среднего стиля, и здесь Карамзину также не пришлось ни от чего отказываться. Ограничивает себя Карамзин в другом.

Социальная сатира, равно как и «низкий» быт, исключены поэтом из сферы искусства, а потому у него нет ни заударных

диссонансов, ни приблизительных рифм, ни ассонансов, употребленных в роли сигнала «низкого» стиля или темы. Единственный обнаруженный в прижизненных публикациях случай заударного диссонанса (*С улыбкой, чувством оживленной—Сей цвет одушевленный* — «Послание к женщинам») исправлен самим автором в издании 1814 г. (*одушевленной*).

Карамзин не мог игнорировать антитезу «высокое (поэтическое) — низкое (непоэтическое)» уже потому, что в его творческом сознании никогда не умирала иерархия «пичужечка» — «парень», а соответственно и типология рифмы. Фигурально говоря, «парень» должен был бы повлечь за собой рифмы типа «благодарен», «барин» и «камень». Но поскольку «парень» выведен за пределы прекрасного, постольку Карамзин последовательно отказывается и от «низких» типов рифм, оставаясь при типологической точной рифме в среднем стиле и точной, орнаментированной усечениями и ассонансами, — в высоком. Ничего принципиально нового в этой системе рифмовки нет.

И последнее. Ю. М. Лотман противопоставляет «небрежные» рифмы Хераскова и Карамзина (типа *страшнее—милее, моя—твоя, страстно—напрасно* и т. п.) рифмовке Державина. Однако в поэтике XVIII в. эти явления имели обратную ценность: именно точные рифмы Хераскова—Карамзина считались по эстетическим критериям столетия искусными, богатыми, «звонкими»; именно рифмовка Державина была «небрежной», бедной.

Таким образом, выявление двух типов рифмовки в творчестве Карамзина позволяет отвергнуть еще один тезис: «В эстетическом отношении гражданская поэзия и интимная лирика Карамзина стилистически были однотипны».<sup>56</sup> Различия жанрово-тематические определяют разницу художественно-стилистических структур, сказывающуюся прежде всего в разнотипности рифмовки. Характерные признаки двух типов рифмовки Карамзина — это следует особо подчеркнуть — в точности соответствуют тому, что говорит Державин о рифмах в «оде» и «песне».

И это вполне понятно: ведь «Рассуждение о лирической поэзии» — не только осмысление собственного творчества, но и обобщение поэтического опыта предшественников и современников. Кроме того, нельзя забывать, что в пределах одного трактата Державин достаточно свободно обращается с терминами и понятиями, обозначающими жанры, то именуя все разновид-

<sup>56</sup> Ю. М. Лотман. Поэзия Карамзина, стр. 37.

ности лирики (до простой песни включительно) «одами», то называя их «песнями» и даже «лирическими поэмами». <sup>57</sup> Давая же характеристику двух типов рифмовки, поэт имеет в виду не столько «оды» и «песни» в узкожанровом значении, сколько общую разницу между двумя видами типологической функционально значимой рифмовки, один из которых применялся предшественниками и современниками Державина в жанрах высокого стиля, а другой — среднего.

Но у самого Державина — иные законы рифмовки.

## 5

Державинские принципы рифмовки обусловлены переходом поэта на новые творческие позиции с 1779 г., после сближения с львовским кружком, активнейшим членом которого был Муравьев. В области рифмы Державин завершает то, что намечено его предшественником, — разрушение типологических стандартов и создание индивидуальной манеры рифмовки в целом, индивидуально-выразительной системы рифм для каждого данного случая в частности. Взгляды поэта на рифму определяются общеэстетическими предпосылками.

1. Считая, что «у всякого гения есть своя собственность, или печать его дара, которым он от других отличается», <sup>58</sup> Державин отчетливо ощущал создаваемый им «забавный русский слог» слогом собственным, индивидуальным. В области же художественной внелексической стилистики «печатью» своего «дара» поэт делает ассонансы, к которым добавляет позднее приближительные рифмы.

2. Настаивая на принципиальной возможности введения «аттической соли» в любое стихотворение и утверждая, что жанровые градации вообще «едва ли не напрасны», ибо в одной «общежительной» оде «стихотворец может говорить обо всем», <sup>59</sup> Державин посягал на самые истоки иерархии жанров, основанной именно на классификации по тематически-эмоциональным признакам.

3. Полагая, что жанровые градации бессмысленны, ибо «форм им или правил для них по многочисленности случаев быть не может», <sup>60</sup> Державин приходил не только к мысли об

<sup>57</sup> Державин, т. VII, стр. 517; Отдел рукописей ГПБ (Ленинград), ф. Державина, т. 5, л. 115—115 об.; Литературное наследство, № 9—10, 1933, стр. 387.

<sup>58</sup> Отдел рукописей ГПБ, ф. Державина, т. 5, л. 115 об.

<sup>59</sup> Литературное наследство, № 9—10, стр. 386—387.

<sup>60</sup> Отдел рукописей ГПБ, ф. Державина, т. 5, л. 115 об.

индивидуальности творческого дарования, но и к необходимости практического решения проблемы индивидуального поэтического воплощения, к отказу от типологической художественной формы в лирике вообще, к ликвидации и классицистической, и сентиментальной систем типологических ситуаций, образов и словесно-образительных конструкций. Та же мысль об индивидуальности поэтической формы определяла для Державина невозможность сделаться сторонником «эстетики отказов», которая в русской поэзии ведет свое начало от сумароковского «Пой ты просто и согласно» и через Хераскова и Богдановича переходит к Карамзину. Эта же мысль закономерно приводила Державина к максимальному использованию выразительно-образительных средств.

4. Делая вдохновение источником поэтического творчества вообще,<sup>61</sup> Державин неизбежно должен был искать зримые, «материальные» способы выражения этого эмоционального состояния непосредственно художественной формой. Одним из собственно поэтических приемов передачи вдохновенного состояния, эмоциональным сигналом у Державина и становится «небрежная» рифмовка. Но поскольку у него вдохновение, равно как и картинность, красочность, звукопись и т. д., — общее свойство всей лирики (а не только определенных — высоких — жанров), постольку «небрежная» рифмовка распространяется на всю державинскую поэзию. Отказываясь же от типологической жанрово-стилевой рифмовки, Державин делал то, на что не решились посягнуть ни Княжнин, ни Карамзин, ни Радищев, ни Капнист, и последовательно доводил до конца начатую Муравьевым реформу русской рифмы.

Все эти предпосылки и обусловили характер державинской рифмовки. Используя распространенные типы рифм-сигналов, Державин применяет их по-новому.

Строгое жанровое (а соответственно и стилистическое) разграничение не допускало употребления в одном произведении рифм разных систем, например усечений и ассонансов в средних жанрах, требовавших наиболее точной, искусной рифмовки, или «низких» приблизительных рифм и заударных диссонансов в высоких. Разрушая прежнюю художественно-жанровую стилистику, Державин вводит в одно стихотворение и ассонансы, и усечения, и приблизительные рифмы, и заударные диссонансы. Вместе с тем державинская рифмовка отличается от традиционной семинарской. Семинарская манера совмещала разные типы рифм вне зависимости от содержания. Рифмовка Державина

<sup>61</sup> См. в настоящем сборнике, стр. 31—37.

всегда прочно связана с содержанием (в широком значении) и целиком зависит от контекста. Державинская рифма — подлинно «раба» содержания. В зависимости от контекста один и тот же тип рифмы может приобретать разные функции, — но всегда определенно-выразительные.

Общая функция приблизительных и неточных рифм всех типов — сигнал вдохновенного состояния, творческого экстаза, признак сильных эмоций широкого диапазона — от восторженного воодушевления до критического пафоса и гневного сарказма. Вместе с тем отдельным типам рифмы Державин придает и специфическое самостоятельное значение.

Усечения изредка выступают в старом значении признака высокого стиля, чаще им свойственна функция сигнала высокой тематики и проблематики, показателя торжественности, величавости тона. Тут же рядом они могут употребляться в трагическом плане, создавая дополнительный комический эффект контрастом сочетания привычного приема высокой формы и низменного содержания.

Особенно разнообразны функции державинских ассонансов. Они могут иметь такие полярные значения, как сигнал вдохновенной небрежности; признак забавного русского слога; сигнал скрытой иронии, сатиры, нравоучения — «аттической соли сатиры и нравоучения»; сигнал русской темы; ключевой знак авторского голоса — голоса русского поэта в произведении, часть которого создана в нерусской образной системе (например, на образах античности или скандинавской мифологии), и, кроме всего прочего, — специфического признака индивидуальной державинской творческой манеры вообще, своеобразной «печати» державинского «дара».

Рифмы типа *луз—предпочтуть* (по рабочей классификации — приблизительные) Б. В. Томашевский рассматривал как свидетельство твердого произношения поэта: «Правда, неточность рифм Державина лишает его примеры категорического характера. . . , но количественное преобладание твердых сочетаний все же показательно. Характерно, например, что слово *любовь* всегда у Державина идет в рифме с твердым согласным (*даров, философ, цветов, миров. . .*)».<sup>62</sup> Подсчеты Б. В. Томашевского в данном случае ошибочны: в пределах I—III томов издания Грота на 21 случай типа *любовь—псов* имеется 27 рифм *любовь—вновь, любовь—кровь*. Но дело не в цифрах, а в том, что приблизительные рифмы у Державина приравнены в структурных функциях к ассонансам и употребляются в тех же мно-

<sup>62</sup> Томашевский, стр. 95.

гочисленных значениях. Следовательно, подобно ассонансам, они имеют основания эстетические. Надлежит, однако, отметить, что у некоторых поэтов семинарской школы произношение, возмозно, сказалоь на употреблении рифм этого типа (и данное обстоятельство заставило выделить приблизительные рифмы в особую, промежуточную между точными и неточными, группу), но уже у Баркова приблизительные рифмы имеют специфическую структурную функцию и в этой функции употребляются большинством поэтов школы функционально значимой рифмовки.

Разрыв со старыми жанрово-стилистическими художественными нормами особенно заметен на примере державинских заударных диссонансов. Школа функционально значимой рифмовки употребляла их только в низком стиле и соответствующих жанрах.<sup>63</sup> У Державина находим эти рифмы и в стихах, проблематика которых считалась свойственной высоким жанрам, и в сатире, и в анакреонтике — рядом с «небрежными» рифмами других типов.

Так, например, заударный диссонанс с чередованием *а—о* кроме отмеченных выше случаев встречается в следующих сочетаниях и произведениях: *к боярам—даром* («На счастье»), *среди... бора—скоро* («Водопад»), *к... коронам—со звоном* («На взятие Варшавы»), *Петрово—лаврова* (оригинальная рифма при каноническом созвучии — «На кончину великой княжны Ольги Павловны»), *немножко—мошка* («Гостю»), *высоко—ока* («Послание мурзы Багрима...»), *отвечала—жало* («Венерин суд»), *чудо—из-под спуда* («На победы в Италии», редакция 1799 г.), *сучочком—девочкам* («Шуточное желание»), *Фавона—на лоно* («Весна»), *небо—Феба* («Поход Озирида»), *небосклона—на лоно* («Обитель Добрады»), *сила—уныло* («На смерть князя Смоленского»).

Чередование *ье—ья*: *согласья—счастье* («Пикники»), *творенье—перья*, *явление—перья* («Павлин»), *согласье—счастья* («Молитва»), *храненье—правленья* («На Мальтийский орден»), *счастье—самовластье* («Мужество»), *рождение—утешенье* («Оленину»), *изобилье—крылья* («Лето»), *восхищенья—в отмищенье* («Мщение»), *наслажденья—награжденье* («Плач царицы»), *изъятыя—участье* («Идолопоклонство»), *из самолюбья—орудье* («Проблеск»), *забвенья—в удивленье* (трижды,

<sup>63</sup> В. М. Жирмунский (О русской рифме XVIII в., стр. 421—424) настаивает на том, что на рифмы с чередованием в заударном положении гласных *а—о*, *е—и*, *ье—ья—ьи* в XVIII в. существовал «запрет», имевший «универсальный характер», бывший «всеобщей нормой», однако отмечает у Державина ряд рифм этого типа.

«Новгородский волхв Злогор»), *милосердьё—озаренья* («Христос»), *стремленьё—забвенья* («Река времен...»).

Имеются также заударные диссонансы, основанные на смешении разных типов (точное число назвать невозможно, так как не всегда ясно, принадлежат ли чередования автору или переписчику, редактору, наборщику), например, *и—е: судит—бюджет, ерошишь—хочешь, правил—Павел* и др.; *а—е: услышал—вышел; -ый—ой, -ые—ья* в окончаниях прилагательных и т. п. Особо интересны единичные заударные диссонансы с редкими для конца XVIII—начала XIX в. чередованиями: *ниву—огниво* (ранний вариант «Мечты»), *станца—колесницей* (ранняя редакция «Рождения красоты»), *краше—наша* («Бессмертие души»), *Параша—краше* («Параше»), *весення—осенне* («Синичка») и др.

По-видимому, новаторство Державина в области заударного вокализма было особенно отмечено современниками. Во всяком случае, чрезвычайно показательным представляется то обстоятельство, что все несомненные (т. е. не основанные на смешении) заударные диссонансы в лирике Капниста возникают при державинской теме: *в долине—пучины* («Ода на смерть Державина»), *теченьё—забвенья* («На тленность», неточная цитата из последних державинских стихов), *славен—Державин* («Различность дарований»).

С изменением структурной функции «небрежных» рифм связано резкое увеличение их числа: усечений всех типов в поэзии Державина свыше 220, приблизительных рифм около 130, заударных диссонансов более 50, но особенно много ассонансов, общая сумма которых значительно превышает 800. Причина этого явления заключается в следующем. При старой функции рифмы как сигнала жанра и стиля достаточно было 1—2 неточных рифм на произведение (а иногда — и на сборник небольшого объема). Жанровое подобие само по себе открывало возможность ограниченного использования собственно поэтических средств.

Стихи Державина вообще весьма насыщены изобразительно-выразительными средствами. Изобилие лексически-стилистических стыков, тропов, фигур, звуковых повторов всех типов, красочная избыточность сопровождаются и разнообразной рифменной интонировкой. Новая структурная функция державинской рифмы как эмоционального сигнала просто обязывала поэта употреблять рифмы-сигналы более интенсивно, ибо у него в редких произведениях выдерживается единство эмоции. Где это единство есть, там Державин употребляет неточные рифмы сравнительно экономно, обычно в начале и конце произведения, иногда дополнительно «подкрепляя» одной или двумя в середине.

Так построена, например, ода «Бог», целиком выдержанная в одной тональности. Начинается она с усечения в первой строфе, сразу сигнализирующего о вдохновенном состоянии автора и поддерживаемого ассонансом в 5-й строфе. Хорошо известен рассказ поэта о том, как он несколько суток неотрывно, запершись, работал над одой. В результате «воображение так было разгорячено, что казалось ему: вокруг стен бегают свет, — и с сим вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал и в ту ж минуту, при освещающей лампаде, написал последнюю сию строфу».<sup>64</sup> При весьма романтическом колорите рассказа психологическая мотивировка творческого экстаза, в сущности, дана самая реалистическая. Но интересно, что именно в этой строфе, сотворенной со вдохновенными слезами, — два ассонанса, в том числе один усеченный. Кстати, есть ассонанс и в сочиненной во сне «Пеночке».

Сходным образом, но по иным художественным причинам рифмуется «Тишина». Первая строфа, содержащая картинно-красочную, характерно предромантическую пейзажную интродукцию, целиком строится на ассонансах. Во второй — пятой строфах (ночные размышления поэта, тема «певца тииского» — Анакреона) рифма точная. В заключительной, шестой строфе — резкий тематический и образный диссонанс (Пинд — и Званка, музы — и балалайка), сопровождающийся ассонансом в рифме. Рифмовка «Тишины» особенно показательна, ибо преднамеренность ее не подлежит сомнению: это стихотворение из числа тех, которые сознательно написаны без буквы *р*. Продуманность звукового состава исключает возможность «случайностей» и в рифме.

Иногда появление неточных рифм было вызвано переходом от одного образного строя к другому. В первых 34 точно рифмующихся стихах «Явления Аполлона и Дафны на невском берегу» фигурируют Аполлон, Дафна, хариты, музы, наяды, нимфы. В следующих десяти стихах возникают русские образы и персонажи славянской мифологии (Север, Знич, Зимстерла, Лель, Любовь) и появляются ассонанс и приблизительная рифма. Заключительные четыре стиха — снова с Аполлоном и Дафной — рифмуются точно. Аналогичный прием — в стихотворении «На победы в Италии». Первые четыре строфы, построенные на «варяго-росском баснословии» (т. е. скандинавской мифологии), с Валкой, Валкалой и бардами, рифмуются точно. Последняя строфа — ликующий голос автора, русского поэта — интонируется ассонансом и приблизительной рифмой. Любопытно, что в редакции 1799 г. в ней был еще и заударный диссо-

<sup>64</sup> Державин, т. III, стр. 594.

нанс, впоследствии снятый (может быть, потому, что из восьми стихов строфы шесть рифмовались неточно).

Изредка Державин обращается к традиционным рифменным стандартам, и тогда канонические рифмы на фоне резкой индивидуальной державинской системы начинают звучать иначе, обращают внимание своей необычностью. Так обстоит дело с одой «На шведский мир», где рифмовка, целиком построенная на канонических созвучиях со стандартными же двумя усечениями, призвана подчеркнуть содержание программы этой оды «ломоносовского» типа<sup>65</sup> Подобный прием у Державина встречается не часто.

Обычно в больших державинских произведениях, тематически, эмоционально и композиционно сложных, происходит постоянная смена, чередование точной и неточной рифмовки (а также белых, нерифмованных стихов, о чем следует говорить особо), причем насыщенность неточными рифмами всех типов достаточно велика. Вот некоторые любопытные примеры разнообразных комбинаций неточных рифм:

Название произведения	Ассонаны	Усечения	Усеченные ассонаны	Приблизитель- ные рифмы	Звуковые диссонансы	Примечание
Фелица . . . . .	5	—	—	—	—	
Видение мурзы . . . . .	2	1	2	1	—	
На счастье . . . . .	10	1	—	—	1	
На коварство . . . . .	9*	2	—	1*	—	*корень—по- строен
Изображение Фелицы . . . . .	10	12	—	3	1	
На взятие Измаила . . . . .	9	5	2	1	—	
Любителю художеств . . . . .	5	4	—	—	—	
Водопад . . . . .	12	3*	—	1	1	*в том числе в потомки —
Мой истукан . . . . .	8	—	1	1	—	Потемкин
Ласточка . . . . .	4	—	—	—	—	*волн—огнь
Флот . . . . .	4*	—	—	1*	—	*огнь—полн
Рождение Красоты . . . . .	5*	—	—	2*	—	
О удовольствии . . . . .	4	4	—	—	—	
Колесница . . . . .	6	3	1*	2	—	*в ранней ре- дакции
Фонарь . . . . .	15	3	3	1	—	
Целение Саула . . . . .	24	2	1	1	1	
Царь-девица . . . . .	12	1	1	2	2	
Гимн лиро-эпический	33	8	6	5	—	

<sup>65</sup> См. В. А. Западов, Державин и Радищев. Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXIV, вып. 6, 1965, стр. 534—536.

Отказ от жанровых стандартов, смешение всех типов рифм в пределах одного произведения и подбор для каждого данного стихотворения индивидуально-выразительной системы рифм явились результатом намеченной Муравьевым и завершенной Державиным ломки жанров. Вслед за Державиным различные типы рифм сочетают Н. Львов, А. Востоков, А. Нахимов, А. Мерзляков, М. Милонов, Д. Давыдов и другие. Все большее значение приобретает заударный диссонанс. Вот, например, образцы любопытных разновидностей рифмовки Востокова: *колесница—садится, Лициний—вершины, дождливый—водоточивых, Владимир—любимый, тленны—переменны—вселенной, счастье—власти, уединеньи—успокоенья, симпатией—святыя, сердечну—чистосердечно, прямо—храма, камней—познаний, девицей—мчится, опишет—свыше, кинув—сыну, Владимир—имя, наглядеться—сердца, поднялись—раздались—свист, шорох—хоров.*

Державинской «русской школе» неточной рифмовки противостоит «французская школа» точной рифмовки, с конца 1800-х годов набирающая новые силы в связи с изменением структуры слога в поэтическом произношении.<sup>66</sup> На опыт Державина опираются декабристы, Грибоедов, Пушкин.

Затем державинские принципы рифмовки, не отмирая вообще, отходят на второй план русской поэзии (поздний Крылов, Языков, Кольцов, Никитин и другие) и вновь становятся основополагающими в поэзии конца XIX—начала XX в. (особенно ярко у Брюсова и Цветаевой, — кстати говоря, пристальный интерес обоих поэтов к Державину определялся не только рифмой).

Таким образом, рифмовка Державина не была только выражением чисто эстетических вкусов поэта и его индивидуальной формальной техники (и тем более — результатом особенностей произношения), а играла важнейшую идейно-смысловую роль в общей системе художественной образности. Державинская рифма была подготовлена всем предшествующим развитием русской рифмы и вместе с тем явилась качественно новой ступенью в ее истории.

---

<sup>66</sup> См.: Томашевский, стр. 94; В. А. Западов. «Способ произношения стихов» и русская рифма XVIII века. В кн.: Проблемы жанра в истории русской литературы. Уч. зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 320, 1969, стр. 33—38.