

Макарова Светлана Анатольевна

"ПИСЬМО О ПРАВИЛАХ РОССИЙСКОГО СТИХОТВОРСТВА" М. В. ЛОМОНОСОВА И РЕФОРМА РУССКОГО СТИХА РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ

В статье в широком историко-культурном контексте анализируется судьба метро-ритмических форм, утвержденных М. В. Ломоносовым в стиховедческом трактате "Письмо о правилах российского стихотворства". Делается акцент на распространении неклассических метров дактило-хорея и ямбо-анapestа, сыгравших особую роль в актуализации тонической природы русского стиха, что на рубеже XIX-XX вв. привело к реформе классической силлаботоники. Метро-ритмические процессы XVIII-XX вв. встраиваются в эволюцию интонационных типов, а также в процессы взаимодействия русского стиха с другими видами искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/7-3/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(61): в 3-х ч. Ч. 3. С. 30-35. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/7-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phi@gramota.net

Список литературы

1. **Габышева Л. Л.** Слово в контексте мифопоэтической картины мира (на материале языка и культуры якутов): автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2003. 44 с.
2. **Габышева Л. Л.** Структура и семантика текстов олонхо // Язык – миф – культура народов Сибири: сборник научн. ст. Якутск: Изд-во ЯГУ, 1991. Вып. 2. С. 61-78.
3. **Григорьева В. Г.** Интонационные и тембровые особенности песнопений богатырей Нижнего мира в якутском эпосе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (59): в 2-х ч. Ч. I. С. 53-63.
4. **Данилова А. Н.** Образ женщины-богатырки в якутском олонхо. Новосибирск: Наука, 2014. 166 с.
5. **Дуяков Г. В.** Кыыс Дьуурайа бухатыыр / сост. А. А. Кузьмина. Якутск: Бичик, 2011. 250 с. (Серия «Саха боотурдара»)
6. **Кузьмина А. А.** Олонхо Вилюйского региона: бытование, сюжетно-композиционная структура, образы. Новосибирск: Наука, 2014. 160 с.
7. **Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. М.: Наука, 2006. 408 с.
8. **Неклюдов С. Ю.** Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности [Электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm> (дата обращения: 06.04.2016).
9. **Николаева Н. Н.** Отрицательные персонажи в героическом эпосе бурят // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (34): в 3-х ч. Ч. II. С. 145-148.
10. **Оконешников И. Д.** Тамаллаайы Бэргэн / сост. А. А. Дмитриева, Н. А. Дьяконова. Якутск: Медиа-холдинг «Якутия», 2012. 320 с.
11. **Томская Д. А.** Учүгэй Үөдүгүэйэн, Куһаҕан Ходьугур = Ючюгэй Юдьюгюэйэн, Кусаган Ходжугур / пер. Е. С. Сидоров, сост. В. В. Илларионов, В. С. Никифорова, отв. ред.: д.и.н. Н. А. Алексеев, д. иск. Ю. И. Шейкин. Якутск: Изд-во ИГиИПМНС СО РАН, 2011. 374 с.
12. **Филиппова Н. И.** Собственные имена персонажей в якутском эпосе олонхо: Структура и семантика: автореф. дисс. ... к. филол. н. Якутск, 2000. 23 с.
13. **Якутские народные сказки** / сост. В. В. Илларионов, Ю. Н. Дьяконова, С. Д. Мухоплева и др. Новосибирск: Наука, 2008. 462 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).

THE IMAGE OF АБААҤЫ (АБААҢУ) IN THE YAKUT HEROIC EPOS OLONKHO

Kuz'mina Aitalina Akhmetovna, Ph. D. in Philology
*The Institute for Humanities Researches and Indigenous Studies
of the North of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences*
aitasakha@mail.ru

The article deals with the images of monsters-abaasy in the Yakut heroic epos olonkho. Abaahy is the enemy of the human tribe – айу аймаҕа, the embodiment of evil, disgusting, ugliness. At all the levels of the epos abaasy is opposed to айу аймаҕа (the idea, plot, character, functions, name, habitat, manner of singing hymns, non-textual phenomena). Sometimes one can come across the images of semi-айу-semi-abaahy, which later become full human beings.

Key words and phrases: folklore; epos; olonkho; image; demonology; abaahy; monsters.

УДК 821.161.1

В статье в широком историко-культурном контексте анализируется судьба метро-ритмических форм, утвержденных М. В. Ломоносовым в стиховедческом трактате «Письмо о правилах российского стихотворства». Делается акцент на распространении неклассических метров дактило-хорея и ямбо-анapestа, сыгравших особую роль в актуализации тонической природы русского стиха, что на рубеже XIX-XX вв. привело к реформе классической силлаботоники. Метро-ритмические процессы XVIII-XX вв. встраиваются в эволюцию интонационных типов, а также в процессы взаимодействия русского стиха с другими видами искусства.

Ключевые слова и фразы: двусложные метры; трехсложники; смешанные размеры; эволюция стихосложения; силлаботоника; декламационно-тоническая система; национальная специфика.

Макарова Светлана Анатольевна, к. филол. н.
г. Москва
svetlanamakarova658@gmail.com

**«ПИСЬМО О ПРАВИЛАХ РОССИЙСКОГО СТИХОТВОРСТВА»
М. В. ЛОМОНОСОВА И РЕФОРМА РУССКОГО СТИХА РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ**

Как и любое реформирование, утверждение силлабо-тонической системы стихосложения в середине XVIII в. не могло происходить без веских причин, определенных условий и краткосрочно. Удивительно, но реформа 1730-1750-х годов В. К. Тредиаковского – М. В. Ломоносова – А. П. Сумарокова «эхом» отзывалась на рубеже XIX-XX вв. Это закономерно, симптоматично и соотносится как с ритмом национальной речи, так и с литературным процессом, динамическим развитием поэзии, эволюцией метро-ритмики русского

стиха XVII–XX вв. Как эти две реформы взаимосвязаны, какова роль М. В. Ломоносова в истории и теории отечественной версификации, как «Письмо о правилах российского стихотворства», в котором обосновывалась необходимость силлаботоники, оказалось «востребованным» символистами, акмеистами и футуристами в эпоху отказа от силлабо-тонического стихосложения? Встроим стиховедческие размышления в широкий культурологический и узкопрофессиональный контекст.

Еще в хронологически первой системе отечественной версификации – устном народно-песенном стихе – были обнаружены одни из главных структурообразующих элементов русской поэзии: ударение, акцент, тоничность. В эпоху Петр I, на фоне грандиозного исторического «метаморфозиса», народное творчество явно уходило на второй план, российским государством как никогда стали востребованы литературный язык и национальная система стихосложения. Одним из филологических «первопроходцев» в преобразованиях российской культуры стал В. К. Тредиаковский. Выросший в семье священника, служивший певчим архиерейского дома, обучавшийся в астраханской школе, основанной монахами-католиками, а позднее получивший серьезное филологическое образование во Франции, Тредиаковский прекрасно усвоил законы и просодию силлабических виршей, конечно, не только французских. Ведь еще в XVII в., до Петровских реформ, отечественная словесность попыталась обрести литературный стих, аналогичный польскому и украинскому, – силлабический. Главным ритмообразующим элементом в первой сугубо литературной системе стихосложения был изосиллабизм, одинаковое количество слогов в поэтических строках. Слоговая структура – важнейший признак русской речи, но изосиллабизм оказался категорически чуждым принципом отечественной версификации, что и почувствовал Тредиаковский.

В своей теоретической работе «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) Тредиаковский определил тот главный фактор, который мешал силлабическому стиху стать именно национальной системой стихосложения. В дополнение силлабическому принципу он указал на тонический, акцентный фактор, который обнаружил в народно-песенном творчестве и который привел Тредиаковского к главному стиховедческому открытию: продуктивности стопной версификации, основанной на правильном чередовании ударных и безударных слогов. При этом ученый-поэт отверг ритмические принципы греческой, латинской, польской, французской поэзии. Определением для отечественной словесности Тредиаковский назвал ритм национальной речи: «Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию стихов. /.../ долготы и краткости слогов в новом сем российском стихосложении /.../ тоническая, то есть в едином ударении голоса стоящая» [8, с. 366, 368]. И далее: «Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, надревнейшей оной простых людей поэзии» [Там же, с. 384].

М. В. Ломоносов, выросший на фольклоре российского Севера и позднее учившийся в Германии, где тоническим стихом владела уже и литературная поэзия, продолжил реформирование отечественной версификации. Несмотря на грандиозную значимость трактата о принципах сложения российских стихов, стиховедческие взгляды Ломоносова не так часто становились предметом детального исследования [3] и тем более в их проекции на динамическое развитие метро-ритмики XIX–XX вв., единство русской поэзии с историко-культурными тенденциями разных эпох – этими причинами и обусловлена данная статья.

Итак, вслед за Тредиаковским Ломоносов поддержал идею одинаковой значимости ударных и безударных слогов в стопе. В отличие от Тредиаковского, Ломоносов расширил стопный состав русской поэзии: в своей главной теоретической работе по версификации «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739), кроме двусложных ямбов и хореев, он утверждал в качестве перспективных еще две стопы – дактиль и анапест, на этот раз трехсложные, и смешанные метры. Для Ломоносова совершенно очевидной была непродуктивность польского и французского стихосложения, все усилия поэт-ученый сосредоточил на актуализации метро-ритмических возможностей русского языка: «...российские стихи надлежит сочинять по природному нашему языку свойству...» [7, с. 465].

А. П. Сумароков немногим углубил открытия Тредиаковского и Ломоносова, согласившись с главной единицей российской версификации – стопой [6, с. 108–145]. Потому реформу отечественного стихосложения, осуществленную в единстве с «открытием» «окна в Европу», можно было считать состоявшейся. В 1730-е годы в рамках первого в России литературного направления – классицизма – была утверждена силлабо-тоническая система версификации, которую требовалось воспринимать в качестве индивидуальной, самостоятельной, национальной. Между тем стиховедческие трактаты и теоретические декларации далеко не всегда шли в гармоничной параллели с поэтической практикой. После реформы Тредиаковского – Ломоносова – Сумарокова понадобилось еще несколько десятилетий, чтобы ломоносовские идеи реализовались, а эволюцию русского стиха можно было действительно назвать индивидуальной, самостоятельной, национальной.

Для наших дальнейших рассуждений чрезвычайно значимыми будут выводы, сделанные Б. М. Эйхенбаумом в работе «Мелодика русского лирического стиха» [9, с. 331]. На основе анализа поэтического синтаксиса ученый пришел к заключению, что в русской лирике можно выделить три интонационных типа: декламативный, характерный для XVIII в., говорной и напевный, свойственные стиху XIX–XX вв. Для нас также очень важны исследования тех филологов, которые занимались проблемами взаимодействия литературы с другими видами искусства и разрабатывали понятия «живописной» поэзии и «музыкальной» лирики. В заданных концептуальных параметрах и обратимся к поэзии Ломоносова.

С точки зрения интермедийности (в значении синтеза искусств) стихотворное творчество Ломоносова относится, конечно, к «живописной», «изобразительной» интермедийности. Поэту-классицисту важно описать литературный образ, представить читателю поэтический портрет, сопроводить изображаемое цветотписью. Анализ поэтических произведений Ломоносова свидетельствует о чрезвычайно яркой цветовой

гамме, доминирующей в его одах. Желтый, зеленый, синий, красный – эти цвета природны, они сопоставимы с ломоносовскими мозаиками, меньше всего предполагающими переходные оттенки. Буквально «Полтавская баталия» в слове, героическая поэма «Петр Великий» в смальтах! Даже безотносительно к лексике цветообозначения, Ломоносов «живописует», изображает словом, а не выражает чувства, переживания. Пожалуй, единственной классицистической эмоцией, которую еще нельзя назвать лирической, является восторг автора, – эта эмоция задается или одическим жанром, или «высоким» стилем:

... Не зрех, как он сиял величеством над вами
И шествовал по вам пред новыми полками;
Как новы крепости и новы корабли,
Ужасные врагам в волнах и на земли,
Смотрел и утверждал, противу их набегу,
Грозящему бедой Архангельскому берегу:
Дабы российскую тем силу разделить,
От ингерских градов осады отвратить [7, с. 283]...

В русской поэзии XIX–XX вв. «живописная» традиция блестяще развивалась в творчестве М. Лермонтова («Утро на Кавказе» 1830 г., «На картину Рембрандта» 1830–1831 гг., «Два великана» 1832 г.), А. Майкова («Акварели» 1885–1890 гг.), Я. Полонского («Утро» 1845 г., «Чайка» 1860 г., «Полярные льды» 1870 г.), К. Случевского («Рассвет в деревне», «Снега», «Утро над Невоем»), искусстве футуристов. Хотя грандиозная манера живописания словом, присущая ломоносовской поэзии и ориентированная на гражданскую тематику, художественную гиперболу, так и осталась, пожалуй, непревзойденной.

С точки зрения интонационного стиля, о разновидностях которого писал Б. М. Эйхенбаум [9, с. 331–338], поэзия Ломоносова со всей очевидностью относится к декламативной, что тоже уникально, так как опыты декламативного интонационного стиля получают логическое продолжение уже в рамках ораторской, риторической поэзии. Это во многом связано с классицистической эстетикой, жанром оды, которые имели сугубо историческое значение и не могли быть «продублированы» в ином культурном контексте, пусть даже в новых вариациях. М. В. Иванова справедливо писала: «... конкретный ритор с его природными душевными и телесными дарованиями совсем не похож на абстрактный компонент текста, именуемый “образом автора”» [4, с. 160].

Ломоносов – автор знаменитой «Риторики» – усиливает одические интонации аллитерациями и ассонансами. Экспрессивная звукопись заметна уже в ранней «Оде... на взятие Хотина» (1739): «... Чинит прему что во всем? // Что очи блеском проникает? // Чистейшим с неба что лучом // И дневну ясность превышает?...» [7, с. 67]. С фонетической точки зрения стих Ломоносова – выпуклый, яркий, звучный, что органично соответствует декламативному произнесению рационалистичных произведений классицизма и вместе с тем ораторскому, риторическому интонационному стилю, пафос которого в дальнейшем окажется созвучен многим патриотическим произведениям А. Радищева («Вольность» 1890 г.), А. Пушкина (ода «Вольность» 1817 г.), Ф. Тютчева («Великий день Кирилловой кончины» 1869 г.), Н. Некрасова («Памяти Белинского» 1851–1853 гг.), В. Брюсова («Отверженный герой» 1894 г.).

Наконец, о главном. Своим творчеством – «живописным», изобразительным, декламативным, риторическим – Ломоносов открыл магистральные пути развития отечественной поэзии. Но с силлаботоникой все получилось значительно сложнее. Метро-ритмическое утверждение национального стихосложения на практике оказалось даже для Ломоносова-теоретика делом непростым. Из стоп, теоретически обоснованных им же самим, создатель силлаботоники чаще всего обращался к ямбу: «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» (1747), «Письмо к... Шувалову» (1750), «Утреннее размышление...» (1743), «Вечернее размышление...» (1743), многие оды и «Переложения псалмов» [Там же, с. 61–200]. Ямбы с точки зрения семантического ореола считаются самыми «разговорными» размерами, что соответствует декламативному интонационному стилю ломоносовской поэзии. Хореи в поэзии реформатора исключительны, и это тоже хорошо объяснимо: у хореических размеров – «песенный» семантический ореол, а перед Ломоносовым стояла задача создания литературной поэзии, безусловно, связанной с народно-песенным стихом тоничностью, но все же радикально «мансипировавшейся» от синкретизма с музыкой. Между тем трехсложные и смешанные метры, задекларированные в «Письме...» Ломоносова теоретически [Там же, с. 469], так и не были освоены российским энциклопедистом. Казалось бы, какая «малость» в сравнении с тем, что проделано северным гением в мировом пространстве и исторических координатах! И все-таки, почему в метро-ритмическом репертуаре реформатора не нашлось должного места дактилю, анапесту, дактило-хорею и ямбо-анапесту, ведь именно Ломоносов заявил об их продуктивности в связи с утверждением российской версификации? Третьяковский, размышляя о русской национальной системе стихосложения, об этих метрах не писал вообще.

Ответ на данный вопрос оборачивается постижением национальных особенностей освоения силлаботонических метров, развития интонационных типов, отечественного своеобразия историко-литературных тенденций и направлений, а значит, «национального пути» русской поэзии.

Итак, согласно статистическим данным М. Л. Гаспарова, по сравнению с XVIII в., в начале XIX в. процентное обращение русских поэтов к ямбу практически не изменилось – с 87,5 до 71,5%. Ямб в этот период оставался самым популярным метром. Использование хореов заметно возросло: с 9,5 до 17%. А трехсложники осваиваются неравномерно. Активность дактиля снижается с 75 до 57%, потому что антологические темы и гекзаметры «растворяются» в других романтических темах и формах; популярность амфибрахия, вовсе не указанного Ломоносовым в «Письме...», стремительно возрастает с 8,5 до 43%, а значимость анапеста,

напротив, падает с 16,5 до 9,5% [2, с. 51, 63]. То есть к началу XIX в., когда в русской поэзии уже «прозвучал» не только классицизм, но и сентиментализм, непосредственно подготовивший предромантизм, постепенно усиливалась роль «песенных» и «напевных» метров: хорей и трехсложников. Действительно, вместе с расцветом романтизма, новых лирических жанров, в единстве с динамичным распространением хорейских, амфибрахических, анапестических размеров, в поэзии первой трети XIX в. прочно утвердился напевный интонационный стиль. Это происходило на фоне стабильной ямбической традиции «говорного» стиля, что в целом выводило отечественную словесность на новый художественный уровень. Не случайно эпоху начала XIX столетия называют «Золотым веком» в истории отечественной словесности!

Какова метро-ритмическая эволюция русского стиха в XIX в.? С какими стихометрическими результатами отечественная поэзия приходит к рубежу XIX-XX вв., периоду очередного реформирования? Процентное использование ямбов катастрофически падает с 71,5 в начале XIX в. до 49,5% в начале XX столетия. Обратные к хорям остаются практически неизменно: с 17 до 19,5%. Еще больше сокращается употребление дактиля: с 57 до 27,5%. Количество амфибрахий после заметного взлета в первой половине XIX в. падает с 43 до 25,5%. Роль анапестов, напротив, заметно усиливается: с 9,5 до 47% [Там же].

Сухие проценты ямбов, хорев и т.д., статистика метро-ритмики комичны сами по себе, но бесценны в связи с выстраиванием историко-литературных тенденций и художественно-эстетических приоритетов. Потому в данном случае нужно говорить о взаимосвязях метро-ритмических форм русского стиха с интонационными стилями поэтической речи. Очевидно то, что развитие говорного интонационного стиля являлось важной тенденцией в эволюции русского стиха XIX в.: «...язык разговорный и язык литературный в разные эпохи то приближаются, то отдаляются друг от друга, поэтому и приходится четко разделять эти две разновидности языкового употребления, чтобы определять характер их взаимодействия в истории языка» [5, с. 6]. Больше или меньше воплощенный в творчестве И. Крылова («К другу моему» 1793 г., «К счастью» 1793 г.), К. Батюшкова («К Жуковскому» 1812 г., «Разлука» 1812 г.), Н. Некрасова («В дороге» 1845 г., «Забятая деревня» 1855 г., «Школьник» 1856 г.), И. Никитина («Воспоминание о детстве» 1849-1853 г., «Нужда» 1853 г., «Утро на берегу озера» 1854 г.), говорной стих обогатился социальными, народными, историческими, политическими темами и образами. В «говорной» поэзии осуществлялись фольклорные имитации, метро-ритмические эксперименты с варьированием междуударного интервала от 0 до 3 слогов.

Кроме того, активное использование ямбов тоже способствовало интонационно-ритмическому раскрепощению говорного стиха, ведь с учетом неизбежных пиррихий в ямбических стопах между стиховыми акцентами часто оказывалось три слога (а не один или два, как в правильной силлаботонике). Следовательно, к началу XX в. говорной стих был предельно «раскованным», получив максимальное развитие как в содержательном, так и в художественном отношении. Интересно то, что говорные, реалистичные интонации (языковые, литературные), далекие от музыкальной гармоничности, попытались воплотить русские композиторы XIX в.: в операх А. Даргомыжского («Каменный гость» 1866-1869) и М. Мусоргского («Женитьба» 1868) разговорные обороты были воплощены настолько талантливо, что вошли в музыкальный язык национальной оперы XX в., в творчество С. Прокофьева («Война и мир» 1943-1952), Д. Шостаковича («Нос» 1930), Р. Щедрина («Мертвые души» 1977).

Вместе с тем в лирике XIX в. самым интенсивным образом раскрывались экспрессивные возможности напевного интонационного стиля, метрически поддержанного прежде всего трехсложными размерами. Именно в поэзии XIX в. анапесты и амфибрахии, лишенные, в отличие от «антологического» дактиля и гексаметра, семантического ореола, утвердились не просто в качестве полноправных, но и музыкальных, тоничных, национально самобытных метров. Кульминационные точки популярности амфибрахия и анапеста в XIX в. различны (у одного метра – в начале столетия, у другого – в конце), но именно они подтверждают идею равноценного освоения трехсложников к началу реформы силлаботоники на рубеже XIX-XX вв. Кроме того, с эпохи романтизма в русской лирике начинаются поиски «музыкальной» экспрессии стиха, а напевный интонационный стиль проходит не только через «вечные» темы любви, природы, творчества, судьбы, памяти, но также через эстетику «чистого искусства» и предсимволизма: творчество В. Жуковского («Певец» 1811 г., «Голос с того света» 1815 г.), А. Фета («На заре ты ее не буди...» 1842 г., «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали...» 1877 г.), А. Толстого («Средь шумного бала, случайно...» 1851 г., «Не ветер, вея с высоты...» 1851 г.), С. Надсона («Мелодия» 1880 г., «Одни не поймут, не услышат другие...» 1882 г.), А. Апухтина («Предчувствие» 1855 г., «Мне не жаль, что тобою я не был любим...» 1870-е годы).

Следовательно, напевный стих к началу XX столетия располагал огромным арсеналом выразительных приемов, способных воплотить, с одной стороны, тончайшие нюансы частной жизни человека, его чувства и состояния, то есть углубленный психологизм, с другой стороны, передать всю мощь общественно-социальных, исторических переживаний, то есть не что иное, как повышенный лиризм. Именно психологизм и лиризм можно назвать неотъемлемыми чертами напевного стиха и вместе с тем главными национальными особенностями русской поэзии. С напевным стихом XIX – начала XX в. сопоставимо творчество выдающихся композиторов-мелодистов – в первую очередь П. Чайковского (оперы «Евгений Онегин» 1878 г., «Пиковая дама» 1890 г.; симфония № 4 1878 г., симфония № 6 1893 г.), С. Рахманинова (опера «Алеко» 1893 г., концерт для фортепиано с оркестром № 2 1900 г.): их произведения не нужно переводить на литературный язык, российскому человеку хорошо понятен «непереводимый» лиризм напевных мелодий, трагических и исцеляющих одновременно.

В единстве с указанными метро-ритмическими формами и интонационно-синтаксическими типами середины XVIII – конца XIX в. функционировала еще одна, абсолютно уникальная стихометрическая разновидность, которая в «Письме» Ломоносова названа смешанными метрами, – это дактило-хорей и ямбо-анапесты. Как уже

было отмечено, Ломоносов не использовал эти метры в собственной поэтической практике. По совокупности причин в поэзии второй половины XVIII в. и в лирике XIX вв. смешанные метры тоже составляли ничтожно низкий процент: согласно статистическим данным М. Л. Гаспарова, 6,5% в начале XIX века и 2,5% в конце столетия [2, с. 51, 63]. К дактилю-хореем и ямбо-анапестам, утвержденным Ломоносовым на равных правах с ямбами, дактилями и др. правильными размерами, обращались в антологической лирике, при попытках воплотить античный гекзаметр, при имитации песенных ритмов, в переводах из Байрона, Гете, Гейне (М. Лермонтов «Они любили друг друга так долго и нежно...» 1841 г., Н. Огарев «Они любили друг друга...» 1842 г., А. Фет «Я плакал во сне; мне приснилось...» 1847 г.) и – особенно настойчиво! – в поисках русских логоэдов, в которых междуударный интервал был бы вариативным, но композиционно урегулированным.

После теоретических деклараций Ломоносова к смешанным метрам, созданию русских логоэдов и экспериментам с силлабо-тонической метро-ритмикой в разные периоды развития отечественной поэзии проявляли интерес А. Сумароков (песни «Благополучны дни...», «Где ни гуляю, ни хожу...»), Г. Державин («Ласточка» 1792-1794 г., «Снигирь» 1800 г., «Весна» 1804 г.), В. Жуковский («К ней» 1811 г., «К Филону» 1813 г., «Жалоба пастуха» 1817 г.), А. Фет («Свеча нагорела. Портреты в тени...» 1862 г.), А. Григорьев («Есть старая песня...» 1846 г., «Прощай и ты, последняя зорька...» 1858 г.). Но смешанные метры не становились продуктивными, они плохо усваивались традициями, поэты использовали их крайне редко и каждый раз словно заново. Складывалось впечатление, что в ходе эволюции русского стиха одна неведомая сила настойчиво вела к созданию свободных и раскованных ритмов, а другая, не менее загадочная стихия, упорно не давала неклассическим метрам утвердиться.

Между тем в начале XX в. неклассические метры становятся популярными, в процентном отношении они делают рывок с 2,5 до 16,5%. Что произошло? Как определить то «нечто», что, наконец, позволило метро-ритмическим формам с вариативным междуударным интервалом занять свое место в конфликтном репертуаре русского стиха? Почему формы, провозглашенные Ломоносовым в 1730-е годы, только на рубеже XIX-XX вв. смогли быть исторически востребованными?

Дело в том, что к 1890-м годам, когда в отечественной поэзии выступили символисты, все те тенденции, о которых шла речь выше, достигли максимальных результатов. Русская лирика, располагавшая могучими национальными ресурсами изобразительной поэзии и «музыкального» стиха, говорного стиля и напевной лирики, экспрессивными приемами романтизма, реализма, «чистого искусства», готова была перейти от развития традиций к воплощению инноваций. На рубеже XIX-XX вв. жизнь Государства Российского отличалась небывалой психологической динамикой, беспрецедентными историческими событиями, эпохальными революционными потрясениями. Поэты сообщали свои настроения лирическим героям, что приносило в поэтические тексты эмоциональность, субъективность и выражалось в повышенном лиризме.

Только в этих абсолютно экстремальных условиях в метро-ритмике русского стиха произошло то, что накапливалось десятилетиями. На фоне раскрепощенных интонационных фигур напевного стиха (как, собственно, и говорного), в единстве со свободной романсной композицией, поиски музыкальной экспрессии новых метро-ритмов привели к функциональному утверждению русского дольника – стихотворной формы с неурегулированным варьированием междуударных интервалов в один-два слога. Русские логоэды с композиционно упорядоченными стяжениями интервалов словно «сорвались с места», пришли в движение – в дольниках ритмо-интонационное развитие спонтанно, лирические настроения предельны, а содержательная емкость нередко символична.

Так, стихотворение А. А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» [1, с. 72], написанное четырехударным дольником в 1905 г., формально посвящено событиям русско-японской войны. Но историзм в стихотворении отсутствует, как и какие-либо конкретные образы и детали. Все подчиняется тому мощнейшему лирическому переживанию, которое связано с невыразимой скорбью: церковный хор, молитва, надежды, святая вера и... И столкновение с еще одним «святым»: интуицией ребенка, которому ведома роковая тайна – «никто не придет назад». Тревожные чувства, бездонные по смыслу образы-символы (девушка, храм, корабли, царские врата) сливаются с напевной мелодикой и романсной композицией, захватывающей не отдельные строфы, а все стихотворение в целом. Скорбные чувства пронизывают все катрены, объединенные последовательными анафорами: «о всех», «девушка», «ее голос», «и», «что». Все стихотворение – как скорбная «стрела», пронизывающая сердце читателя, – настолько она стремительная и острая.

Конечно, тревога, скорбь, лиризм, психологизм лирического героя в стихотворении А. Блока передаются и метро-ритмически: анакрузы стихов непостоянны, клаузулы переменны, между ударными слогами так же бессистемно повторяются то один, то два слога. Как душа лирического героя волнуется, так и ритмика стихотворения «мерцает» диссонансами, переборами, паузами, непредсказуемыми ускорениями и замедлениями. Ритм стихотворения нервный, импровизационный, экспромтный, как и мелодика, композиция, настроения лирического героя, как сама жизнь в России на рубеже XIX-XX вв.

Итак, Ломоносов допустил возможность смешения разных стоп в корпусе стиха. Композиционно урегулированные смешения и вместе с тем варьированные междуударные интервалы, апробированные в XVIII-XIX вв., оказались непродуктивными. И только на рубеже XIX-XX вв., в единстве с социально-общественными катализмами, стала возможна еще одна эпохальная реформа отечественного стихосложения, которая сопоставима с утверждением силлаботоники в середине XVIII в., равнозначной петровским реформам. На рубеже XIX-XX вв. метро-ритмические инновации символистов со смешанными метрами, стяжениями междуударных интервалов, осуществленными на базе трехсложных размеров, стали функциональными и привели

к появлению новых разновидностей стиха – дольника, тактовика, верлибра, более того, способствовали усилению тоничности и – как следствие – рождению новой системы стихосложения: декламационно-тонической, акцентной. Тоничность, присущая русскому языку и народно-песенному творчеству, актуализированная в ходе реформы силлабической просодии в середине XVIII в., была еще больше «гиперболизирована» в силлабо-тоническом стихе XIX в., что на рубеже XIX-XX вв. привело к акцентному «диктату» слова, системным изменениям, а значит, «революционной ситуации» в отечественной версификации.

Все это стало возможно к тому же на фоне еще одной очевидной метро-ритмической тенденции XIX в.: возрастающей роли анапестов и амфибрахий, тоничных и напевных одновременно. Именно на основе трехсложных метров символисты, а вслед за ними акмеисты и футуристы стали варьировать междуударные интервалы от 0 до 4 слогов. В единстве с интонационно-синтаксическими фигурами, композиционно-синтаксической структурой это привело к усилению поэтической акцентности, лексической ударности, что, конечно, напоминало устный народно-песенный стих, но очень отдаленно, так как вновь рожденная декламационно-тоническая система версификации была исключительно литературна и не предполагала никакого синкретизма. Если бы Маяковский переписал стихотворение Блока «лесенкой»... Да, в напевном стихе Блока актуализировались бы говорные, декламативные, акцентные интонации, которые потенциально скрывались в метро-ритмике дольника.

Итак, гениальные пророчества Ломоносова в ходе реформирования отечественного стихосложения и создания национальной разновидности версификации в середине XVIII в. заключались в усилении тоничности на фоне силлабической просодии, а также использовании правильных двусложных и трехсложных стоп в стихе. Но сверхгениальная интуиция подсказала Ломоносову не только пути утверждения классической системы версификации в России, но и способы ее нового реформирования! Утвержденные Ломоносовым смешанные метры стали для отечественного стихосложения «миной» замедленного действия, которая «взорвалась» на рубеже XIX-XX вв.

Актуализация тоничности внутри самой силлабо-тонической системы вела к разрушению стопы и самоценности не «силлабической группы», а семантики слова! Следовательно, «Письмо» Ломоносова – это и утверждение силлаботоники, и путь к ее реформированию, и разрушение силлабо-тонического стихосложения. «Письмо» Ломоносова, призванное в середине XVIII в. утвердить единственную национальную систему версификации, на рубеже XIX-XX вв. объективно засвидетельствовало тот особый национальный путь, который русская поэзия прошла в XVIII-XX вв. и который открывался русскому стиху в XXI столетии. Эта национальная траектория развития не ограничилась возможностями одной системы, напротив, богатство русского стиха заключалось в его метро-ритмической полифоничности, многообразии стихометрических форм, взаимодействии разных систем версификации, объединенных главным ритмическим фактором национальной речи, – акцентностью, ударностью, тоничностью. «Не с иным коим намерением я сие учинить дерзнул, как только чтобы оных благосклонное исправление или беспристрастное подкрепление для большего к поэзии поощрения от вас получить. Чего несомненно надеясь, остаюсь, почтеннейшие господа, ваш покорнейший слуга Михайло Ломоносов» [7, с. 472].

Список литературы

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Правда, 1971. Т. 2. 350 с.
2. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.
3. Гончаров Б. П. О реформе русского стихосложения в XVIII веке (к проблеме ее национальных истоков) // Русская литература. 1975. № 2. С. 51-70.
4. Иванова М. В. От ломоносовского риторика к «образу автора» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия лингвистика. 2005. № 7. С. 156-161.
5. Иванова М. В. Разговорные компоненты в структуре древнерусских литературных текстов середины XV в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия лингвистика. 2013. № 2. С. 5-11.
6. Калачева С. В. Эволюция русского стиха. М.: Издательство Московского университета, 1986. 264 с.
7. Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. 560 с.
8. Третьяков В. К. Избранные произведения. М. – Л.: Советский писатель, 1963. 577 с.
9. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 554 с.

M. V. LOMONOSOV'S "LETTER ABOUT THE RULES OF THE RUSSIAN VERSIFICATION" AND REFORM OF THE RUSSIAN VERSE AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES

Makarova Svetlana Anatol'evna, Ph. D. in Philology
 Moscow
 svetlanamakarova658@gmail.com

The article analyzes the destiny of the metre and rhythmic forms approved by M. V. Lomonosov in the treatise devoted to verses "Letter about the Rules of the Russian Versification" in broad historical and cultural context. The emphasis is on the spread of the non-classical metres of dactyl-choree and iambus-anapaest that played a special role in the actualization of the tonic nature of the Russian verse, which led to the reform of the classical accentual-syllabic verse at the turn of the XIX-XX centuries. The metre-rhythmic processes of the XVIII-XX centuries are embedded in the evolution of the intonation types, as well as in the processes of the interaction of the Russian verse with other art forms.

Key words and phrases: two-syllable metres; trisyllabic forms; mixed metres; evolution of versification; accentual-syllabic verse; declamatory-tonic system; national specificity.