

СТИХОВЕДЕНИЕ

В.И. Тюпа

ФРАНЦУЗСКАЯ СИЛЛАБИКА В.К. ТРЕДИАКОВСКОГО И СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКАЯ РЕФОРМА РУССКОГО СТИХА*

Первая в истории русской литературы авторская книга лирики «Стихи на разные случаи» (1730) В.К. Тредиковского¹, помимо 14 русских текстов (623 стиха) и одного латинского, включала в себя 17 стихотворений, написанных молодым русским стихотворцем по-французски (общим объемом в 421 строку). Это образчики «галантной» поэзии, еще не сложившейся в России салонной поэтической культуры, призванные легализовать тематику частных человеческих отношений в рамках становящейся литературной системы русского классицизма. Авторитетная прецедентность – наиболее весомый аргумент в эпоху «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев). Авторитет же французской литературы как твердыни европейского классицизма в 1725–30 гг., когда создавались эти тексты, был пока еще незыблем.

Крайне существенным аргументом в пользу любого литературного опыта являлась также его формальная изощренность, отождествляемая в данной культурной парадигме с мастерством. Поэтическое мастерство Тредиковского неоднократно подвергалось сомнению, а порой и резкой критике. Однако, как показывает анализ, стихотворная техника, стилистика, общий

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (грант № 05-04-10328а).

уровень поэтической культуры этого автора во французских текстах заметно превышают качественные характеристики его русскоязычной версификации.

Прежде всего, обращает на себя внимание ритмическое многообразие французской поэзии русского стихотворца. Помимо сверхкоротких 3-сложника (8 стихов) и 4-сложника (20 стихов), используемых в качестве не самостоятельных ритмических вкраплений (таково же применение и 6-сложника – 11 стихов), в сборнике представлены: 5-сложник (75 стихов), 7-сложник (100 стихов), 8-сложник (87 стихов) и 10-сложник (106 стихов). Наконец, одно стихотворение длиной в 14 строк выполнено 12-сложным александрийским стихом.

Это последнее (не любовное по своей тематике, а грамматически назидательное) носит длинное название: «Правила, как знать надлежит, где ставить запятую, точку с запятой, двоеточие, точку, вопросительную и удивительную». Оно является очевидной демонстрацией владения техникой наиболее почитаемого во французском классицизме «*vers heroïque*».

Любопытно место данного текста в сборнике. Он как будто бы достойно завершает ряд франкоязычных опусов сочинителя. Однако вслед за ним в самом конце книги (перед русскоязычной «Эпиграммой к охуждателю зоилу») Третьяковский помещает галантно фривольную по содержанию имитацию французского образца «легкой» поэзии. Длинное (56 строк) стихотворение под названием «Сон, учинен песню наподобие одной песни французской “*La reine si belle*”, и с ее же рефреном» написано сверхкоротким песенным 5-сложником. Такое завершение книги подчеркивает доминантную роль любовной тематики, а также соответствующей ритмики и стилистики в книге, открывающейся переводом «Езды в остров Любви» П. Тальмана.

Не удивительно, что ведущая роль в ритмическом репертуаре французских текстов сборника принадлежит «*vers commun*» – невысокопарному 10-

сложнику, столь же расхожему во французской поэзии, каким послепушкинский 4-стопный ямб явился в русской.

Этот стихотворный размер создает определенное техническое затруднение, присущее также и русской силлабике: строгое правило цезуры. Во французском 10-сложнике она требуется после 4 слога (4 + 6). Появление цезуры после 6 слога (6 + 4) воспринималось как иной и притом весьма редкий ритмический рисунок. Смещение ритмических вариантов 10-сложника в пределах одного текста не одобрялось: в таком смещении усматривалась безвкусица.

С этим затруднением (как и с цезурами александрийского стиха) Третьяковский справляется, можно сказать, достойно – не хуже многих почитаемых французских авторов того времени. Из 106 стихов 10-сложника цезура отсутствует только в двух (*par chaque endroit tashe de lui plaire*, где конечная гласная в слове *chaque*, как и в слове *tashe*, при поэтическом прочтении должна быть произнесена; и *Quoi que a mes yeux, la Parque qui m'entraine*, где цезура должна была бы разъединить *mes yeux*). Еще в двух случаях цезура появляется после 6 слога (*Une coquette, après tout, rend a l'instant*; а также *Balancez vous encor? voici mon coeur*, где цезура после 4 слога разрушила бы вопросительную интонацию).

О несоблюдении слоговой длины строк не может быть и речи. Это притом, что в русских 13-сложниках «Стихов на разные случаи» нами было обнаружено 17 слоговых просчетов.

С более короткими размерами, не требующими константной цезуры, Третьяковский работает еще увереннее (естественно, с уместным использованием в случае необходимости непроносимых в прозаической речи гласных). В частности, в 8 текстах из 17 он свободно играет строками различной

длины, выстраивая усложненную строфику. В русских текстах подобное осуществляется им с заметно меньшей уверенностью.

Приведем пример изысканной ритмической композиции стихотворения «Тоска любовницына в разлучении с любовником», повторенной в «Тоска любовникова в разлучении с любовницею». Длины силлабических строк в этих текстах варьируются таким образом: 5 – 6 – 10 – 6 – 3 – 3 – 10.

В русских стихах аналогичной сложности ритмическая композиция строфы (11 – 9 – 13 – 9 – 9 – 7) встречается лишь однажды – в заведомо главенствующем произведении всего сборника: «ПЕСНЬ сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации Ее Величества государыни императрицы Анны Иоанновны, самодержицы всероссийския, бывшему тамо августа 10-го (по новому стилю) 1730». Однако синтаксическая и ритмическая тяжеловесность этого текста производит впечатление избыточной нарочитости и являет очевидный контраст легкости и естественности изысканных строфических композиций, выполненных по-французски.

Технически безупречным можно признать и французский 8-сложник Тредиаковского – ведущий бесцезурный стих многовековой поэтической традиции.

Особое внимание привлекает к себе выполненная этим размером французская версия «Оды о непостоянстве мира». Она помещена после русского стихотворения с таким названием и поименована: «Та ж самая ода по-французски». Однако при сопоставлении текстов возникает и упрочивается впечатление, что именно французский вариант явился первоисточником. «Которое из этих двух стихотворений – оригинал? – писал Е.Г. Эткинд. – Я склонен думать, что французское»². Попробуем аргументировать это предположение.

Прежде всего, становится заметным, что по-французски Третьяковский рифмуется лучше и увереннее (впрочем, неудачная рифма *seul – deuil* встречается и здесь), чем по-русски, когда поэт мирится с рифмой *мысли – вышли* и не гнушается элементарными глагольными рифмами: *премывает – отнимает, восходит – сходит, пребывает – пропадает, будет – избудет*. Оба стихотворения состоят из двенадцати пятистрочных строф, но французское имеет схему рифмовки **абаба**, тогда как в русских строфах после перекрестной рифмовки следует холостой стих, чем задача скрытого «перевода» на русский заметно облегчается.

Предумышленная и будто бы конструктивно целесообразная безрифменность пятого стиха в концах русских строф подчеркивается его укороченностью (5 слогов вместо 7 в предыдущих четырех строках). Однако во французском варианте заключительный стих строфы рифмуется и ритмически не отличается от предшествующих, хотя графически и выделен, как если бы он был укороченным.

Особенно любопытно соотношение пятых строф обоих текстов. Начальному стиху французской строфы (*Les vents, quand ils sont en fureur*) в русском варианте соответствует заключительный стих предыдущей (четвертой) строфы: *А ветер гневливый*, – что создает ничем не обоснованный межстрофный перенос. При этом третья строка пятой строфы в русском тексте вообще отсутствует (заменена точками). Остается констатировать, что автору не удалось в русских стихах передать фразу *la noir malice avec ardeur / poursuit la bonte* из своего же французского текста, тогда как неуклюжее завершение неполноценной строфы (*Скорый припадок!*) не имеет соответствия во французском «первоисточнике».

Как бы то ни было, этой парой идентичных по содержанию стихотворений Третьяковский явственно продемонстрировал (в собственном исполне-

нии) превосходство исторически более зрелой французской поэтической культуры над отрочески угловатой и неумелой русской, переживающей тот период своего становления, который можно уподобить «ломке» переходного возраста. На взгляд Е.Г. Эткинда, по этим текстам можно судить, «насколько техника французского стиха была в 1730 г. полнее и тоньше разработана, насколько в ту пору русский поэтический язык по гибкости уступал французскому»³.

Разница уровней развитости поэтического языка (и самого любовного дискурса как такового) особенно очевидна в разноголосице французских текстов и предпосылаемых им прозаически неуклюжих заглавий по-русски. Так, например, под заголовком «Баллад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола» (по-французски у самого Третьяковского эта мысль звучит много изящнее: *Jamais sans prix on ne reste en amour*) помещается текст изысканной балладной формы: три строфы со сквозной рифмовкой **ababbccddc**, с рефреном и заключительной полустрофой-посылкой.

Сочинить русскую балладу – в параллель к французской – Третьяковскому оказалось по-видимому не под силу, хотя он, как и положено истинному классицисту, стремился возможно полнее воссоздать в отечественном слове доступные ему образцы «галантного» стихотворства. И дело здесь не в ограниченности индивидуальных возможностей поэта, а в слабости поэтической традиции, в бедности актуального для автора версификационного (в частности рифменного) фонда, в неразработанности (даже в прозаических формах повседневной практики) русского любовного дискурса.

Все сказанное выше побуждает нас задуматься о справедливости некоторых заявлений поистине великого отечественного стиховеда М.Л. Гаспарова. В частности, он полагал, будто «традиционные утверждения о том, что силлабика таким-то языкам свойственна, а таким-то не свойственна, недока-

зумы»⁴. Не придавая значения факторам жесткой фиксированности (и, стало быть, нефонологичности) ударного слога в одних языках и, напротив, смысловоразличительности ударения в языках с нефиксированным положением ударного слога, переход русского стихосложения к силлабо-тонике Гаспаров объяснял исключительно подражанием строю немецкого стиха. Германская, а не романская ориентация реформирующейся русской поэзии мотивировалась им, во-первых, ориентированностью петровских реформ социальной и культурной жизни, а во-вторых, германскими предпочтениями Ломоносова, у которого «был талант, какого не было у Третьяковского»⁵.

Анализ французских стихотворений русского поэта позволяет усомниться в поистине недоказуемом утверждении о недостатке поэтической талантливости у не слишком удачливого Третьяковского. Исторически сложившееся общепризнанное преимущество Ломоносова в реформировании русского стихосложения можно объяснить как раз языковыми факторами (отвергнутыми Гаспаровым в противовес Роману Якобсону): во-первых, аналогичностью тонического строя русского и немецкого языков, а во-вторых, более значительной ролью (обусловленной биографическими обстоятельствами происхождения) народного русского стихосложения в формировании ломоносовской поэтической интуиции. Третьяковский в своей теоретической аргументации реформы также опирался на тонический опыт русского народного стиха, однако его поэтический слух в большей степени был сформирован книжными образцами.

Ориентация же Третьяковского на французскую поэтическую культуру, которой он вполне овладел, как раз препятствовала его переходу к силлабо-тонике. Однако, как мы пытались показать в предыдущей публикации⁶, силлабо-тоническая упорядоченность, питаемая естественным строем родного

языка, стихийно уже пробивала себе дорогу в русскоязычной силлабике поэта-франкофила.

¹ См.: *Дарвин М.М.* «Стихи на разные случаи» В.К. Третьяковского как форма выражения авторского сознания (язык поэзии поэзия языка) // *Кормановские чтения*. Вып. 3. Ижевск, 1998; *Гречаная Е.П.* Первый поэтический сборник Третьяковского и французская галантная поэзия конца XVII – начала XVIII в. (к постановке вопроса) // *Филологический журнал*. 2005. № 1. С. 121–128.

² *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Третьяковского до Пушкина. Л., 1973. С. 14.

³ Там же. С. 14.

⁴ *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М., 1995. С. 29.

⁵ Там же. С. 30.

⁶ См.: *Тюпа В.И.* Рождение классики из духа архаики (опыт В.К. Третьяковского) // *Филологический журнал*. 2005. № 1. С. 112–120.