

Стефано ГАРДЗОНИО

## МЕТРИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ С. П. ШЕВЫРЕВА И РУССКИЙ СТИХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Вопрос о соотношении языка и стихосложения было бы интересно рассмотреть, обратившись к одному полузабытому поэтическому опыту первой половины XIX в. Речь пойдет о попытке С. П. Шевырева перевести на русский язык седьмую песнь «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, сохранив строфическую структуру итальянского оригинала и одновременно внося значительные изменения в просодическую структуру русского 5-стопного ямба — размера, выбранного переводчиком в качестве метрического эквивалента итальянского эндекасиллаба<sup>1</sup>. Для начала мы позволим себе дать краткий очерк творческой судьбы Шевырева, выделив ключевые для нашей темы моменты. Затем подробно рассмотрим предложенные Шевыревым метрические решения в их отношении к предшествующим опытам. А в заключение впишем его взгляды в широкий историко-литературный контекст, указав на самые удачные и перспективные находки переводчика.

1. Второстепенный представитель пушкинской плеяды, Шевырев находился под сильным влиянием философии Шеллинга и немецкой романтической поэзии<sup>2</sup>. В середине 1820-х годов он активно участвует в кружке поэтов-любомудров, которые после восстания декабристов оказались самыми последовательными сторонниками «философской поэзии». Их позиция обнаруживает некоторое сходство с теориями В. Кюхельбекера, а поэтическое творчество — с поэзией Пушкина и Баратынского; одновременно они прокладывали дорогу философской лирике Тютчева<sup>3</sup>. О значимости и своеобразии первых поэтических опытов Шевырева свидетельствуют его стихотворение «Я есмь» (1826), написанное под очевидным влиянием поэзии Державина [Маймин 1969а: 129–130], и стихотворение «Ночь» (1829), которое можно безусловно считать одним из первых оригинальных примеров «ночной лирики» в России [Аронсон 1939: xx]. К этому надо добавить лестную оценку, которую Пушкин дал шевыревскому стихотворению «Мысль» (1828)<sup>4</sup>.

М. И. Аронсон [1939: xvi–xvii] выделял в поэтическом творчестве Шевырева три периода. Первый, 1821–1824 гг., отмечен тесной связью с поэтической традицией XVIII века. Кроме того, в эти годы Шевырев интенсивно переводит самых разных авторов от греческих и латинских поэтов до Шиллера и Гердера. На этапе поэтического ученичества Шемы-

рев не изобретает особых формальных или тематических новшеств. С версификационной точки зрения выделяется лишь элемент, явно восходящий к поэзии Державина, — присутствие приблизительных и неточных рифм, которые в те годы не были каноническими и потому звучали маркированно (*покоя : золотое; назначенье : терпением; юных : уютный* и т. д.)<sup>5</sup>.

Второй период (1825–1831) — это период участия в поэтико-философской школе любомудров, безусловно, оказавшийся самым плодотворным этапом его поэтической деятельности. В это время нетрудно уловить ориентацию на немецкую литературу. Этот новый ориентир обуславливает все структурные уровни поэзии Шевырева, одновременно сливаясь с предшествующими классицистическими (или, скорее, антикарамзинскими) элементами<sup>6</sup>.

Последний период, с 1832 г., характеризуется почти полным отходом Шевырева от поэзии, хотя и тут встречаются интересные опыты.

В сложном переплетении ориентаций и тенденций, присутствующих в русской поэзии 1820-х годов, творчество Шевырева, несомненно, связано с так называемым «германо-росским» направлением<sup>7</sup>. При этом в разнообразных и противоречивых своих проявлениях поэзия Шевырева впитывает и многие другие элементы (в частности, сильно влияние поэтики старших архаистов и «младоархаистов»). Все эти элементы по-разному участвуют в формировании «тяжелого и резкого» шевыревского стиха, который становится основой для утверждения антитезы «свое vs. чужое», «национальное vs. иностранное», в полном соответствии с глубинными тенденциями развития русской поэзии нового времени<sup>8</sup>.

Ориентация на культуру немецкого романтизма, которая в эстетико-философской плоскости ознаменована у Шевырева глубоким интересом к Шеллингу и подтверждена многочисленными переводами с немецкого (из Шиллера, Гёте, Вакенродера и т. д.), прослеживается также на метрическом уровне. Метрический репертуар второго периода творчества Шевырева характеризуется высокой долей трехсложных размеров (8,3%), которые обнаруживают тенденцию к переходным метрическим формам (ПМФ) от силлаботоники к дольнику. Ярким примером служат следующие строки из стихотворения «Четыре века (Из Шиллера)» (1827):

Но труд возник: вызывают на бой  
Драконы, — гиганты полнощны, —  
И вслед за героем стремится герой,  
И с слабым ратует мощный <...>

[Шевырев 1939: 27]

В первом и четвертом стихе имеются усечения, которые прерывают ритмическую инерцию амфибрахия<sup>9</sup>.

Обращение к 5-стопному хорю также определяется немецким влиянием (см. перевод из Вакенродера: «О не знаю, что меня стесняет...», 1825–1826) и не зависит от лермонтовского образца [Тарановский 1963]. Немецкая ориентация Шевырева проявляется не только в акцентных формах стиха, но и в высокой доле полиметрических форм, которые поэт последовательно культивирует (ср. интерес к полиметрии у другого поэта-экспериментатора — Катенина, которого, как и Шевырева, любили сравнивать с Тредиаковским<sup>10</sup>), а также в строфике (например, поэт применяет шестистишие *Ам434344* с рифмовкой *aBaBcc* шиллеровского происхождения, которое в 1818 г. ввел в русскую поэзию Жуковский в стихотворении «Горная дорога» [Томашевский 1959: 287]), и, наконец, в рифмовке, где отмечается большой процент открытых неточных мужских рифм (таких, как *цветы : плоды*) — приблизительно 9,6% [Гаспаров 1977: 65]. Как известно, данную разновидность рифмы ввел в русскую поэзию по аналогии с немецкими образцами Ломоносов, но в дальнейшем их избегали, соблюдая французские правила рифмовки. Возвращение неточных мужских рифм относится к концу XVIII столетия; при утверждении немецкой ориентации в русской предромантической и романтической поэзии они получили большее распространение.

Как известно, немецкая ориентация уже в русском стихе раннеромантической эпохи оттесняет на задний план главенствовавшую ранее французскую<sup>11</sup>. Кроме того, в русском романтизме отмечается значительный интерес к английской предромантической и романтической поэзии. Он также способствует ослаблению французского влияния, хотя нередко именно через его посредство проникает в русскую культуру (например, в случае оссианизма). Тем не менее, учитывая неоднородность русского романтизма, присутствие в нем сильных неоклассицистических веяний и неугасающего интереса к современной французской поэзии, а также продолжающегося воздействия метрических традиций XVIII века, можно утверждать, что для многих поэтических школ и течений французская традиция продолжает играть решающую роль. Помимо французского и англо-немецкого влияния, надо, конечно, отметить большой интерес, с одной стороны, к античной поэзии, и, с другой, к фольклорному стиху (в обоих случаях он нередко стимулируется ориентацией на главные европейские стиховые культуры). Кроме того, нельзя забывать и о спорадических обращениях к иным поэтическим образцам: испанским (например, переводы Катенина белым 4-стопным хореем), польским (например, строфическая форма пушкинского «Будрыса» — из Мицкевича) и, наконец, итальянским (переводы Катенина и Раича).

Обращение к тем или иным образцам было связано с многочисленными литературными дискуссиями и противостоянием разных литературных

группировок. Пожалуй, лишь Пушкин, в конечном счете, оказался над противоборствующими лагерями, так как при всей близости ко «франко-русскому» лагерю он много черпал у сторонников «германо-русского»; он симпатизировал «младоархаистам», но при этом долгое время считался истинным карамзинистом. Пушкину удавалось гармонично соединять разнородные элементы, и формы русской поэзии он обновлял без сугубого экспериментаторства. Многие его современники, наоборот, много сил отдали поэтическим экспериментам; при этом их метрические ориентиры оказывались неоднородными, а в некоторых случаях даже взаимно противоречащими. Можно сказать, что основой для русификации инородных элементов и выработки оригинальных русских романтических стиховых форм стал эклектизм, и подчас эти формы носили «гибридный» характер.

Поэзия Шевырева и других любомудров (особенно Хомякова) активно способствовала возрождению традиций русского «торжественного» стихотворства XVIII века. Именно обращение к этой традиции, ориентированной на декламативную интонацию и патетически-гражданскую тематику (ср., например, возвращение к оде), а также обновленный интерес к пластической, вещественной образности, стали конкретными, хотя и не единственными, предпосылками для становления поэтики русского реализма, что позволило исследователям выявить преемственную связь между поэзией Державина и Некрасова<sup>12</sup>. Как и в случае «Медного Всадника», в стихотворении Шевырева «Петроград» (1830) можно отметить державинские элементы [ср. Пумпянский 1939: 96–99 и др.]. Вообще, поэзия Шевырева отражает многие инновации позднего Пушкина и других крупных поэтов эпохи.

Стремясь к созданию новой поэзии «философского» типа, Шевырев противопоставлял современному легкому и гармоническому стиху «неавтоматизированную» поэтическую систему, которая не «ласкала» бы слух, но, наоборот, благодаря своей неровности и тяжеловесности, позволила бы совершить синтез поэзии и философии, не затемняя мысль гармонией. Для выполнения языковой программы любомудров Шевырев, указывая на пример Державина и архаистов, предлагал радикальную реорганизацию языка русской поэзии.

Тут мы и подходим к основному вопросу нашего разговора. В 1831 г. на страницах журнала «Телескоп» появилась статья Шевырева «О возможности ввести Италианскую октаву в Русское стихосложение»; в приложении автор поместил собственный перевод седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо<sup>13</sup>. Однако в ней предлагался не просто новый стиховой эквивалент для переводов с итальянского, а тотальная перестройка русской метрики посредством приближения ее к итальянской версификации.

Становится очевидным намерение Шевырева противопоставить немецкой ориентации русского стиха и вообще всем иностранным ориентирам

русской поэзии не столько «итальянскую» ориентацию, сколько установку на более точное соответствие стиха характеру и специфике русского языка и русской национальной литературной традиции, ведь само по себе итальянское влияние не имело шансов на господство в русской поэтической культуре. Нужно отметить, что исконно итальянские поэтические формы пришли в Россию не прямо, а через посредничество других литератур: так, русская октава восходит к немецким (Гёте), а также английским образцам (Байрон и Барри Корнуолл) [ср. Шапир 2003/2005: 115–119; 2004] <sup>14</sup>. Это обстоятельство делает выступление Шевырева еще более значимым. В самом деле, тот факт, что он опирается на итальянскую культурную традицию ради восстановления «подлинно» русской и выбирает для этого «Освобожденный Иерусалим», соотносится с некоторыми тенденциями архаизма и, в частности, с позицией А. С. Шишкова. Шишков тоже переводил «Освобожденный Иерусалим» (правда, прозой) и неоднократно выражал свою симпатию к итальянской культуре, которую он считал свободной от «вредного» французского влияния и — в отличие от французского классицизма — верной национальной корням [Colucci 1972: 232–233]. Кроме того, надо отметить, что рецепция «Освобожденного Иерусалима» в России тесно связана с многочисленными попытками создания национальной эпической поэмы [ср. Горохова 1973]; именно с этой традицией Шевырев соотносит свои опыты, хотя и в новой перспективе, которая уже решительно отделена от канонов классицизма. Недаром Шевырев выбрал для нужд перевода 5-стопный ямб, тогда как за несколько лет до этого, в 1828 г., А. Мерзляков издал перевод поэмы Тассо, сделанный 6-стопным ямбом — русским александрийским стихом, каноническим размером классицистической эпопеи [Голенищев-Кутузов 1965; 1966: 416; Эткинд 1973: 145, 153].

Выбор Шевырева идет вразрез с «германо-русским» направлением, которое он раньше поддерживал. Такой поворот неслучаен. С одной стороны, он связан с пребыванием поэта в Италии в 1829–1832 гг. С другой — он созвучен новым славянофильским взглядам Шевырева, которые поэт в это время высказывал вполне открыто.

Интерес к национальной русской культуре к концу второго периода сказывается и на метрических опытах Шевырева. У него возникает глубокий интерес к фольклору. При этом, хотя он склоняется к тоническому стиху, эти эксперименты не соотносятся прямо с предшествующими опытами переводов немецкой тоники. Теперь поэт использует не «германский» дольник, а «русский» тактовик. Ср., например, распределение безударных слогов в стихотворении «Русская разбойничья песня» (1828):

На свадебном пирѹ	1.3.
У нас во борѹ	1.2.
Не свѣчи сїяли, —	1.2.1
Мѳлнїи пылѳли;	.3.1
Ни нарѳд не пѳл,	2.1.
Ни музыкїи не игрѳли, —	2.3.1
Град шумѳл,	.1.
Небесѳ трещѳли.	2.1.1

[Шевырев 1939: 52]

Новый интерес к народному и национальному особенно заметен благодаря высокому проценту хореических размеров, которые во многих случаях являются прямыми имитациями народного стиха. Укажем, например, на «Песню Гремиславы» (1829), написанную четверостишиями 3-стопного хорей с чередованием дактилических и мужских клаузул по схеме  $X'bX'b$  и спорадической рифмовкой. Аналогичный феномен отмечается и в поэзии Хомякова, тогда как в поэзии периода «любомудрия» хорей почти отсутствует: так, в творчестве Веневитинова преобладают ямбы [Маймин 1975: 163–164].

2. Рассмотрим подробнее конкретные предложения Шевырева. Он сразу обращается к авторитету Ломоносова и выносит в эпиграф знаменитое изречение из его «Письма о правилах Российского стихотворства»: «Росїйскїе стихи надлежитъ сочинять по природному нашего языка свойству; а того, что ему весьма несвойственно, изъ другихъ языковъ не вносить» [Шевырев 1831а, № 11: 263]. Само наличие этого эпиграфа предупреждает нас о том, что для определения отношений между стихосложением и языком Шевырев пользуется категориями «природное» и «свойственное» и исходит из того, что в качестве первоэлементов русского стиха выступают свойства национального языка. Одновременно Шевырев открывает статью утверждением: «Нововведения не должны быть страшны въ Литтературѣ Русской» [Шевырев 1831а, № 11: 263]. И в самом деле, многие тогдашние нововведения (такие, как произошедшее благодаря Жуковскому распространение анапеста и 5-стопного ямба), которые сперва считались недопустимыми и «чуждыми» метрической и языковой традиции, быстро входили в поэтическую практику [Шевырев 1831а, № 11: 265; Эткинд 1973: 180]. Именно поэтому Шевырев убежден, что можно смело вводить новые метрические формы иностранного происхождения, учитывая особую способность русской культуры воспринимать влияния других европейских культур, усваивать их и включать в национальный контекст.

Отталкиваясь от весьма субъективного анализа фонетических черт главных европейских языков в их связи со стихосложением, Шевырев приходит к выводу, что языкам, которые, подобно немецкому, «неясно выражаютъ гласныя и собирають всѣ слоги къ ударенїямъ», лучше подходит «размѣръ

тоническій» [Шевырев 1831а, № 11: 282] (мы бы сказали, конечно, силлабо-тонический). Эта система, усвоенная в России в XVIII веке, по мнению Шевырева, плохо приспособляется к русскому языку, так как, несмотря на введение пиррихия, она оказывается неадекватной ритмико-мелодическим возможностям русского языка. Очевидно, считает Шевырев, полезнее обратиться к итальянскому стиху, который тщательнее разработан, отличается гибкостью и ритмическим богатством. По мнению Шевырева, в итальянском стихе стопы чередуются свободно, предоставляя стиховому ритму бесконечные возможности варьирования в распределении ударений, а кроме того, итальянский язык по просодическим признакам очень близок к русскому или, точнее, русский язык при сближении с итальянским снова может приобрести все те фонетико-просодические особенности, которые он потерял (по крайней мере, в книжном языке, так как просторечие их сохранило), — потерял, главным образом, из-за сближения с «Съверными языками» (английским и немецким). Оказывается, что именно они подчинили русский стих «однообразной» силлабо-тонике: «Русскій языкъ (...) въ своихъ стихияхъ первобытныхъ, измѣненныхъ влияніемъ сосѣдей западныхъ и Нѣмецкою тоническою просодию, заключаетъ въ себѣ начала, близкія къ стихіямъ языка Италіянскаго» [Шевырев 1831а, № 11: 280].

Переходя к рассмотрению фонетических особенностей итальянского языка и близости к нему русского языка, очищенного от северного влияния, Шевырев продолжает: «И такъ произношеніе Италіянское, ясно образующее всѣ гласныя и разнимающее слова на его слоги, сообщаетъ языку ту плавность, ту пѣвучесть, которую Италіяндцы называютъ кантиленою. Въ самомъ дѣлѣ, Италіяндцы говорятъ на распѣвѣ или речитативомъ (...)» [1831а, № 11: 280]. Поэтому, если языкам, которые «неясно выражаютъ гласныя и собираютъ всѣ слоги къ удареніямъ», нужен «размѣръ тоническій», то есть «скандующій для того, чтобы однообразнымъ боемъ заставить почувствовать гласныя, которыя въ обыкновенномъ произношеніи мало ощутительны», то языку, в котором гласные четко ощутимы и который «двѣ встрѣчныя гласныя сливаются въ одинъ звукъ», силлабо-тоника не подходит [Шевырев 1831а, № 11: 282; Эткинд 1973: 180—181].

Итальянские стихи, по мнению Шевырева, написаны для пения, а не для чтения, в то время как силлабо-тонические стихи написаны лишь для чтения. И на русском языке могли бы существовать стихи, написанные для пения, если бы он не лишился своего «природного речитатива»<sup>15</sup> — того речитатива, который, наоборот, еще бытует в речи «простолодина», в церковно-славянском языке и, конечно, в народной поэзии: «Теперь мы пишемъ стихи для чтенія, но прежде такъ ли писали? — Нѣтъ, писали для

пѣнія, и безъ Музыки не лзя объяснить мѣры во многихъ нашихъ пѣсняхъ» [Шевырев 1831а, № 11: 291].

Таким образом, признав переход в истории русской поэзии от средневекового синкретизма (текст + мелодия) к новой чисто словесной форме стихотворства, Шевырев относит причины этого перехода к влиянию «северных» языков, с которыми русский язык якобы сблизился по своим фонетическим особенностям. Поэтому он заявляет о своем намерении реформировать русское стихосложение не столько путем усвоения итальянской метрической системы, сколько восстановлением на основе ее примера подлинных «национальных» черт (прежде всего, музыкальности стиха), которые, по его мнению, исказило «северное» влияние [Эткинд 1973: 188]. Определяя итальянское стихосложение как «музыкальное», Шевырев, цитируя Греча, добавляет, что «„тоническое стихосложение совершеннѣе, чѣмъ ближе оно подражаетъ количественному“, или скажемъ, музыкальному, каково и есть стихосложение Италянское» [Шевырев 1831а, № 11: 299]. Несмотря на неясную и неточную терминологию (я имею в виду определения «количественное» и «музыкальное»), смысл приведенного утверждения вполне прозрачен. Шевырев открыто выступает против англо-немецкой ориентации, так как она, на его взгляд, сильно ограничила выразительные возможности русского языка.

Вместе с тем полемика Шевырева направлена против классицизма<sup>16</sup>, с которым он связывает большую часть современной ему русской поэзии (отчасти даже творчество Пушкина) [Эткинд 1973: 175–176]. В конечном счете, под классицизмом Шевырев понимает всякую подражательную литературу (ориентированную как на французскую, так и на англо-немецкую традицию) и как истинный романтик противопоставляет ей утраченные богатства традиции национальной. Именно этим вызвано самое неожиданное и радикальное предложение Шевырева — ввести в русский стих элизию (точнее, синалефу<sup>17</sup>) и синерезу, которые, по мнению поэта, для русского стихосложения законны, так как они присутствовали в русском народном стихе, но были отброшены относительно недавно под немецким влиянием, а значит, реформа поэтического языка, ориентированная на язык народно-разговорный, требует их восстановления. Шевырев убежден, что, подобно тому, как это уже произошло с усвоением античного гекзаметра<sup>18</sup>, усвоение итальянских поэтических форм сможет открыть для русской поэзии новые горизонты и в то же время теснее связать ее с народной традицией.

Итак, Шевырев предлагает следующее:

1) придать русскому стиху большую ритмическую свободу путем подражания кадансам итальянского стиха: «⟨...⟩ позволимъ ему ⟨5-стопному ямбу. — С. Г.⟩ начинаться хорейми и вставлять ихъ иногда въ середину, какъ на пр.

Ливень, вѣтеръ, грозà однимъ порывомъ  
Въ очи Фрånкамъ неистовые бьютъ»

[Шевырев 1831а, № 12: 471];

2) ввести синалефу и синерезу, аналогичные тем, которые наблюдаются в итальянском: «⟨...⟩ они ⟨элизии. — С. Г.⟩ придадутъ стиху Русскому удивительное благозвучіе, сообща ему эти гармоническіе переливы звуковъ гласныхъ, въ которыхъ заключается одна изъ тайнъ музыкальности языка Италіянскаго ⟨...⟩» [Шевырев 1831а, № 12: 476];

3) предоставить бóльшую свободу рифмовки: «У насъ есть *gime piàne, sdrucciole, tronche* (рифмы ровные, скользящія и усеченныя, то есть женскія, дактилическія и мужскія. — С. Г.): дадимъ ему ⟨5-стопному ямбу. — С. Г.⟩ свободу опираться на любую изъ сихъ рѣомъ, не ставя ихъ въ шеренгу, или лучше, не нанизывая ихъ по очереди» [Шевырев 1831а, № 12: 471];

4) не придерживаться принципа глазной рифмы, разрешить приближительную и неточную рифму: «Уничтожьте навсегда нелѣпный предразсудокъ о глазныхъ рѣомахъ ⟨...⟩ Неясное произношеніе на концѣ словъ вредитъ гармоніи нашего языка: извлечемъ изъ сего недостатка по крайней мѣрѣ пользу для рѣома» [Шевырев 1831а, № 12: 484];

5) допустить составныя рифмы, такіе как *Юлія : могу ли я*, по образцу дантовскаго *iconcia : non ci ha* [Шевырев 1831а, № 12: 484];

6) допустить «созвучія», основанныя «на гармоніи согласныхъ» (консонансы) [Шевырев 1831а, № 12: 486];

7) допустить глагольную рифму: «⟨...⟩ въ огромномъ переводѣ или сочиненіи какъ не позволить частаго употребленія глагольныхъ рѣомъ, которыя въ тоническомъ размѣрѣ конечно неприятны, когда часты; но въ свободной октавѣ ⟨...⟩ онѣ не только не повредятъ гармоніи, но еще будутъ приятны?» [Шевырев 1831а, № 12: 485];

8) освободить 5-стопный ямб от обязательной цезуры: «⟨...⟩ не будемъ его рубить какъ капусту; лишимъ его однообразной кройки — и дадимъ цезурѣ полную волю» [Шевырев 1831а, № 12: 471]<sup>19</sup>.

В конечном счете, на ритмико-метрическом уровне Шевырев выступает против бинарной инертности ямбическаго стиха, для котораго именно в эти годы определялись принципы вторичнаго ритма<sup>20</sup>. Шевырев выступает за ритмическія аномаліи в двухсложныхъ размерахъ по аналогіи с позиціей, которую он сам занималъ в связи с трехсложными метрами [Маймин 1973: 393—394]. Кроме того, он борется против сумароковской традиціи (постоянная цезура в 5-стопномъ ямбе; точная рифма; неприятие глагольной рифмы) и предлагает нововведенія, опирающіеся, в частности, на державинскую традицію (неточная рифма).

Предложения Шевырева и его перевод из Тассо воспринимались современниками по-разному. С одной стороны, любомудры приняли идеи Шевырева с одобрением, с другой, Белинский с возмущением их отверг: в Шевыреве он видел идеологического противника, любые предложения которого абсолютно неприемлемы [Эткинд 1973: 188–190]<sup>21</sup>. Только поэтому Белинский раскритиковал предложения Шевырева, в том числе применение бесцезурного 5-стопного ямба и неточных рифм, которые в ближайшие годы или несколько позже утвердились в русском стихе. У Белинского при опровержении идей Шевырева накал страстей доходил до того, что он осуждал самого Пушкина за октавы «Домика в Коломне» — критик видел в обращении к этой форме осуществление программы Шевырева<sup>22</sup>. Несколько лет спустя Белинский изменил многие свои суждения (особенно в том, что касается пушкинской поэмы), но в знаменитом памфлете «Педант» (1842) назвал Шевырева «внуком» Тредиаковского [Белинский 1955, VI: 70]. К этой параллели мы вернемся чуть ниже.

Гораздо меньше мы знаем о реакции Пушкина. Известно, что он частично одобрил предложения Шевырева, но выступал против элизий<sup>23</sup>. Пушкинское мнение, как точно замечает Аронсон, надо сравнить, с одной стороны, с реакцией старших карамзинистов (например, И. Дмитриева), с другой, с одобрением со стороны поэтов кружка любомудров. Если первым эксперименты Шевырева представлялись недопустимыми и рискованными, то вторым они показались недостаточно смелыми. Пушкин занял в этом отношении умеренную позицию, поскольку, хотя он допускал необходимость некоторых нововведений в русской стихотворной практике<sup>24</sup>, его поэтическое направление и поэтические установки не совпадали с поэтическими установками Шевырева, тем более, что среди задач Шевырева, как мы уже отмечали, числилась борьба против «плавного» и музыкального стиха пушкинской поры. Несмотря на то, что Пушкин в это время уже далек от карамзинизма, он все равно не был готов стать союзником Шевырева [Аронсон 1939: xxix–xxxi].

3. Предложенные Шевыревым нововведения, в том числе установление метрического эквивалента итальянского эндекасиллаба (Шевырев дает очень тщательное его типологическое описание), не были поддержаны дальнейшей русской переводческой практикой, в том числе традицией переводов из Тассо [Эткинд 1973: 191]. Данное обстоятельство связано с тем, что в истории поэтического перевода функциональный эквивалент, как правило, играет большую роль по сравнению с формальным [Папаиян 1975: 259]. Функциональный эквивалент обычно тесно связан с культурной ориентацией, и поэтому в данном случае он зависит от более значимых в культуре образцов, а не от итальянской традиции. Рассмотрим, однако, подробнее проведенный Шевыревым анализ итальянского эндекасиллаба.

Прежде чем определить итальянский стих как «музыкальный», Шевырев утверждает: «Итальянское стихосложение занимает средину между syllабическимъ размѣромъ Французовъ и тоническимъ метромъ Нѣмцевъ» [Шевырев 1831а, № 11: 266]; «Итальянское стихосложение есть syllабическо-тоническое. Стихъ Итальянскій получаетъ наименование не по тону, а по числу слоговъ; но имѣеть нѣкоторыя правила на счетъ размѣщенія удареній. Въ стихѣ Итальянскомъ сливаются ямбы, хорей, дактили, анапесты, пиррихия, въ одну стройную гармонию, въ которой нѣтъ опредѣленнаго перваго стопоу тона, но царствуетъ чудное разнообразіе» [Шевырев 1831а, № 11: 268–269].

Здесь Шевырев превосхищает наблюдения, сделанные лишь в XX в. Сходную номенклатуру, хотя, конечно, гораздо более фундированную лингвистически, можно найти в исследовании Е. Д. Поливанова [1963], который различал стихосложения чисто syllабические (японское), syllabo-тонические (итальянское, французское, русские вирши), тонико-syllабические (немецкое, русское) и акцентные. Близка к такому определению типология метрических систем, предложенная Иржи Левым [Levý 1961] (см. также [Vertinetto 1973: 21–23; Акимова, Болотов 2005]).

Шевырев, следуя терминологии, восходящей к Тредиаковскому, называет «тоническими» те системы, которые мы сегодня определяем как «тонико-syllабические» (о большей адекватности термина «тонический» по отношению к главной системе русского стихосложения писал Томашевский [1957: 128]), а строго syllабическим считает французский стих. Определяя ритмические тенденции эндекасиллаба, Шевырев приближается к схеме, которая, по моему мнению, описывает их наилучшим образом:  $\times \times \times \times \cup \times \times \times \cup -$  ( $\cup$ ), где « $\times$ » — тонические тенденции, « $\times$ » — тонические доминанты, « $\cup$ » — безударные доминанты и « $-$ » — тоническая константа <sup>25</sup>.

В конечном счете, Шевырев предлагает оставить syllаботонику и вернуться к «более свободной» системе syllabo-тонического характера, приближенной к «тонизированной syllабике» Кантемира.

В том, что касается фонической организации стиха, предложения Шевырева во многом повторяют программу Тредиаковского, согласно которой русский стих должен был строиться на основе вольного чередования разных двусложных стоп. Тредиаковский писал: «Стих героический российский состоит в тринадцати слогах, а в шести стопах, в первой стопе приемлющий спондея — —, пиррихия  $\cup \cup$ , хорей, или инако трохей —  $\cup$ , иамба  $\cup -$ ; во второй, третьей (после которой слогу пресечения долготу надлежит быть), четвертой, пятой и шестой также» (Правило I, 1735) <sup>26</sup> [Тредиаковский 1963: 370]. Шевырев, подобно Тредиаковскому, отказывается от регулярного чередования сильных и слабых позиций. С этой точки зрения предложенная Белинским параллель выглядит точной.

Следует также отметить, что, как и ТрEDIAKовский, ШЕВЫРЕВ объясняет свои нововведения обращением к народной традиции. Хотя, конечно, в обоих случаях это обращение оказывается опосредованным инонациональной традицией: ШЕВЫРЕВ находится под влиянием итальянского стиха, а ТрEDIAKовский не скрывает значения для него французской поэтической традиции (хоть несколько его и преуменьшает). Можно предположить, что для ШЕВЫРЕВА отсылки к народной традиции были лишь способом дополнительно обосновать свои нововведения, как это не раз бывало в истории русской поэзии. Однако фольклорная традиция действительно занимала важное место в его программе, что, впрочем, не помешало впоследствии обвинить ШЕВЫРЕВА (как и до него — ТрEDIAKовского) в пренебрежении «природными» свойствами языка и во введении в него «несвойственных» ему новшеств.

Предложенное ТрEDIAKовским истолкование народного стиха («О древнем, среднем и новом стихотворении Российском», (1755)) основано на так называемой стопной теории [ср. Штокмар 1952: 17 и далее]. По мнению ТрEDIAKовского, народная поэзия строится на основе свободного сочетания разных видов стоп (предпочтение хорей у него вызвано, вероятно, влиянием народного песенного стиха [Гончаров 1975а: 77–78]). ТрEDIAKовский допускает присутствие в народном стихе и трехсложных стоп (дактиль и анапест), избегая их в литературном стихе. Таким образом, ШЕВЫРЕВ, утверждая, что итальянский стих строится на вольном сочетании стоп, и желая вернуть русский стих к «народным» истокам по модели итальянского стиха, практически следует за ТрEDIAKовским, с той лишь разницей, что ко времени его выступления уже существуют труды о русском стихе А. Х. Востокова (тоническая теория) и появляются первые работы А. М. Кубарева (музыкальная теория).

Кроме того, надо добавить, что начертанная ШЕВЫРЕВЫМ параллель между итальянской синтактикой и русским народным стихом согласовывалась с «синтактической» гипотезой о природе русского народного стиха, которая тогда высказывалась. Белинский писал по поводу «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова (1841): «⟨...⟩ в поэмах метр, хотя и синтактический, и притом не всегда правильный, составляет их необходимую принадлежность» [Белинский 1954: 355].

Как уже отмечалось, ШЕВЫРЕВ определяет итальянское стихосложение как «музыкальное» [1831а, №: 299]. Это определение, как кажется, противоречит утверждению о том, что итальянский стих — «синтактически-тонический» [ШЕВЫРЕВ 1831а, № 11: 268], по крайней мере, на первый взгляд. В самом деле, общую картину путает неточность терминологии и количественное истолкование и итальянской версификации (не без явного учета мелодрамы), и русского народного стиха (ср. «⟨...⟩ долгие и

короткіє слоги существуютъ въ Поэзіи, писанной для музыки, или какъ говорятъ, въ стихосложеніи количественномъ, а высокіє и низкіє въ Поэзіи, писанной для чтенія, какъ наша теперешняя, т. е. въ стихосложеніи тоническомъ ⟨...⟩ Наша старинная и нынѣшняя народная Поэзія основана на долгихъ и короткихъ, ибо ея назначеніе быть пѣтой ⟨...⟩» [Шевырев 1831а, № 11: 294]). Именно данное противоречие позволяет нам выделить предпосылки, из которых исходит Шевырев в своей статье. Он, очевидно, путает фоническую организацию стиха с правилами, регулировавшими его песенное или декламационное исполнение. Именно в этом смысле следует понимать его утверждение, что как итальянскій стих, так и русскій фольклорный стих определяются присутствием речитатива.

В доказательство своей теории Шевырев приводит народную песню «Туманно красное солнышко, туманно...» [1831а, № 12: 480], которую он считает состоящей из одиннадцатисложников, так как ритмико-музыкальная структура песни допускает использование синалефы и синерезы. И в самом деле, только благодаря музыкальной трактовке текста можно получить силлабическую одиннадцатисложную структуру песни, тогда как с языковой точки зрения в тексте встречаются и 12-, и даже 13-сложники. В сущности, Шевырев утверждает: надо сочинять стихи более свободные ритмически, чем в силлабо-тонике, как по распределению ударений, так и по числу слогов, так как их метрическая организация выявляется во время исполнения благодаря целому ряду приемов (элизия, монодифтонгизация), которые помогают получить структурно эквивалентные стихи, как благодаря мелодии эквивалентными являются строки в народном стихе. Поэтому Шевырев предлагает перестроить литературный стих (написанный для чтения) в «силлабическом» и «музыкальном» ключе, не столько изменив его фоническую организацию, сколько перестроив принципы его исполнения.

Итак, Шевырев желает восстановить в литературном стихе многие элементы средневекового синкретизма (и в этом состоит «славянофильская» суть его реформы), что к тому же согласуется с современными ему теориями народного стиха (например, Кубарева или Надеждина [Штокмар 1952: 78–80], согласно которым словесный текст песен и былин урегулирован в соответствии не столько с фонетическими, сколько с ритмико-музыкальными принципами). В отличие от новых теорий стиха, согласно которым текст и мелодия строятся на качественно разных принципах (поэтому филологи должны изучать словесный текст как таковой, оставляя музыковедам изучение мелодии<sup>27</sup>), современные Шевыреву трактаты старались предоставить музыкальное описание поэтического текста, применяя, между прочим, в анализе мелодии принципы западной музыки, чуждые русской народной традиции. Вполне вероятно, что данные работы могли

влиять на Шевырева, так как он старается применить к просодическому анализу текста обычное для музыки разделение на такты. Тут же нужно вспомнить его попытку ввести синалефу и синерезу, которые, если их и можно применить при определенном использовании музыкальных тактов, все равно не применимы к словесному тексту. Шевырев пишет: «Замѣчу здѣсь опять, что въ пѣніи только можно слышать, почему двѣ гласныя сливаются въ одинъ звукъ: изъ элизій еще виднѣе, что Италянская поэзія есть словесная музыка <...>» [Шевырев 1831а, № 12: 477].

Тот факт, что «силлабическая» трактовка (попытка привести народный стих к одиннадцатисложнику) и «музыкальная» трактовка (которая делала возможной эту попытку) были между собой тесно связаны и широко распространены в данную эпоху, подтверждает следующее утверждение Остолопова: «...многія изъ нихъ < простонародныхъ песенъ. — С. Г. > не имѣютъ даже въ стихахъ опредѣленнаго числа слоговъ, почему недостатокъ или излишество въ оныхъ, въ сравненіи одной строки съ другою, скрадывается голосомъ» [Остолопов 1821: 451].

Особенно интересным является то обстоятельство, что в анонимном тексте того времени, «Об Италианском стопосложении» (1828) [Аноним 1830], предложена параллель между итальянской поэзией и древними русскими песнями, которые, как и итальянская поэзия, по мнению автора, охарактеризованы присутствием паузы музыкального типа, которая как бы делает возможной соизмеримость стихов. Автор поощряет применение паузы в литературном стихе и, среди прочего, отмечает: «Жаль, что Ломоносовъ, составитель правилъ нашей версификаціи, не обратилъ на это вниманія; съ паузою намъ легко бы было, при переводѣ Италианскихъ поэтовъ, сохранить музыкальность ихъ стиховъ» [Аноним 1830: 25 примеч.].

Надо, наконецъ, упомянуть свидетельство В. Ф. Одоевского, который писал: «Они < авторы первыхъ записей народныхъ песнопений. — С. Г. > явно старались приноравливать наши народныя мелодіи къ западной формѣ, кто къ итальянской, кто къ нѣмецкой...» [Одоевский 1867: 11]. Поэтому совершенно законно думать, что и народные словесные тексты «исправлялись» на основе версификацій выбранных музыкальных форм. Роль Шевырева в собираніи и изученіи фольклорныхъ текстовъ пока остается неизученной, хотя, какъ мнѣ кажется, онъ выбиралъ именно музыковѣдческій подход, основанный на правилахъ западной музыкальной традиціи.

Интересно отметить, что в примечаніи к своей статьѣ [Шевырев 1831а, № 12: 474] Шевыревъ упоминаетъ трактатъ Востокова «Опытъ о русскомъ стихосложеніи» (1817), уточняя, правда, что содержаніе трактата известно ему изъ «Учебной книги российской словесности» (1820) Греча. Кроме того, Шевыревъ добавляетъ, противореча сказанному прежде, что какъ рус-

ское, так и итальянское стихосложение строятся на ударениях. Отсылка Шевырева к Востокову, по-видимому, неточна и вообще не созвучна общей направленности его статьи, что подтверждается критикой Белинского, который не был согласен со взглядами Шевырева на русский народный стих и противопоставлял ему авторитет и мнение Востокова [ср. Гончаров 1975б: 350–361]. Данное обстоятельство подтверждает эклектический характер исследований Шевырева в области русского фольклора.

Введение элизий — самый слабый элемент предложенной Шевыревым реформы. Но не потому, что синалефа вообще недопустима в русском стихосложении (в конце концов, это просто поэтическая условность), а потому, что по историко-литературным причинам ее введение оказалось невозможным. Рифмовка разноударных слов тоже противоречит принципам языка, однако данный прием долго просуществовал в русской силлабике (ср. рифмовку *небе : тебе*)<sup>28</sup>. Синалефа могла бы приобрести аналогичный статус (вероятно при музыкальном исполнении текста), но не получила, так как культурные ориентиры русской поэзии тогда были иными и итальянский стих играл второстепенную роль, а поэзия окончательно утвердилась как чисто словесный акт: она полностью освободилась от средневекового синкретизма, последним элементом которого мог бы быть речитатив, еще присутствующий в первой фазе силлабического периода.

Вопрос о переходе русской поэзии от средневекового синкретизма к современному чисто словесному состоянию позволяет сделать следующее общее замечание, которое, наверное, поможет лучше понять причины неудачи Шевырева. В русской культуре поэзия становится чисто словесным искусством начиная с XVIII века, особенно после введения силлаботоники. Народная поэзия, сохраняющая черты средневекового синкретизма, продолжает быть важным элементом в истории русского стиха не только в осознанной попытке русских поэтов имитировать народные «метры», но также в неосознанном процессе определения вторичного ритма двусложных размеров [ср. Taranovski 1956: 555–558], который, кажется, обусловлен не только в хоре («народный» размер сам по себе), но и в ямбе ритмикой народного стиха и, потому, хотя бы и косвенно, ее синкретическими чертами. Процесс определения вторичного ритма, по крайней мере для главных размеров, завершается в третьем десятилетии XIX века [Тарановский 1971: 424], и предложение «революционизировать» ритмику двусложных размеров выдвигается именно тогда, когда новый ритм был на пути «канонизации». Кроме того, Шевырев предлагал осознанно оценить «музыкальные» элементы поэзии именно когда процесс «освобождения» ритма завершился, когда новый ритм ощущался как «специфический» для словесного поэтического искусства.

Шевырев выступает за резкие и неожиданные приемы, которые подчеркивали бы новаторскую специфику поэтического текста. Однако его реформа касалась, главным образом, метра, так как он хотел подчеркнуть его искусственность по отношению к естественному языку (не будем забывать, что настоящее нововведение Шевырева состояло в применении народного говорного языка в противовес стандартизированному литературному), и это в эпоху, когда специфичность поэтической речи подчеркивал альтернирующий вторичный ритм («специфический ритм», по определению М. Л. Гаспарова), а не уже автоматизированный метр.

Что касается противопоставлений «простой — сложный», «немаркированный — маркированный» и т. п., актуальных для динамического механизма стиховой системы, то в данную фазу истории русского стиха именно ритм играет роль второго элемента антиномии. Именно это обстоятельство, может быть, объясняет неудачу Шевырева. Специфичность стиха выражалась во вторичном ритме, реформа метра (первичного ритма) оказалась несвоевременной и не соответствовала специфическому развитию поэтического искусства пушкинской эпохи. В самом деле, предложения Шевырева частично реализуются позже, к концу столетия, когда вторичный ритм будет воспринят как «автоматизированный» (Гаспаров говорит об «окостенении ритма») и желание выделить стиховую речь в ее специфичности приведет к маркированию других уровней<sup>29</sup>.

Предложенный Шевыревым стих, конечно, очищенный от музыкально-ведческих аналогий, позволял помещать слабые места и на четные, и на нечетные позиции в строке. Таким образом, он по иронии судьбы создавал предпосылки для развития русского стиха в акцентную сторону. Новая свобода в распределении междуиктовых интервалов открывала путь к *дольнику*, и в последующих оригинальных стихах Шевырева можно найти соответствующие примеры (см., также, аналогичный опыт у Тютчева в стихотворении «Последняя любовь» [Маймин 1973: 403]).

Особенно богатыми и перспективными оказывались новаторские идеи Шевырева в области рифмы и рифменно-строфического строения стиха. Прежде всего, стоит выделить, несмотря на неудачу предложенного Шевыревым образца октавы [Эткинд 1973: 196—201], обогащение сочетаний рифм посредством вольного сочетания разных мужских, женских и дактилических рифм и, следовательно, отказа от закона альтернанса французского происхождения, который до тех пор регулировал почти полностью всю русскую силлабо-тоническую поэзию. В данной ситуации Шевырев предвосхищает практику русской поэзии конца XIX в. и поэзии Серебряного века. Кроме того, Шевырев выступает за либерализацию применения неточных рифм и, в частности, приблизительных рифм типа *надо : отрада; мало : стала* [Ше-

вырев 1831а, № 12: 484], которые скоро стали каноническими благодаря творчеству А. К. Толстого; составных рифм типа *хочу я : ночуя; Юлия : могу ли я* [Шевырев 1831а, № 12: 484], которые утверждались потом в сатирической поэзии (от Минаева до Саши Черного) и в лирике (у Маяковского); созвучий, т. е. неточных рифм, в которых совпадают согласные и отличаются гласные, типа *розах : ризах* [Холшевников 1972: 92], которые войдут в русскую поэзию в XX в. (Блок, Маяковский и т. д.).

Идеи Шевырева о рифме оказались плодотворными, потому что были органически связаны с национальной традицией, ведь если и не существовало рифмы как канонизированного поэтического приема, все равно присутствовали созвучие, ассонанс, комическая и глагольная рифма. Поэтому эти предложения одобрил Пушкин, который в то же время никак не мог согласиться с введением элизии, которая, несмотря на мнение Шевырева, была чужда русской национальной традиции не только с языковой, но и с исторической точки зрения, по крайней мере, в чисто словесной поэзии.

К концу 1820-х гг., когда культурные ориентиры преобразовались в автоматизированные модели и приемы, единственный возможный путь к настоящей реформе русского стиха лежал через возврат к национальной традиции на основе уже приобретенных чужих элементов. Именно в этом смысле следует воспринимать предложения Шевырева, который, однако, не имел ни достаточного авторитета, ни настоящих художественных способностей, чтобы осуществить свою программу. То, что Шевырев лишь интуитивно предвидел, в эти же годы осуществлялось в творчестве Пушкина и, позже, Лермонтова.

Ориентация на фольклор стала одним из основных элементов в развитии русской поэзии раннего реализма, соотнеся ее таким образом с предшествующими опытами, которые еще в XVIII в. (Радищев, Львов и др.) подготовили путь пушкинскому новаторству. Шевырев почувствовал необходимость обновления (тут его историческая заслуга), но не смог или не сумел предоставить его конкретное осуществление в своем оригинальном творчестве; несмотря на то, что его поэзия, безусловно, и сегодня заслуживает внимательного и углубленного изучения.

Даже в практике поэтического перевода с итальянского эксперименты Шевырева не дали ожидаемого результата. Здесь утвердилось лишь применение безцезурного 5-стопного ямба. Все остальные предложения оказались забыты. Несколько лет спустя после появления в печати перевода из Тассо сам Шевырев в работе над «Божественной Комедией» Данте возвратился к традиционному 5-стопному ямбу, не применяя, однако, ни синалефу, ни синерезу<sup>30</sup>.

Описанный литературный казус, безусловно, второстепенный в истории русского стиха, позволяет сделать некоторые замечания общего порядка.

Прежде всего, отметим, что просодические черты языка по-разному трактуются в национальной традиции в зависимости от разных культурных ориентаций различных поэтических школ и течений. Изучение этих ориентаций и их влияния на разных уровнях позволяет выявить линии эволюции и изменения соотношений между разными просодическими чертами внутри метрической системы. Отсюда становится очевидным, что понятия *свое* и *чужое* в отношении языка — понятия *исторические* и потому подвержены трансформации на временной оси. Из этого следует, что само отношение «язык — стихосложение» надо всегда истолковывать взаимно однозначно. Необходимо отметить несовместимость определенных стиховых моделей с фонологической системой языка при отсутствии особых культурных влияний, которые, если они достаточно активизированы, могли бы привести к созданию искусственных систем, функционирующих в четко разграниченных средах и ситуациях на основе даже неязыковых принципов.

Предложенная Шевыревым система не утвердилась не столько потому, что была связана с чужеродными для русского языка элементами, сколько потому, что в данный период уже не действовали предпосылки для поэзии, ориентированной на синкретизм, который мог бы их оправдать (не воспринимались другие организации текста, кроме словесной на основе фонологической системы). Кроме того, резкая трансформация структуры текста на ритмическом уровне не допускалась по историко-литературным причинам.

Реалистические тенденции тридцатых годов XIX в. вели к созданию поэтического языка в общем «правдоподобного», «естественного». Отсюда неудача Шевырева, который стремился к реорганизации стиха на «силлабо-музыкальной» основе. Неслучайно, что другие предложения Шевырева, касающиеся исключительно фонологического плана (хотя и против них выступали во имя «законов» языка), вскоре были канонизированы новыми поэтическими направлениями.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> 5-стопный ямб — наиболее близкий силлабо-тонический аналог итальянского эндекасиллаба — стал его общепринятым эквивалентом благодаря, прежде всего, Катенину [Эткинд 1973: 155–161; Гардзонио 1979; Солонович 1979: 318].

<sup>2</sup> Начальная фаза поэтического творчества Шевырева связана с переводами из греческой и немецкой поэзии. Интересно отметить, что в 1824 г. в стихотворении «Сила песнопения» он вольно перевел две строфы шиллеровской «Die Macht des Gesanges», развивая тему в пантеистическом духе раннего немецкого романтизма [Данилевский 1972: 93].

<sup>3</sup> Об отношениях Пушкина и Шевырева см. [Аронсон 1936; Маймин 1990; Топоров 1997; Зыкова 1999; Зайонц 2004]. О «философской» поэзии Баратынского и его связей

с любомудрами см. [Купреянова 1957: 29 и далее]. О соотношении поэзии любомудров с «философской» поэзией Пушкина и Тютчева см. [Маймин 1969б; 1976: 107–184].

<sup>4</sup> В письме М. П. Погодину от 1 июля 1828 г. Пушкин называет «Мысль» «однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ стихотвореній текущей словесности» [Пушкин 1928: 52]. Об отношении Пушкина к молодому Шевыреву см. [Аронсон 1939: XIV–XV].

<sup>5</sup> О проблеме державинской неточной рифмы и ее значении в истории русского стиха разные точки зрения высказывали Ю. И. Минералов и М. Л. Гаспаров [см. Минералов 1977; Гаспаров 1977].

<sup>6</sup> Интересно отметить, что полемические нападки Шевырева на карамзинизм близки по тону и аргументам к мнениям архаистов (об архаистах и любомудрах см. [Гинзбург 1929]). Полемические выступления Шевырева направлены против эстетизма карамзинской традиции (в конечном счете против «среднего стиля»), то есть против «гладкости» и «правильности» карамзинской поэзии [Аронсон 1939: XXIV]. Кроме того, подобно поэтам-декабристам Шевырев утверждал необходимость подлинно национальной поэзии и выступал против Жуковского и подражательности; в этом отношении он оказывается близок к Кюхельбекеру. Стремление к «высокой» поэзии привело сначала Кюхельбекера, а затем и любомудров (в первую очередь Шевырева и Хомякова) к особой ораторской интонации, которая должна была противостоять «мелодической» и разговорной интонации карамзинистов — прежде всего Жуковского [ср. Тынянов 1977].

<sup>7</sup> Выражение В. Кюхельбекера. О происхождении и истории этого определения см. [Тынянов 1968: 23–24].

<sup>8</sup> Эта проблема требует особого внимания и внимательного изучения фактического материала. Лишь таким образом можно будет выявить черты господствующего в русской поэзии дуализма и относящихся к нему антиномий [ср. Лотман, Успенский 1977].

<sup>9</sup> Ритмическая схема первой строки такова: ◡—∧ ◡—◡ ◡—◡ ◡—◡ ◡—◡ (знаком ∧ отмечено усечение слога). Термин «переходные метрические формы» принадлежит П. А. Рудневу [1972: 227]. Аналогичные примеры можно найти в поэзии Дельвига, Одоевского, Бестужева-Марлинского и др.

<sup>10</sup> Шевырева с Третьяковским сравнивал В. Г. Белинский (см. ниже), Катенина — Н. И. Греч (об этом в статье [Греч 1822], см. также [Эткинд 1973: 170]).

<sup>11</sup> Разумеется, русская культура XVIII века не была попросту «импортирована» из Европы. Указание на разные ориентиры лишь помогает наметить тенденции к ее взаимодействию с другими традициями. Данные тенденции суть признаки движения внутри самой культуры.

<sup>12</sup> Ср.: «Уже Шевырев проводил различие между пластической школой Державина и мелодической школой, представленной Жуковским и Батюшковым, которая обращала всё свое внимание на звук» [Erhard 1938: 364]. С такой точки зрения, Шевырев принадлежит к той линии русской поэзии, которая ведет от Державина через Некрасова к Маяковскому. Это поэзия, ориентированная на образ, — противоположность поэзии, ориентированной на музыку (линия Жуковского).

<sup>13</sup> См. [Шевырев 1831а (статья); 1831б, 1831в (перевод)]. Перевод был переиздан с кратким предисловием на страницах «Московского наблюдателя» в 1835 г. [Шевырев 1835].

<sup>14</sup> Речь идет об октаве как строфической форме силлабо-тонического стихосложения. В действительности октава появилась в России гораздо раньше. Ей пользовался Феофан Прокопович в послании 1730 г. «Феофан Архиепископ Новгородский к автору сатиры»

(адресат — А. Кантемир) и в стихотворениях «Ея Императорскому Величеству на пришествие в село подмосковное Владыкино» и «О Ладожском канале» [Smith 1977: 105]. Эпистола была опубликована посмертно в 1762 г. среди сочинений Кантемира, в то время как два других текста были изданы лишь в 1868 г. [Горохова 1973: 112]. Размер всех трех стихотворений, одиннадцатисложник, указывает на влияние польских и итальянских силлабических образцов [Пумпянский 1935: 87–88; Smith 1977: 107]. По-видимому, эти три текста связаны с интересом Феофана к «Освобожденному Иерусалиму» [Горохова 1973: 111–112]. О существовании указанных сочинений Феофана вряд ли знали русские поэты XIX в., способствовавшие введению октавы в силлабо-тонику; не знал о них и Шевырев, который, в противном случае, мог бы сослаться на эти явления национальной традиции для легитимации своей реформы [ср. Илюшин 1979: 324–326].

<sup>15</sup> Тут явная отсылка к итальянской мелодраме. Шевырев подчеркивает, что итальянцы употребляют речитатив в говорении и добавляет: «⟨...⟩ вот отколя̆ проистекает ихъ речитативъ въ Оперѣ̆ ⟨...⟩» [Шевырев 1831a, № 11: 280]. То же значение придается «речитативу» на русской почве.

<sup>16</sup> См., например, стихотворение «Партизанке классицизма» (1829).

<sup>17</sup> Как отмечает К. Ди Джироламо, синалефа как бы сливает два гласных в один слог, однако в действительности «при чтении ни один гласный звук не может полностью редуцироваться — в противном случае мы имеем дело с элизией, или аферезой, которые не являются фигурами метрики в узком смысле слова, а свойственны также прозе», то есть носят общеязыковой характер [Di Girolamo 1976: 15].

<sup>18</sup> Античную поэзию Шевырев также считал музыкальной и в этом отношении подобной русской народной поэзии.

<sup>19</sup> Примеры отдельных нововведений, предложенных Шевыревым, анализировали Е. Г. Эткинд [1973: 182–184] и Е. А. Маймин [1973: 397–403]. Возьмем следующие строки, где наблюдаются примеры «прерывания» ямбической инерции: ⟨...⟩ *И рѹ̆ку вѣрнѹ̆ю с вѣрнѹ̆ю руко̆й̆* ⟨...⟩; ⟨...⟩ *И взѹ̆р увл̆ӑжненнѹ̆й горько̆й слезѹ̆й* ⟨...⟩. Эти стихи взяты из «Сонета» (1831), написанного, по уверению Шевырева, «италианским размером». Те же приемы переакцентуации Шевырев применяет в переводе из Тассо. В общем и целом ритмика 5-стопного ямба у него соблюдена и «неправильных стихов» не так много. Отсюда отмеченное позднейшей критикой (и, может быть, кажущееся) расхождение между теоретическими предпосылками и практикой: «неправильные» стихи воспринимаются как стилистически немотивированные [Гинзбург 1972: 45] и даже «искусственные» [Маймин 1973: 401].

<sup>20</sup> Под «вторичным ритмом» имеется в виду ритм сильных и слабых позиций (или сильнударных и слабударных стоп) в двусложных метрах, то есть ритмическая тенденция к распределению ударений на сильных позициях [Тарановски 1953: 132; Гаспаров 1974: 77].

<sup>21</sup> В статье «Просодическая реформа» (1835) Белинский пишет: «⟨...⟩ Шевырев не шутя грозитъ произвести ужасную реформу в нашем стихосложении, изгнать наши бойкие ямбы, наши звучные, металлические хорей, наши гармонические дактили, амфибрахии, анапесты и заменить их — чем бы вы думали? — тоническим рифмом наших народных песен, этим ритмом, столь родным нашему языку, столь естественным и музыкальным?.. нет! — итальянскою октавою!..» [Белинский 1953, II: 144]. Апологетическую интерпретацию статьи Белинского см. в работе [Гончаров 1975б: 359–361].

<sup>22</sup> Точнее, под влиянием шевыревского «Послания Пушкину», напечатанного в альманахе «Денница» на 1831 год (место и дата написания этого стихотворения: «Рим. Август 1830 г.») [Шевырев 1939: 227–228].

<sup>23</sup> 11 мая 1831 г. М. П. Погодин писал Шевыреву: «Пушкин очень доволен: но решительно не любя Тасса, умоляет тебя приняться за Данта» [Светлова 1934: 746]. 18 июня 1831 г. Шевырев пересказал этот отзыв С. А. Соболевскому: «Пушкину понравились мои октавы, но он просит не переводить Тасса, которого не любит» [Светлова 1934: 746; Пильщиков 2002: 141; 2003: 183], а 6 октября 1832 г. писал тому же Соболевскому о Пушкине: «Восстает против моих эллизий» [Светлова 1934: 746, 750; Аронсон, 1939, ххix]).

<sup>24</sup> Ср. рецензию Пушкина на сборники стихотворений Ж. Делорма — Ш. Сент-Бёва, напечатанную 5 июня 1831 г. в «Литературной газете», где он отстаивает (правда, не для русской, а для французской поэзии) необходимость новой рифменной системы, основанной не на рифме для зрения, но на рифме для слуха [Пушкин 1949, 11: 200–201; Эткин 1973: 187–188].

<sup>25</sup> Данная модель относится к канонизированному стиху петрарковской традиции. Ср. статистические данные в работах Бертинетто [Bertinetto 1973: 107] и М. Л. Гаспарова [1978: 199–218].

<sup>26</sup> Любопытно, что Шевырев, рисуя собственный карикатурный образ, так охарактеризует свою реформу (Эпиграмма-октава, 1831):

Стал стих ломать он в дерзости крамольной,  
 Всем рифмам дал бесчиннейший развод,  
 Ямб и хорей пустил бродить по вольной (...)

[Шевырев 1939: 179]

<sup>27</sup> Данную позицию, занятую уже Востоковым [1817: 156–157], повторял Штокмар, который, не отрицая проблему о «составном тексте» (словесный текст + музыкальный текст), добавлял: «Вопрос о взаимоотношении народно-песенных напевов и текстов заслуживает специального, самостоятельного изучения» [1952: 103].

<sup>28</sup> Существуют разные истолкования данного явления. Самая убедительная гипотеза, на мой взгляд, сформулирована Б. В. Томашевским, по мнению которого силлабические стихи произносились посредством определенной декламационной манеры, которая, приравнивая все слоги, ослабляла эффект тонического ударения [Томашевский 1948: 233–280; Панченко 1973: 220 и далее].

<sup>29</sup> См., например, рифму в поэзии Маяковского или синтаксический уровень верлибра. С этой точки зрения показательно восстановление структуры молитвословного стиха в поэзии А. Добролюбова [см. Тарановский 1968].

<sup>30</sup> Единственный пример мы встречаем в переводе отрывка из дантовского «Ада», где отмечаются чисто силлабические стихи: *Мною входят в град скорбей безутешных; // Мною входят в мученья без конца* (...) и т. д. [Шевырев 1833: 344].

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Акимова, М. В., С. Г. Болотов: 2005, «Против ударений своего языка»: (Размышления о стихе «Божественной Комедии»), *Дантовские чтения 2004*, Под общей редакцией А. Илюшина, Москва, 10–44 <<http://starling.rinet.ru/~sergius/DantovskijaCztenija13/>>.
- [Аноним], 1830: 'Об Итальянском стопосложении', *Галатея*, XIV, № 17, 20–31.
- Аронсон, М.: 1936, 'К истории «Медного всадника»', *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, [вып.] 1, 221–226.
- Аронсон, М.: 1939, 'Поэзия С. П. Шевырева', С. П. Шевырев, *Стихотворения*, Ленинград, v–xxxii.
- Белинский, В. Г.: 1953–1959, *Полное собрание сочинений: В 13 т.*, Москва, 1953, т. II, 1954, т. V, 1955, т. IV.
- Гардзонио, С.: 1979, 'Роль Катенина в становлении русского метрического эквивалента итальянского эндекасиллаба', *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, 159–171.
- Гаспаров, М. Л.: 1981, 'Итальянский стих: силлабика или силлаботоника?', *Проблемы структурной лингвистики 1978*, Москва, 199–218.
- Гаспаров, М. Л.: 1974, *Современный русский стих: Метрика и ритмика*, Москва.
- Гаспаров, М. Л.: 1977, 'Первый кризис русской рифмы: (к статье [Ю. И.] Минералова)', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 420, 59–70.
- Гинзбург, Л. Я.: 1929, 'Опыт философской лирики (Веневитинов)', *Поэтика: Временник Отдела словесных искусств Государственного института истории искусств*, Ленинград, [вып.] V, 72–104.
- Гинзбург, Л.: 1972, 'Русская поэзия 1820–1830-х годов', *Поэты 1820–1830-х годов*, Ленинград, 1972, т. 1, 5–66.
- Голенищев-Кутузов, И. Н.: 1965, 'Александрийский стих на Западе', *Проблемы современной филологии: Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова*, Москва, 357–365.
- Голенищев-Кутузов, И. Н.: 1966, 'Александрийский стих в России XVIII в.', *Русско-европейские литературные связи: Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексева*, Москва—Ленинград, 415–422.
- Гончаров, Б. П.: 1975а, 'Стихovedческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова. Реформа русского стихосложения', *Возникновение русской науки о литературе*, Москва, 73–91.
- Гончаров, Б. П.: 1975б, 'Русское стиховедение во второй четверти XIX в.', *Возникновение русской науки о литературе*, Москва, 357–374.
- Горохова, Р. М.: 1973, 'Торквато Тассо в России XVIII века: (Материалы к истории восприятия)', *Россия и Запад: Из истории международных связей русской литературы*, Ленинград, 105–163.
- Греч, Н. И.: 1822, 'Замечания на ответ г. Катенина', *Сын отечества*, ч. 77, № 19, 214–218; № 21, 34.
- Данилевский, Р. Ю.: 1972, 'Шиллер и становление русского романтизма', *Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы*, Ленинград, 3–95.

- Зайонц, Л. О.: 2004, '«Ответ» Пушкина на «Послание» Шевырева', *Лотмановский сборник*, Москва, [вып. 3], 215–229.
- Зыкова, Г. В.: 1999, 'Пушкин и Шевырев: К проблеме «московской школы»', *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*, № 3, 41–45.
- Илюшин, А. А.: 1979, 'Силлабическая система в истории русского стиха', *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*, Москва, 316–334.
- Купреянова, Е.: 1957, 'Е. А. Баратынский', Е. А. Баратынский, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград, 5–40.
- Лотман, Ю. М., Б. А. Успенский: 1977, 'Роль дуальных моделей в динамике русской культуры', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 414, 3–36.
- Маймин, Е. А.: 1969а, 'Державинские традиции и философская поэзия 20–30-х годов XIX столетия', XVIII век. *Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века*, Ленинград, сб. 8, 127–143.
- Маймин, Е. А.: 1969б, 'Философская поэзия Пушкина и Любомудров: (К различию художественных методов)', *Пушкин: Исследования и материалы*, т. VI: Реализм Пушкина и литература его времени, 98–117.
- Маймин, Е. А.: 1973, 'Об одном переводческом опыте С. Шевырева', *Мастерство перевода 1973*, Москва, сб. 9, 385–405.
- Маймин, Е. А.: 1975, О русском романтизме, Москва.
- Маймин, Е. А.: 1976, *Русская философская поэзия: Поэты-любомудры; А. С. Пушкин; Ф. И. Тютчев*, Москва.
- Маймин, Е. А.: 1990, 'А. С. Пушкин и С. П. Шевырев', *Res philologica: Филологические исследования*, Москва—Ленинград, 379–393.
- Минералов, Ю. И.: 1977, 'О путях эволюции русской рифмы', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып. 420, 40–58.
- Одоевский, В. Ф.: 1867, *Русская, и, так называемая, общая музыка*, Москва.
- Остолопов, Н. Ф.: 1821, *Словарь древней и новой поэзии*, Санктпетербург, Часть вторая.
- Панченко, А. М.: 1973, *Русская стихотворная культура XVII века*, Ленинград.
- Папаян, Р.: 1975, 'К вопросу о метрических эквивалентах (Армянская и русская поэзия)', *Мастерство перевода 1974*, [сб. 10], 254–278.
- Пильщиков, И. А.: 2002, 'Пушкин и Тассо: (несколько замечаний)', *Страницы истории русской литературы: Сборник статей: К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина*, Москва, 133–141.
- Пильщиков, И. А.: 2003, *Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания*, Москва (= *Philologica russica et speculativa*; Т. III).
- Поливанов, Е. Д.: 1963, 'Общий фонетический принцип всякой поэтической техники' [1930], *Вопросы языкознания*, № 1, 99–112.
- Пумпянский, Л. В.: 1935, 'Очерки по литературе первой половины XVIII века', XVIII век: *Сборник статей и материалов*, Москва—Ленинград, 83–132.
- Пумпянский, Л. В.: 1939, '«Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века', *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, Москва—Ленинград, [вып.] 4/5, 91–124.

- Пушкин: 1928, *Письма*, Под редакцией и с примечаниями Б. Л. Модзалевского, Москва—Ленинград, т. II: 1826—1830.
- Пушкин: 1949, *Полное собрание сочинений*, Москва—Ленинград, т. 11: Критика и публицистика: 1819—1834.
- Руднев, П. А.: 1972, 'Метрический репертуар А. Блока', *Блоковский сборник*, Тарту, вып. II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, 218—267.
- Светлова, М.: 1934, 'Пушкин по документам архива С. А. Соболевского: I. Пушкин в переписке С. А. Соболевского', Публикация М. Светловой, *Литературное наследство*, Москва, № 16/18, 725—756.
- Солонович, Е.: 1979, 'Петрарка в России: история вопроса и некоторые проблемы перевода', *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, 315—327.
- Тарановски, К.: 1953, *Руски дводелни ритмови*, I—II, Београд.
- Тарановский, К. Ф.: 1963, 'О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики', *American Contributions to the 5th International Congress of Slavists*, The Hague, vol. 1: Linguistic Contributions, 287—322.
- Тарановский, К.: 1968, 'Формы общеславянского и церковно-славянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв.', *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists*, The Hague, vol. 1, 377—394.
- Тарановский, К. Ф.: 1971, 'О ритмической структуре русских двусложных размеров', *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В. В. Виноградова*, Ленинград, 420—429.
- Томашевский, Б. В.: 1948, 'К истории русской рифмы', *Труды новой русской литературы*, Москва—Ленинград, т. I, 233—280.
- Томашевский, Б. В.: 1957, '[Рецензия на книгу:] В. О. Unbegaun. Russian versification', *Вопросы языкознания*, № 3, 127—134.
- Томашевский, Б. В.: 1959, *Стих и язык: Филологические очерки*, Москва—Ленинград.
- Топоров, В. Н.: 1997, 'О стихотворении Шевырева и античной параллели к нему', *Лотмановский сборник*, Москва, [вып. 2], 224—243.
- Третьяковский, В. К.: 1963: *Избранные произведения*, Москва—Ленинград.
- Тынянов, Ю. Н.: 1968, 'Архаисты и Пушкин' [1926], Ю. Н. Тынянов, *Пушкин и его современники*, Составление сборника и подготовка текста В. А. Каверина и Э. А. Никитиной, Комментарии А. Л. Гришунина и А. П. Чудакова, Москва, 23—121.
- Тынянов, Ю. Н.: 1977, 'Армяне, неизданная трагедия Кюхельбекера' [1924—1927], Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Издание подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, 93—117.
- Холшевников, В. Е.: 1972, *Основы стиховедения: Русское стихосложение*, Ленинград.
- Шапир, М. И.: 2003/2005, 'Семантические лейтмотивы ироико-комической октавы: (Байрон—Пушкин—Тимур Кибиров)', *Philologica*, т. 8, № 19/20, 91—168.
- Шапир, М. И.: 2004, 'Октава', *Онегинская энциклопедия*, Москва, т. II: Л—Я; А—Z, 218—220.
- Шевырев, С.: 1831а, 'О возможности ввести Италианскую октаву в Русское стихосложение', *Телескоп*, ч. III, № 11, 263—299; № 12, 466—491.

- Шевырев, С.: 1831б, 'Несколько строф из седьмой песни Освобожденного Иерусалима', *Телескоп*, ч. III, № 12, 491–497;
- Шевырев, С.: 1831в, 'Окончание VII песни Освобожденного Иерусалима', *Телескоп*, ч. VI, № 24, 461–481.
- Шевырев, С.: 1833, 'Дант и его век. Исследование о Божественной Комедии', *Ученые записки Московского университета*, 1833, ч. 2, № 5, отд. III, 307–363.
- Шевырев, С.: 1835, 'Седьмая песня Освобожденного Иерусалима', *Московский наблюдатель*, ч. 3, кн. 1, 4–35; кн. 2, 159–196.
- Шевырев, С. П.: 1939, *Стихотворения*, Вступительная статья, редакция и примечания М. Аронсона, Ленинград.
- Штокмар, М. П.: 1952, *Исследования в области русского народного стихосложения*, Москва.
- Эткинд, Е.: 1973, *Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина*, Ленинград.
- Bertinetto, P. M.: 1973, *Ritmo e modelli ritmici: Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino.
- Colucci, M.: 1972, 'Il pensiero linguistico e critico di A. S. Šiškov', *Studi sulla questione della lingua presso gli slavi*, A cura di R. Picchio, Roma, 225–277.
- Di Girolamo, C.: 1976, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna.
- Erhard, M.: 1938, *V. A. Joukovski et le préromantisme russe*, Paris (= Bibliothèquede l'Institut Français de Léningrad; T. XVII).
- Levý, J.: 1961, 'A Contribution to the Typology of Accentual-Syllabic Versifications', *Poetics. Poetyka. Poeztyka*, Warszawa, [vol.] I, 177–188.
- Smith, G. S.: 1977, *The Stanza Forms of Russian Poetry from Polotsky to Derzhavin: Thesis submitted for the degree of Ph. D.*, University of London.
- Taranovski, K.: 1956, 'The Identity of the Prosodic Bases of Russian Folk and Literary Verse', *For Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, The Hague, 553–558.