

Siergiej Preobrazhenski  
Rosyjski Uniwersytet Przyjaźni Narodów  
w Moskwie

### Логаэд адоний: славянский ритмико-синтаксический инвариант

Предмет настоящей статьи – ритмическая формула, свидетельствующая об общности пространства славянского стиха и славянской поэзии вне традиционной лингвистической (западной/восточной) и равно традиционной стиховедческой (силлабика/силлабо-тоника) дистинкций. Характеризуя используемый ниже метод анализа, Вяч. Вс. Иванов подчеркивал: „применительно к поэтическим размерам аналогичные [сравнительно историческим языковедческим реконструкциям – С.П.] результаты можно получить только в случае, если одновременно обнаруживаются закономерности соответствия между формальными особенностями и функцией этих размеров в различных литературах, пользующихся в качестве своего средства разными родственными языками”<sup>1</sup>. Итак, речь пойдет о ритмико-синтаксической формуле, для русской силлабо-тоники явно маргинальной настолько, что у нее нет общепринятой стиховедческой характеристики (а следовательно, и названия). Предметом полемики она стала в первую очередь в связи с прецедентами анализа теперь уже хрестоматийного стихотворения И. Бродского *На смерть Жукова* и его наиболее очевидного прототекста – *Снигиря* Г. Державина.

М.Ю. Лотман охарактеризовал размер стихотворения Державина (и Бродского) как „цезурованный 4-стопный дактиль с усечением предцезурного слога”<sup>2</sup>, а в нескольких случаях усматривал модификацию – смещение цезуры. Вот фрагмент его ритмической интерпретации *Снигиря*: „Нет теперь мужа в свете столь славна: (\_UU/\_U/\_U/U\_)// Полно петь песню военну, снигирь! (\_U/U\_U/U\_U/U\_)”. Попутно заметим, что на схеме

<sup>1</sup> В.В. Иванов, *Происхождение древнегреческих эпических формул и метрических схем текстов*, [в:] *Структура текста*, „Наука”, Москва 1980, с. 62.

<sup>2</sup> М. Лотман, *На смерть Жукова*, [в:] *Как работает стихотворение Бродского*, НЛО, Москва 2002, с. 68.

цезура не обозначена, а словоразделы соответствуют гипотетической реконструкции фонетического слова. В свое время автор настоящей статьи в соавторстве с О.Я. Бараш предлагал иную ритмическую интерпретацию для двух указанных стихотворений, основанную на том, что исходной ритмической единицей в них является логаяд-пятисложник (адоний) –  $\_UU\_U^3$ . Существенным для определения статуса и имени описываемого феномена является и то, извод ли это привычного русского трехсложника или некая самостоятельная ритмическая данность, и то, на отрезке какого минимального числа слогов феномен себя реализует. Напр., приступая к изложению истории бытования указанного усеченного дактиля (он же логаяд), М.В. Акимова определяет объект таким образом: на основе  $\_UU\_UU\_UU\_UU$  (правильный четырехстопный дактиль) возникают два варианта „с колебанием второго межиктового интервала”, а именно: а) 0:  $\_UU\_ \_UU\_UU$ ; б) 1:  $\_UU\_U\_UU\_UU^4$ .

Трактуемый логаяды как результат антиномического (для русского стиха) противоположения силлабо-тонического и чисто тонического (акцентного) начал М.В. Панов определял „логаядические стихи, как такие, в которых ударения падают в каждой строчке на одни и те же места, но строки не делятся на одинаковые стопы”<sup>5</sup>. В таком случае логаяд коррелирует с отдельным стихом, однако его самостоятельная идентификация в полиметрическом контексте оказывается под вопросом, неясно из приводимой после дефиниции схемы, какую длину для русского логаяда М.В. Панов считает необходимой и достаточной, поскольку в качестве примера приводятся катрены с укороченной четвертой строкой: „Взором лоящий/ страсти улыбки!// Видела это – оцепенела,// Сжалось сердце;/ в устах не(по)движных// Голос прервался” (Алексей Мерзляков, *К счастливой любовнице* из Сафо); здесь, кстати, нарушение размера М.В. Панов трактует как „лишний слог после цезуры”<sup>6</sup>, заставляя предположить некий „логаядический дольник”, но определяющийся не „лишним” слогом, а показанной скобками синонимической заменой. Тем не менее эта

<sup>3</sup> С. Преображенский, О. Бараш, *Фонетическая теория Потебни и новые подходы к русскому стиху*, „Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія: Філологія”, № 632, Харків 2004, с. 164–167.

<sup>4</sup> М.В. Акимова, *Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением русской поэзии 18 – нач. 19 века*, [в:] *Славянский стих 7: Лингвистика и структура стиха*, „Языки славянской культуры”, Москва 2004, с. 308.

<sup>5</sup> М.В. Панов, *Рассказы о русском стихе. Логаядический стих*, [в:] *idem, Труды по общему языкознанию и русскому языку*, т. 2, „Языки славянской культуры”, Москва 2007, с. 485.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

и подобные оговорки работают на признание того, что логаэд-стихема, вопреки приводимой схеме, представляющей последнюю строчку как „половинку метра” ( $\_UU\_U/\_UU\_U//\_UU\_U$ ), являет собой пятисложный отрезок, не содержащий внутри себя признаков регулярности чередования ударных и безударных (согласно определению М.В. Панова), но парадоксальным образом сохраняющий устойчивость и даже неизменную просодию – компенсаторную долготу на вокалах. Странность истории возникновения и бытования в русском контексте стихемы, которую будем именовать адонием ( $\_UU\_U$ ), отмечается многими стиховедами, и, собственно говоря, имеются две версии: а) подражание античному (греческому) размеру; б) заимствование из неопределенного источника. Например, М.Л. Гаспаров отдал должное обеим версиям: в 1974 г. он называл первоначальные логаэды „имитациями античных лирических строф”, отмечал, что к концу XIX в. логаэды должны интерпретироваться как „подступ к дольнику”, а в советское время продолжают существовать „главным образом как песенные размеры”<sup>7</sup>.

М.Л. Гаспаров периода зрелости, естественно, считал возможным атрибутировать логаэд только при условии постоянного повторения в стихотворении: „размеры, в которых слоговой объем слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку повторяется [...] обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный образец, подсказываемый мелодией или иноязычным текстом”<sup>8</sup>, тем самым стиховед подчеркивает сугубую чужеродность логаэдов в русском „говорном” стихе. Рассказывая о том, как Сумароков, Елагин, Бекетов сочиняли песни на „мелодии невыясненного происхождения”, М.Л. Гаспаров напоминает, что эти тексты „рассчитаны только на пение”<sup>9</sup> – заявление более чем априорное, особенно с учетом признания о неведомых источниках мелодий и условиях бытования песенных логаэдов. „Весь фейерверк логаэдических экспериментов остался в истории русского стиха без последствий”<sup>10</sup> – апофеоз торжества „стиховедения больших чисел”.

В упомянутой работе М.В. Панов солидаризируется с „античной” гипотезой, полагая, что логаэд обязан своим существованием: „русским

<sup>7</sup> М.Л. Гаспаров, *Современный русский стих*, „Наука”, Москва 1974, с. 70.

<sup>8</sup> М.Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха*, „Наука”, Москва 1984, с. 67.

<sup>9</sup> Ibidem, с. 68.

<sup>10</sup> Ibidem.

преобразованием античной традиции, переводами”<sup>11</sup>. Не разделяя в целом исключительно „античную” версию, М.В. Акимова указывает на хронологически первые случаи применения, как она его именует, „метра” 4-стопного дактиля с цезурным усечением: „История метра началась в 1788 г., с послания Карамзина к Д(митриеву) и с *Оды Российским солдатам на взятие крепости Очаков сего 1788 года декабря 6 дня, сочиненная от лица некоего древнего российского Пииты Николаева*”<sup>12</sup>. Уже послание Н. Карамзина задало, по утверждению М.В. Акимовой, „два основных идеологических вектора в разработке метра” – „это военная тематика и высокие жанры... а с другой стороны, любовная и деревенская тематика и средние жанры”<sup>13</sup>. В жанре элегическом „метр” использовал Н. Карамзин, А. Бенитцкий, П. Катенин и др. „В жанре *Снигирия* и в его метре (в том числе в сочетании с другими размерами) выступили П. Политковский, Ширинский-Шихматов, Победин, С.А. Тучков [...]”<sup>14</sup>, называются еще А. Бестужев и Ф.М. Рындовский. В этом списке „героических” авторов обращает на себя внимание тот факт, что некоторые из них (Политковский и Рындовский) обладают неким сходством биографий – обучение в Черниговской семинарии. Для „славянской” версии логаяда это факт значимый, равно как и время появления „4-стопного дактиля с цезурным усечением” в „высокой” русской поэзии. Рассматривая возможные прототексты оды И. Бродского *На смерть Жукова*, О.Я. Бараш наряду с общепризнанной параллелью – *Снигирь* Г. Державина – отмечает и не замеченные другими интерпретаторами очевидные польские параллели из Ц. Норвида: *Vema ramięci rapsod żalobny*, само заглавие которого является логаядом, а прежде всего *Pieśń Tyrteja* (*Песнь Тиртея*), в которой использован логаяд – в первом (предцезурном) полустипии некоторых стихов польского 11-сложника (*Czemuż... ich pieśni/ już tak mało pewna// Treść – i skażonej całości?// Lutnie ich czemu.../ z łomliwego drewna,// A nie ze słoniowej kości?*)<sup>15</sup>. Понятно, что стихотворение Ц. Норвида не было для И. Бродского ритмическим первообразом, но, возможно, нобелиат первый, кто явно угадал „польский” след „героического” адония. Как раз перед тем, как на рубеже XVIII–XIX вв. в русской поэзии зазвучал адоний, в польской

<sup>11</sup> М.В. Панов, *op. cit.*, с. 486.

<sup>12</sup> М.В. Акимова, *op. cit.*, с. 308.

<sup>13</sup> *Ibidem*, с. 308–309.

<sup>14</sup> *Ibidem*, с. 311.

<sup>15</sup> О.Я. Бараш, *Смыслообразующая функция „чужого слова” в стихотворении И. Бродского „На смерть Жукова”*, [в:] *Стратегия исследования языковых единиц*, Изд-во ТвГУ, Тверь 2012, с. 25–29.

получила массовое распространение так называемая „станиславова строфа” (по имени последнего польского короля Станислава Августа Понятовского, отца „польского просвещения”). Указанная строфа представляет собой четверостишие с перекрестной рифмой. 1-я и 3-я строки – 10-сложные с цезурой после 5-го слога; 2-я и 4-я – восьми-сложные без цезуры. 10-сложные строки четырех-, а 8-сложные – трехударные. Типичные примеры станиславовой строфы: „Wszystko zwyciężysz,/ łódka szlachetna,// Na ciosy przeciwne twarda;// Statek twój sława/ uwieczni świetna// Chlubniej niż podróż Blancharda” (Adam Naruszewicz, *Balon*); „Niech będzie tobie/ dziś poświęcona// Nowego poety wena// Czcigodna paro,/ dzisiaj sprzężona// Pod miłe jarzmo Hymena” (Stanisław Trembecki, *Epitalamion Hipolitowi i Belinie*).

Легко заметить, что 10-сложные стихи комбинируются обычно из двух 5-сложных адониев. При этом важно отметить, что инициальное словосочетание с адонием для польского языка – одна из наиболее естественных пятисложных синтагм из двух фонетических слов, частотная на фоне ограничения на акцентуацию последнего слога. Вероятностное распределение весьма ограничено: Xx xXx; xXx Xx. То есть или адоний, или польский ямб, исключения, связанные с особенностями употребления проклитиков и энклитиков, редки и обычно задаются тремя знаменательными словами, см. ниже „**Drzę cały, kiedy/** bają o tym starce”. В десятисложных стихах мы имеем сдвоенный адоний: \_UU\_U/\_UU\_U (в польской нотации XxxXx/XxxXx), то есть высказывание, включающее два словосочетания, из которых одно эквивалент темы, а другое – ремы (с синтаксической темой и ремой они не вполне совпадают: „Wszystkieś wyprawil/ myśli do góry:// Tam dowcipnego cel smaku:// Dziwisz się cudom/ obcej natury,// A swojej nie znasz, prostaku” (Adam Naruszewicz, *Astronom*).

В польских поэтических текстах очевидна функциональная значимость стихемы вида XxxXx (\_UU\_U), поскольку она фиксирует ритм естественного строя речи и обеспечивает, повторяясь, рекуррентцию ритма, по существу, превращая силлабику в силлабо-тонику собственного польского извода. Однако дублирование адония после цезуры перестало быть обязательным к XIX в. И логаэдический пятисложник проявил себя как самодостаточная и независимая стихема, начав комбинироваться в 11-сложных строках до или после (первое чаще) цезуры, причем у поэтов, как будто бы экспериментирующих в области силлабо-тоники: „**Tak w noc, pogodna/** jeśli służy pora,// Wzrok się przyjemnie ułudzi;// **Lecz żeby w nocy/** jechać do jeziora,// Trzeba być najśmielszym z ludzi.// **Bo jakie szatan** /wyprawia

tam harce!// Jakie się larwy szamocą!// Drzę cały, kiedy/ bają o tym starce,// I strach wspominać przed nocą” (Adam Mickiewicz, *Świtez*). Возможно, именно этим обстоятельством объясняется тот факт, что один из виднейших польских стиховедов Л. Пщоловская не усматривает в адонии национальных версификационных корней: „it is as though the symmetric reproduction in each of the half-lines of the accentual imitation of the Latin adonic verse (or the last segment of the hexameter): Xxx Xx”<sup>16</sup>.

Есть дополнительные аргументы в пользу того, что именно с польским контекстом „станиславовой строфы” связан „героический” семантический ореол адония у восточных соседей. Украинского поэта Евгена Маланюка нелегко заподозрить в сознательном воскрешении русской героической традиции, имея в виду радикальные взгляды этого поэта и эссеиста на взаимоотношение русской и украинской культур. Тем не менее автор концепции „мазепианства”, нашедшей отражение в труде *Ілюстрісїмус Домїнус Мазепи – тло і постать*, написаном в 1960 г., в 1932 создал свое знаменитое стихотворение *До портрета Мазепи*, где параллель с текстами „героического” адония очевидна. Вопрос только в том, какие тексты для Е. Маланюка первичны и неужели это русские образцы: Бем ближе борцу за свободу Украины или „Снигирь” Суворов. Адонические отрезки в первых четырех строфах текста выделены: „Се відчути, вчитатись в се треба,// Розчинитись еством в сім сенсі:// Illustrissimus Dominus Mazepa// Dux Cohortis Zaporojiensis./// **Срібна чуприна, / чоло пророче, // Ні, не порожній зір Ніуби –// Зимні телескопічні очі// Бачать майбутнього буряні доби./// **В панцір закуто/ груди і плечі, // Тінню за ними –/ спалені крила.// Серце юне і тіло старече/ Пурпур и бронза окрили./// Риму козацького сивий Марсе!// Чули століттями, віщий гетьмане, // Гул погребовий полтавського маршу// Крізь Петербургу затруті тумани...**” (Євген Маланюк, *До портрета Мазепи*). Собственно, для украинской традиции (фольклорной и песенной) адоний не чужой, а самый что ни есть родной, он – ритмическая основа чуть ли не самой любимой украинцами песни: „**Місяць на небі, / зіроньки сяють. // Тихо по морю / човен пливе. // В човні дівчина / пісню співає, // А козак чує / серденько мре**”. Впрочем, действительно, песни не то, что авторские тексты, и можно только обратить внимание на тот факт, что в вокальных текстах адоний укоренен прочнее, возможно потому, что в ряде языков (в польском, русском**

<sup>16</sup> L. Pszczołowska, *On the Ukrainian translation of Mickiewicz's drama „Dziady”*, [в:] *Славянський стих*, „Рукописные памятники Древней Руси”, Москва 2012, с. 331.

и украинском совершенно точно) эта стихема подразумевает компенсаторную долготу на гласных иктов.

Распев многолетия („Многая/многия лета...”) – адоний, „Боже, царя храни” (коллективное сочинение) – адоний. Возможно, что песенный фольклор славян – общий источник „античного” адония. Правда, в качестве песенного размера адоний быстро сбрасывает и приобретает ореолы, иногда подсказывая при этом почти необъяснимую интертекстуальную связь. Поэт, идущий следом за великими польскими романтиками, представитель школы Варшавской богемы („цыганерии”), вероятно, расценивал балладный 11-сложник с включением предцезурного логаэдического пятисложника как типичный размер народной песни. Сиверин Гжегож Филеборн, прибегая к модному „романтическому” приему литературной мистификации, публикует в 1841 г. собственное стихотворение *Волостная песнь (Pieśń gminna)*, снабдив его комментарием, подписанным инициалами F.S. В комментарии сочинитель сообщает, что „pieśń o tragicznej miłości dwojga kochanków znana jest wśród ludu polskiego w rozmaitych wersjach. O. Kolberg zapisał ich kilkanaście z różnych stron Polski... z wyjątkiem tej, którą podaj Filleborn”<sup>17</sup>. Далее комментарий повествует о тысячах вариантов изложенной в песне истории, с разными именами любовников, местами действия (в том числе Варшава), отношением родни к убийству девушки, способами казни убийцы, каковые (варианты) были обнаружены неутомимым Оскаром Кольбергом, короче говоря, перед читателем настоящий пародийный „гелертерский” текст. И тем не менее массовое сознание, похоже, не приняло иронических обертонов и в его коллективных глубинах текст закрепился как образчик подлинной трагедии. Ср.: „**A jednej wiosce /cóż to się stało?// Dwoje się ludzi/ w sobie pokochało.// Przyszedł on do niej o ósmej godzinie:// «Wstań, Magdaleno, wyprowadzisz ty mnie!» // I ona wstała,/ I zapłakała.// Wzięła chusteczki, oczki obcierała**” (Seweryn Filleborn, *Pieśń gminna*, первая строфа); „**Пришел мой милый/ из города пьяный// Тук-тук в окошко:/ «Я твой коханий!»// С постели встала,/ дверь отворила.// Поцеловала, спать уложила**” или: „Идет мой милый, с утра-то пьяный:// «Открой мне двери, моя кохана!// Открой мне двери или оконце.// Люблю тебя я, мое ты солнце»” (третья строфа или припев в двух официально не признаваемых вариантах народной песни *Позарастали стежки-дорожки*, зафиксированных, впрочем, не только в Рунете, но и в ряде художественных текстов, напр. Г. Белых и Л. Пантелеева,

<sup>17</sup> *Cyganeria Warszawska*, Ossolineum – DeAgostini, Wrocław 2004, с. 7–8.

а также В. Солоухина, в этих вариантах от официального „народного” текста сохранились только первые строки).

От польской „цыганерской” стилизации середины позапрошлого века до русского „городского романса” рубежа позапрошлого и прошлого веков, казалось бы, солидная дистанция, хронологическая и географическая. Тем не менее поражает не столько даже мотивное сходство, сколько лексические и акцентные полонизмы и буквальные совпадения с текстом Филеборна в русском аналоге. Правота упомянутых суждений М.Л. Гаспарова, как кажется, состоит в том, что пространство песенных текстов, опирающихся на мелодии и счет по музыкальным четвертям гораздо меньше зависит от специфики языка версификации, нежели пресловутое „говорное”. И в нем возникновение не связанных напрямую со спецификой языка формул гораздо более вероятно. О возвращении адонию – в исходном немецком тексте заведомо интернациональному, возможно и имитирующему подлинный античный адоний – статуса славянской ритмико-синтаксической формулы посредством путешествия по сложным маршрутам интертекстуальных отношений повествует почти анекдотическая история пионерского гимна *Взвейтесь кострами, синие ночи!*, сочиненного А. Жаровым под впечатлением услышанного *Марша солдат* из оперы Ш.Гуно *Фауст*. В советском театре оперы пелись только в переводе. В *Фаусте* для большинства номеров использовались не переводы из французского либретто Ж. Барбье и Ш. Карре, а непосредственно литературный перевод *Фауста* И.В. Гете, сделанный Н. Холодковским. Отличия от французской версии ритмически довольно существенны, поскольку она далека от немецкого оригинала, а русский перевод, напротив, к оригиналу близок, ср.: 1) немецкий оригинал: „Bürgen mit hohen/ Mauern und Zinnen// Mädchen mit stolzen/ höhnenenden Sinnen// möcht' ich gewinnen!/// Kühn ist das Mühen,/ herrlich der Lohn! [нерифмуемый стих, повторяющийся далее рефреном] Und die Trompete/ lassen wir werben// wie zu der Freude,/ so zum Verderben...”; 2) французский вариант: „Gloire immortelle// De nos aïeux,// Sois-nous fidèle,// Mourons comme eux!// Et sous ton aile,// Soldats vainqueurs,// Dirige nos pas, enflamme nos coeurs! 3) русский перевод: „Башни с зубцами,// Нам покоритесь!// Гордые девы,// Нам улыbnитесь!// Все вы сдадитесь!// Славная плата// Смелым трудам!// Подвиг солдата// Сладостен нам”. Возможно, неполное совпадение с французской версией создает для русских исполнителей некоторые неудобства, но зато из трех приведенных вариантов этот наиболее регулярно чередует собственно адоний и двустопный усеченный дактиль



(„Смелым трудам... Сладостен нам”). Именно такая ритмическая организация, причем со строгим чередованием адония и дактиля и была заимствована А. Жаровым (о ямбовидных строчках французского либретто – *Dirige nos pas, enflamme nos coeurs!* – он ничего не знал, а то, возможно, пионерский гимн выглядел бы иначе). Тем не менее, как ни относиться к методу сочинения пионерской песни, этот текст вернулся в контекст многочисленных песенных славянских адониев с характерным усилением долготности вокалов на иктах, передающийся, между прочим, и строчкам усеченного двустопного дактиля с мужской рифмой. Так что факт интернационализации, как представляется, отнюдь не отменяет сказанного о естественном генерировании адония в акцентной модели польского пятисложного словосочетания и переносе его, уже как маркированного и коннотированного, на русскую и украинскую высокопоэтические почвы: „Sam jeden tylko – i ten sam zawsze!” (Włodzimierz Wolski, *Geniusz*).

### Streszczenie

*Logaed adonik: slowiański rytmiczno-składniowy inwariant*

W artykule analizuje się znane (G. Dzierżawin – J. Brodski) i mniej znane (G. Dzierżawin? C.K. Norwid? A. Mickiewicz? – J. Malanuk) przykłady ustalenia „heroicznego” *oreolu logaedu* (wersu adonicznego). Jest możliwe polskie pochodzenie tego *oreolu* oraz jego wczesna polska „deheroizacja”, która ujawniła jego początkowe konotacje i ogólnosłowiańskie źródło „obcego” wersemu (*logaed*, skrócony daktyl).

### Summary

*Logoedic adonic verse: the Slavonic rhythmical and syntactic invariant*

The article examines well-known (G. Derzhavin – J. Brodsky) and less known (G. Derzhavin? C.K. Norwid? A. Mickiewicz? – J. Malaniuk) samples of the establishment of “heroic” aureole of logaedic (adonic) verse, the possible Polish source of this aureole, and its early Polish “de-heroization” which has revealed the initial connotations and the general Slavonic source of the “alien” verseme (*logaed*, truncated dactyl).

**Key words:** Slavonic verse, adonic verse, five-syllable, verseme, Polish origin.