

МИХАИЛ
ГАСПАРОВ



Михаил Леонович Гаспаров

Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. Стихovedение

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68870244

*Собрание сочинений в шести томах. Том 4. Стихovedение: Новое
литературное обозрение; Москва; 2022*

ISBN 978-5-4448-2056-8

Аннотация

Первое посмертное собрание сочинений М. Л. Гаспарова (в шести томах) ставит своей задачей по возможности полно передать многогранность его научных интересов и представить основные направления его деятельности. В четвертом томе собраны его главные стихovedческие работы. Этот раздел его научного наследия заслуживает особого внимания, поскольку с именем Гаспарова связана значительная часть достижений русского стихovedения второй половины XX века. Предложенный здесь выбор статей не претендует на исчерпывающую полноту, но рассчитан на максимальную репрезентативность. Помимо давно ставших классическими, в настоящий том вошли также незаслуженно малоизвестные, но не менее важные труды Гаспарова, в соседстве с которыми тексты, отобранные самим автором, приобретают новое качество. Эти работы

извлечены из малотиражных изданий и до сих пор были труднодоступны для большинства читателей. Также здесь представлены его энциклопедические статьи, где четко и сжато сформулированы принятые им определения фундаментальных понятий стиховедения. Труды М. Л. Гаспарова по стиховедению остаются в числе важнейших настольных справочников у всех специалистов по истории и теории стиха.

Содержание

Гаспаров-стиховед	8
Русский стих: метрика и ритмика	31
Энциклопедические статьи	31
Стиховéдение	31
Стих	34
Соизмеримость	37
Стихосложение	38
Ритм	47
Метр	51
Основные понятия русской метрики [21]	58
Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха [22]	69
Русский народный стих и его литературные имитации[31]	98
Русский силлабический тринадцатисложник[98]	242
К географии частушечного ритма[119]	290
Материалы к ритмике русского четырёхстопного ямба XVIII века[134]	310
Ритмика русского четырёхстопного ямба начала XX века[146]	352
Ритмика русского четырёхстопного хорея XVIII–XX веков[153]	376

Строфический ритм в русском четырёхстопном ямбе и хорее[165]	397
Легкий стих и тяжелый стих[178]	426
Русский ямбический триметр[186]	459
Конец ознакомительного фрагмента.	491

Михаил Леонович Гаспаров

Собрание сочинений

в шести томах. Том

4. Стихование

© А. М. Зотова, 2022

© И. А. Пильщиков, Д. В. Сичинава, А. Б. Устинов,
составление, 2022, Д. Черногаев, обложка, макет, 2022

© ООО «Новое литературное обозрение», 2022



Гаспаров-стиховед

Non ignara mali, miseris succurrere disco.
P. Vergilius Maro

1

Raison d' être своего увлечения стиховедением Михаил Леонович Гаспаров объяснял в мемуарной виньетке, вошедшей в его книгу «Записи и выписки»:

Меня спросили: зачем мне понадобилось кроме античности заниматься стиховедением. Я ответил: «У меня на стенке висит детская картинка: берег речки, мишка с восторгом удит рыбу из речки и бросает в ведро, а за его спиной зайчик с таким же восторгом удит рыбу из этого мишкиного ведра. Античностью я занимаюсь, как этот заяц, – с материалом, уже исследованным и переисследованным нашими предшественниками. А стиховедением – как мишка, – с материалом нетронутым, где всё нужно самому отыскивать и обсчитывать с самого начала. Интересно и то, и другое».

В другом месте он вспоминал, как начинались стиховедческие штудии нового времени:

Когда мне было двадцать пять лет, в Институте мировой литературы начала собираться стиховедческая группа. Ее можно было назвать клубом неудачников. Все старшие участники помнили, как наука стиховедения была отменена почти на тридцать лет, а их собственные работы в лучшем случае устаревали на корню. Председательствовал Л. И. Тимофеев, приходили Бонди, Квятковский, Никонов, Стеллецкий, один раз появился Голенищев-Кутузов. У Бонди была книга о стихе, зарезанная в корректуре. Штокмар в депрессии сжег полную картотеку рифм Маяковского. Нищий Квятковский был принят в Союз писателей за считанные годы до смерти и представляемые в комиссию несколько экземпляров своего «Поэтического словаря» 1940 года собирал по одному у знакомых. Квятковский отбыл свой срок в 1930-х на Онеге, Никонов в 1940-х в Сибири, Голенищев в 1950-х в Югославии <...>. Колмогоров в это время, около 1960 года, заинтересовался стиховедением, этот интерес очень помог полузадушенной науке встать на ноги и получить признание.

О том, как стиховедение вопреки всем трудностям было признано научной дисциплиной, Гаспаров рассказывал в заметке «Взгляд из угла», написанной по просьбе журнала «Новое литературное обозрение» для специального выпуска, посвященного тартуско-московской семиотической школе:

Когда в 1962 году готовилась первая конференция по семиотике, я получил приглашение в ней участвовать. Это меня смутило. Слово это я слышал часто, но понимал плохо. Случайно я встретил в библиотеке <Е. В.> Падучеву, мы недавно были однокурсниками. Я спросил: «Что такое семиотика?» Она твердо ответила: «Никто не знает». Я спросил: «А ритмика трехударного дольника – это семиотика?» Она так же твердо ответила: «Конечно!» Это произвело на меня впечатление. Я сдал тезисы, и их напечатали. <...>

Дискуссию <о тартуско-московской школе> начал Б. М. Гаспаров, написав, что тартуская семиотика была способом отгородиться от советского окружения и общаться эсотерически, как идейные заговорщики. <...> С Борисом Михайловичем Гаспаровым мы сверстники, и ту научную обстановку, от которой хотелось отгородиться и уйти в эсотерический затвор, я помню очень хорошо. Но мне не нужно было даже товарищей по затвору, чтобы отвести с ними душу: щель, в которую я прятался, была одноместная. Мой взгляд на тартуско-московскую школу был со стороны, верней из угла. Из стиховедческого. <...>

Почему меня приняли в «Семиотику»? Я занимался стиховедением с помощью подсчетов – традиция, восходящая через Андрея Белого к классической филологии и медиевистике более чем столетней давности, когда по количеству перебоев в стихе устанавливали относительную хронологию трагедий Еврипида. Эти позитивистические упражнения вряд

ли могли быть интересны для ученых тартуско-московской школы. К теории знаков они не имели никакого отношения. В них можно было ценить только стремление к точной и доказательной научности. То же самое привлекало и меня к тартуским работам: «точность и эксплицитность» на любых темах, по выражению Ю. И. Левина, «продвижение от ненауки к науке», по выражению Ю. М. Лотмана. Мне хотелось бы думать, что и я чему-то научился, читая и слушая товарищей, – особенно когда после ритмики я стал заниматься семантикой стихотворных размеров.

Потом я оказался даже в редколлегии «Семиотики», но это уже относится не к науке, а к условиям ее бытования. В редколлегию входил Б. М. Гаспаров, и его имя печаталось среди других на обороте титула даже после того, как он уехал за границу. Цензор заметил это лишь несколько выпусков спустя. Но Ю. М. Лотман сказал ему: «Что вы! это просто опечатка!» – и переменял инициалы.

Стиховедение предоставляло уникальную возможность продвижения в заявленном Ю. М. Лотманом направлении развития филологии – «от ненауки к науке». Вектором, задававшим «научность» в стиховедении, выступала статистика, объективность которой была обеспечена математическими подсчетами, в каких бы субъективных условиях они ни производились. Михаил Леонович настаивал, что результаты его подсчетов никак не зависели от того, где он их делал, – будь то читальный зал библиотеки или изнуряющие заседа-

ния научного совета, – для этого никак не требовался «эсotericский затвор». Эти же наработанные принципы – не зависеть от внешних условий – он впоследствии благополучно применил при работе над «Неистовым Орландо» Ариосто, которого перевел почти целиком в поездках на московском метро.

2

Подготовить единственный том стиховедческих трудов Гаспарова – задача трудновыполнимая. Вне всякого сомнения, эта область его деятельности заслуживает отдельного многотомника. Первый и третий тома настоящего собрания выстроены вокруг одной из монографий Гаспарова по общей теме тома, которую сопровождает подборка статей, развивающих частные сюжеты. Для работ о стихе такое решение невозможно: оно бы недопустимо сократило пространство для статей и неизбежно ухудшило бы репрезентативность подборки работ по стиховедению. Кроме того, у Гаспарова нет одной «главной» стиховедческой монографии. Из трилогии «Современный русский стих: метрика и ритмика» (1974) – «Очерк истории русского стиха» (1984) – «Очерк истории европейского стиха» (1989)¹, тесно связан-

¹ Отметим, что эта трилогия написана в обратной хронологической последовательности (хотя внутри каждой из частей выдержана прямая). К обратной перспективе, логичной и с исследовательской, и с пропедевтической точки зрения,

ной логически и методологически, не представляется возможным включить в собрание сочинений лишь какую-то одну часть, исключив другие. Они могут быть напечатаны только все вместе, причем немало места займут также исправления и дополнения к каждой из них². Задача составить полноценное собрание стиховедческих статей Гаспарова осложняется существованием прижизненного третьего тома «Избранных трудов» (1997), озаглавленного «О стихе», и соответствующего раздела в однотомнике «Избранных статей», изданных «НЛО» (1995). Очевидно, что в стиховедческом томе собрания сочинений Гаспарова должны быть представлены, помимо его классических работ, еще и незаслуженно малоизвестные, но не менее важные, в соседстве с которыми тексты, отобранные самим автором, приобрели бы новое качество.

Большинство статей, вошедших в прижизненный том «О стихе» – это case studies, посвященные конкретному метру, конкретному автору, конкретному периоду. В первом разделе настоящего сборника мы воспроизводим авторскую композицию тома 1997 года, дополнив ее тематически близкими трудами, но далее предлагаем иную композиционную структуру, принципы которой разъясняются ниже.

прибегали и другие создатели русских компендиумов XX века, в частности М. В. Панов в «Истории русского литературного произношения» и А. А. Зализняк в «От праславянской акцентуации к русской» (вопреки названию!).

² Для первой монографии частично подготовленные С. Е. Ляпиным, для последней – Л. Холфордом-Стревенсом.

Мы впервые вводим в собрание сочинений Гаспарова его статьи из «Большой советской энциклопедии» (БСЭ), «Краткой литературной энциклопедии» (КЛЭ) и «Литературного энциклопедического словаря» (ЛЭС). Статьи эти наиболее экономно – подчиняясь жестким требованиям объема, к которым Гаспаров, кстати сказать, виртуозно примерялся и в своих монографиях, – формулируют принятые им определения фундаментальных понятий стиховедения. Не везде столь же строго эти дефиниции даются в упомянутой монографической трилогии. Именно энциклопедические статьи – один из основных источников для обсуждения вопроса о том, что именно Гаспаров считал стихом, ритмом, метром, какие определения давал более частным понятиям. В статье «Метр» читатель найдет высказывания на такую не самую характерную для гаспаровского корпуса тему, как ощущение метра при сочинении стихов поэтом и восприятии их читателем. В статье «Ритм» – концептуальное разделение понятия стихотворного ритма на «Ритм с большой буквы» (общая упорядоченность стиха, реализацией которой является метр) и «ритм с маленькой буквы» (звуковое строение стихотворной строки, которое, наоборот, выступает реализацией метра).

Статьи из ЛЭС неявно уточняют определения, данные ранее в книге «Современный русский стих» (раздел из нее, озаглавленный «Основные понятия русской метрики», для удобства изучения эволюции научных взглядов Гаспарова

воспроизведен и в настоящем томе), между тем цитируются они существенно реже. В «Записях и выписках» есть такое замечание: «Я говорил диссертантам: „Ссылаться на ‘Мифы народов мира’ так же непристойно, как на энциклопедию Брокгауза: там при каждой статье – библиография, проработайте и ссылайтесь“, – но не встречал понимания». Однако специфика энциклопедических статей Гаспарова заключается именно в том, что в процессе работы над ними он перерастал «библиографию», в большой мере состоящую из его же трудов (вспомним нередкие у него глухие обороты типа «стихovedы знают...», скромно отсылавшие к собственным статьям), и их самостоятельная ценность оказывается более значимой, чем это представлялось самому автору, – сегодня об этом можно говорить совершенно уверенно.

Эта книга состоит из пяти разделов: «Русский стих: метрика и ритмика», «Рифма. Фоника», «Строфика», «Сравнительная метрика» и «Лингвистика стиха».

Название первого раздела варьирует заглавие и подзаголовки первой стиховедческой монографии Гаспарова. Помимо энциклопедических статей и работ из тома «О стихе» сюда включены важнейшие из его поздних исследований – как опубликованные в посмертном четвертом томе «Избранных трудов» (например, «Стихосложение од Сумарокова»), так и несобранные (например, «Стихосложение Баратынского-лирика»). Впервые под одной обложкой напечатаны парные работы о ритмике 4-стопного ямба и хорея, вышедшие уже по-

смертно (первая из них была пропущена в наиболее полной библиографии Гаспарова). Автор любил статьи-двойчатки – таковы, например, включенные в этот раздел статьи о Валерии Брюсове («Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец») и Андрее Белом («Белый-стихoved и Белый-стихотворец»).

Дальнейшая композиция тома опирается на авторский подзаголовок второй книги трилогии («Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика»). Разделы, посвященные рифме (а также фонике) и строфике, тоже открываются энциклопедическими статьями – соответствующие понятия в исследовательских статьях и монографиях Гаспарова столь систематически не изложены. Его исследования о рифме и фонике, созданные еще в 1970–1990-е годы, в значительной степени остались за бортом «Избранных трудов». В нашем издании впервые перепечатываются не вошедшие в прижизненное собрание статьи о рифме Н. Некрасова и советских поэтов, появившиеся в ярославском и смоленском тематических сборниках. Ни в коей мере не стесняясь привлекать материал малопопулярных в постсоветское время авторов – хорошо известен его интерес к В. Маяковскому или С. Кирсанову, – поздний Гаспаров всё же с большей строгостью относился к подобным публикациям. Тем не менее они представляют собой тонкий анализ не сразу заметных читателю (а, возможно, и поэту) системных стиховых особенностей, более сложный, чем констатация программной яркости; такой же подход впоследствии развит в

статье Гаспарова «Рифма Бродского». Статья о Некрасове выходит далеко за пределы заявленной темы и затрагивает более общие вопросы истории русской рифмы, в том числе с грамматической точки зрения. Помимо вошедшей в «Избранные труды» статьи «Эволюция русской рифмы», мы даем также конспективно изложенные в ней тартуские публикации о первых двух кризисах точной рифмы, где материал представлен более подробно.

Отдельные разделы настоящего тома посвящены проблемам сравнительной метрики и лингвистики стиха, в прижизненных изданиях раскрытым недостаточно.

Работы Гаспарова по сравнительной метрике, тематически коррелирующие с «Очерком истории европейского стиха», никогда не собирались под одной обложкой. В энциклопедических статьях этого раздела изложены взгляды Гаспарова на определение систем стихосложения – вопрос, которому в монографиях уделено очень мало внимания. Три статьи посвящены различным применениям вероятностной модели стиха, адаптированной для разных языков; пять статей – сравнительным характеристикам русской, германской (английской, немецкой) и романской (французской, итальянской, испанской) тоники, силлабики и силлабо-тоники. В них также затрагиваются вопросы о передаче этих систем стихосложения и соответствующих стихотворных размеров в переводах на другие языки. Гаспарова интересуют такие небанальные вопросы, как отнесение итальянского стиха к

силлабической либо к силлабо-тонической системе на основании его объективных статистических характеристик и существование маргинальных систем стихосложения в системе национального языка (силлабика в современном русском стихе, силлабо-тоника во французском). Заключительная статья раздела («Историческая поэтика и сравнительное стиховедение») состоит из двух частей; в первой рассмотрен вопрос о месте сравнительной метрики в системе исторической поэтики, вторая представляет собой полезный дайджест «Очерка истории европейского стиха», впервые опубликованный в качестве предисловия к предыдущей книге трилогии – «Очерку истории русского стиха».

Заключительный раздел тома содержит статьи, в которых обсуждается проблема сращивания метрики и ритмики с лексикой и грамматикой, поставленная в 1920-е годы в пионерских работах О. М. Брика и С. П. Боброва. В 1980-е годы механизм возникновения стиховых формул и клише заинтересовал Гаспарова, который назвал эту область «лингвистикой стиха». Значительная часть работ этого цикла вошла в посмертный четвертый том «Избранных трудов», но печатается нами по вновь сверенному тексту.

За пределами прижизненных «Избранных трудов» остались работы, где Гаспаров выступает как полемист – между тем и оппонируя чужим наблюдениям, он оставался собой, формулировал важные положения, фактически проводя мини-исследования. Образцами таких работ являются публи-

куемые в этом томе отклики Гаспарова на гипотезы Р. Папа-яна («Еще раз о соотношении стиха и литературного направления») и В. Е. Холшевникова («Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике»), сопровождаемые детальной проработкой материала. Несомненно, одной из важных задач остается соб-
ра-ние печатных и внутренних (издательских) рецензий Гас-
парова, отзывов на диссертации и других текстов подобного
рода. Недаром его первой стиховедческой публикацией была
статья «Цель и путь советского стиховедения» – так озаглав-
лен его отклик на книгу Л. И. Тимофеева «Очерки теории и
истории русского стиха», который появился в «Вопросах ли-
тературы» в августе 1958 года, вскоре после печатного дебю-
та Гаспарова в классической филологии – статьи «Зарубеж-
ная литература о принцепате Августа». Отдав должное фак-
ту появления книги Тимофеева и отметив ее значение как
попытки вернуть гонимое тогда стиховедение в разряд доз-
воленных филологических дисциплин, молодой рецензент
разгромил концепцию старшего коллеги в пух и прах³. Важ-

³ Гаспаров вспоминал: «Первой книгой о стихе после 20 мертвых лет были „Очерки теории и истории русского стиха“ Тимофеева, 1958. Я написал на нее рецензию с критическими замечаниями и пошел показать их Тимофееву <...>. Он сказал: „С замечаниями я не согласен, но, если в журнале будут спраши-
вать, скажите, что поддерживаю“. По молодости мне показалось это естествен-
ным, лишь позже я понял, что так поступил бы далеко не всякий. Потом он был
редактором двух моих книг, очень несогласных с ним, но не изменил в них ни
единого слова. Свою предсмертную книгу он подарил мне с надписью из Блока:
„Враждебные на всех путях (Быть может, кроме самых тайных)...“» («Записи и
выписки»). У Блока: «Столь чуждые во всех путях».

нейшие методологические обобщения и фактические уточнения сформулированы и в поздних рецензиях Гаспарова на книги М. Тарлинской (1976, 1987, 1993), Дж. Бейли (1993), И. Лилли (1995), С. И. Кормилова (1996), М. Вахтеля (1999) и других⁴. Контекст публикаций современников и полемический модус более конкретно отразились и в ряде других работ. Обычно из своих компендиумов, не говоря об энциклопедических статьях, Гаспаров этот компонент снимал.

3

Как стиховед Гаспаров начал с новаторских работ по статистическому изучению неклассического (несиллабо-тонического) русского стиха. Если статистическое изучение силлабо-тонических размеров, как показали предшественники Гаспарова от А. Белого и Б. В. Томашевского до К. Ф. Тарановского, помогает выявить ритмические особенности того или иного метра у разных поэтов и в разные периоды, то за пределами классической метрики мы без статистики не можем определить даже сами размеры (М. Лотман называет классическую метрику априорной, а неклассическую – апостериорной: в неклассической номенклатура размеров нам заранее не дана). В работах о русском дольнике (1962, 1968), об акцентном стихе раннего Маяковского (1967), о

⁴ См. список работ М. Л. Гаспарова по стиховедению, не вошедших в настоящее издание.

вольных хорях и ямбах Маяковского в контексте его акцентного стиха (1965) и, наконец, о русском литературном тактовике (1968) не только обследованы ритмические особенности этих типов стиха, но и самим названиям размеров впервые придан действительно терминологический статус. (Это не значит, что концепции Гаспарова не подлежат критике, – это значит, что теперь есть что критиковать, а раньше не было; наука движется вперед уточнением и исправлением предшественников.)

Со своим интересом к точным методам Гаспаров оказался близок как группе математика и стиховеда А. Н. Колмогорова, так и семиотикам-структуралистам московской (впоследствии московско-тартуской или тартуско-московской) школы. Тезисы первого доклада о дольнике были напечатаны в материалах московского «Симпозиума по структурному изучению знаковых систем» (1962), сам доклад – в основном Колмогоровым журнале «Теория вероятностей и ее применения» (1963), а статьи о тактовике и Маяковском – в либеральных «Вопросах языкознания» (где публиковались и статьи Колмогорова) и в тартуских «Трудах по знаковым системам» (в обиходе известных как тартуские «Семиотики»). Вскоре Гаспаров берется и за силлабо-тонику: в «Вопросах языкознания» выходят его статьи «Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха» (1967) и «Метрический репертуар русской лирики XVIII–XX вв.» (1972). Все эти работы вошли в уже неоднократно здесь упоми-

навшуюся первую книгу монографической трилогии (1974). Русский стих XX века рассматривается в ней на фоне стиха XVIII и XIX веков. В качестве первой главы в книге напечатана статья «Квантитативные методы в русском стиховедении: итоги и перспективы»⁵, написанная в 1967 году по просьбе Ю. М. Лотмана для «Трудов по знаковым системам», но опубликованная впервые в сборнике статей о точных и семиотических методах в филологических науках, который Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский подготовили к публикации по-итальянски в издательстве «Einaudi» (вышел в 1973 году).

В «Очерке истории русского стиха» (1984), синтезирующем достижения самого Гаспарова, его предшественников и современников, тот же материал подан диахронически: всеохватно и в то же время лаконично изложена история и предыстория всех национальных метрических, ритмических, рифмических и строфических форм. На пути к ней были проведены важнейшие исследования по целому ряду конкретных тем – это серия работ об эволюции рифмы (1976–1984), статьи о строфике нестрофического ямба (1976), о ритмике сверхсхемных ударений («Легкий стих и тяжелый стих», 1977), о русском былинном стихе, который исследователь интерпретировал как народный тактовик, и его литера-

⁵ Первоначальное название: «Точные методы в русском стиховедении: итоги и перспективы».

турных имитациях (1975–1978)⁶, о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века (1982). Отдельно следует упомянуть книгу, формально Гаспарову не принадлежащую, – сборник «Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов» (1979), в котором он выступил ответственным редактором (и фактическим соавтором почти всех статей).

Одной из отличительных черт своего подхода к проблемам стиха и существенным вкладом в стиховедение Гаспаров всегда называл переход от формального изучения метрики и ритмики к изучению семантики стихотворных размеров. Проблемой семантического ореола метра он занялся вслед за К. Ф. Тарановским, и совсем не случайно, что первая его статья на эту тему – «К семантике дактилической рифмы в русском хорее» – была напечатана именно в фestsрифте Тарановскому (1973). Заглавие книги, в которой были собраны статьи на эту тему («Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти», 1999)⁷, было предсказано во второй статье цикла («Метр и смысл: к семантике русского трехстопного хорея», 1976), а в следующей статье появился и базовый термин («Семантический ореол метра: к семантике русского трехстопного ямба», 1979). За ними последовали статьи о семантике других размеров: АмЗ

⁶ Ее окончательный сводный вариант (1997), публикуемый в настоящем томе, озаглавлен «Русский народный стих и его литературные имитации».

⁷ В настоящем издании – т. III, с. 19–267.

(1980, опубликована в 1982), Х43жм (1981), Х4жм (1987, опубликована в 1990), Д4д (1988) и др. – всего числом 10. Начал и закончил Гаспаров двумя размерами, с которых (с легкой руки О. Брика) началось изучение семантики метра, – Х4дм и Х5 (размер «Выхожу один я на дорогу...», задавший семантический ореол русского пятистопного хорея). Но и здесь Гаспаров не остановился на том, что сделали до него Р. О. Jakobson и К. Ф. Тарановский: он не только расширил материал, но и сделал два следующих методологических шага. Во-первых, он начал описывать семантический ореол как состоящий не из одной темы, а из набора тем, ассоциирующихся с метром, подобно тому, как лингвисты описывают семантику слова через набор сем. Во-вторых, он поставил вопрос о генезисе метрической семантики, обнаружив, что темы жизненного пути и смерти, на которых построено стихотворение Лермонтова, русский пятистопный хорей напрямую заимствовал из немецкой поэзии.

Сравнительная перспектива, так или иначе присутствующая во всех работах Гаспарова, пришедшего в стиховедение не из русистики, а из классической филологии, сменяется компаративным фокусом в серии статей, над которой он начал работать одновременно со статьями о семантике стиха. Статья «Русский ямб и английский ямб» появилась в сборнике памяти стиховеда и германиста академика В. М. Жирмунского (1973), за ней последовали «Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника?» (1978, опубли-

кована в 1981) и «Романская силлабика и германская тоника» (1987). Помимо попарного сопоставления метров, принадлежащих разным национальным традициям и системам стихосложения, Гаспаров применил к изучению нескольких национальных традиций «русский метод»⁸ – разработанный Б. В. Томашевским, К. Ф. Тарановским и другими русскими стиховедами метод сравнения статистических данных по стиховой ритмике с теоретическими моделями стиха, построенными на основании общеязыкового словаря или «естественного» ритма прозы на соответствующем языке. основополагающая статья «Вероятностная модель стиха» (с длинным поясняющим подзаголовком «Английский, французский, итальянский, испанский...») была напечатана по-английски в журнале «Style» (1987), а по-русски – в «Избранных трудах» (1997).

Вершиной гаспаровского сравнительного стиховедения стал «Очерк истории европейского стиха» (1989), выходом которого увенчался целый этап изучения сравнительно-исторической и типологической метрики на материале стиховых традиций Европы. Целью работы, по словам самого автора, был переход от накопления сведений об истории размеров к методологическому синтезу, позволяющему свести свои и чужие результаты, «фактические и гипотетические, в одну систему, охватывающую материал от общеиндоевро-

⁸ См.: Bailey J. The Russian linguistic-statistical method for studying poetic rhythm: A review article // Slavic and East European Journal. 1979. Vol. 23. No. 2. P. 251–261.

пейских времен до наших дней»⁹. Книга была переведена на итальянский (1993), английский (1996) и чешский (2011) языки.

В середине 1980-х годов появляются первые исследования Гаспарова, где он нащупывает подход к проблеме стиховой формульности, – это «Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише» и «Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе», из которых вырос проект «лингвистики стиха»¹⁰. Работу под таким заглавием Гаспаров напечатал в 1994 году, и с тех пор эта тематика все более доминировала в его интересах. Десять лет спустя увидели свет подготовленные совместно с Т. В. Скулачевой «Статьи о лингвистике стиха» (2004).

Последняя по времени стиховедческая работа, которую Гаспаров увидел напечатанной при жизни, – это «Предисловие», написанное им для «Конкорданса к стихотворениям М. Кузмина» (2005)¹¹. Фундаментальная, но оборванная буквально на полуслове статья «Ритмика четырехстопного ямба раннего Мандельштама» появилась в самом конце 2005

⁹ С. 793 настоящего тома.

¹⁰ В настоящем томе эти статьи публикуются в позднейших (2004) исправленных редакциях под заглавиями «Ритмический словарь частей речи» и «Ритмико-синтаксические клише в четырехстопном ямбе».

¹¹ Составленный Гаспаровым «Метрический справочник» к стихотворениям Кузмина был опубликован десять лет спустя в приложении к последнему тому «Конкорданса» (2015; авторство Гаспарова указано только в разделе «Благодарности»).

года уже с именем автора в траурной рамке¹².

С начала 1960-х годов Гаспаров писал энциклопедические статьи о стиховедческих терминах – сперва почти исключительно об античных, а потом обо всех – для КЛЭ (1962–1978), для «Словаря литературоведческих терминов» под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева (1974), для БСЭ (1975–1978), ЛЭС (1987), «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (доработанные статьи из ЛЭС, 2001). Хотя сам автор избегал их упоминать, эти работы, как уже было сказано, в полной мере принадлежат его стиховедческому научному наследию. Так, за исключением статьи о Бабрии, все написанное им для первого тома КЛЭ сосредоточено на вопросах стиховедения: «Александрийский стих», «Амфимакр», «Антибакхий», «Антиспаст», «Арсис», «Ателлана». После этого мы уже, наверное, не будем удивляться, что и резюме собственных достижений Гаспаров, зная себе цену, представил в форме энциклопедической статьи:

Традиции <статистического> подхода <к исследованию стиха> в России идут от 1910-х годов (А. Белый и Б. Томашевский), но до 1958 года были прерваны на 30 лет и считались формализмом. Возрождение русского стиховедения, общепризнанного сейчас как самое развитое в мире, – в значительной

¹² Статья заканчивается словами: «Может быть, эти данные пригодятся кому-нибудь для дальнейших размышлений».

степени заслуга Гаспарова. Его работы в этой области образуют 4 этапа.

1) Завершение сделанного предшественниками (от А. Белого до К. Тарановского): ими были выработаны принципы анализа ритмики ударений и прослежена история русских ямбов и хореев до середины XIX века. В книге «Современный русский стих» (1974, обработано около 300 000 стихотворных строк) и смежных статьях («Избранные труды», т. III) Гаспаров заполнил оставшиеся пробелы: обследовал и описал не общую ритмику ударений, а дифференцированную, сильных и слабых ударений; не только ритмику ударений, но и ритмику словоразделов; довел историю русских ямбов и хореев до наших дней; дополнил ее историей 3-сложных размеров; свел результаты в картину эволюции метрического репертуара русской поэзии за 250 лет; и, главное, изучил русские внесиллабо-тонические системы стихосложения — народную, силлабическую и особенно важную для поэзии XX века чисто-тоническую. Полученные им определения понятий «дольник», «тактовик» и др. стали общепринятыми.

2) В «Очерке истории русского стиха» (1984) Гаспаров выстроил полученные результаты (дополненные данными по рифме и строфике 300 поэтов), по существу, в ту самую имманентную историю поэзии (смена предпочтений, притяжения и отталкивания, эволюционные и революционные периоды, семантизация форм в их связи с историей

жанров, тем, направлений), о необходимости которой столько говорили (в частности – формалисты), но к созданию которой – за трудоемкостью – не приступали. В «Очерке истории европейского стиха» (1989) эти данные вдвинуты в картину аналогичных процессов взаимодействия языка и культуры на протяжении 3000 лет в поэзии на 25 языках. Это первая работа такого масштаба в мировой науке.

3) В серии статей о семантике русских стихотворных размеров (книга «Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти», 1999) Гаспаров на огромном материале (около 2000 стихотворений) прослеживает способы исторического сосуществования стихотворных форм с жанрами, темами, эмоциями, интонациями, которые находят в них выражение. По существу, это научный подход к общеэстетической проблеме единства формы и содержания, «памяти» формы о своих прежних содержаниях, о взаимодействии «семантических окрасок» в «семантическом ореоле» стихотворного размера.

4) В серии статей о взаимодействии ритма и рифмы в стихе, с одной стороны, и синтаксиса, грамматики, фонетики, с другой стороны, Гаспаров кладет начало новой отрасли филологии, «лингвистике стиха», углубляя на новом уровне вопрос о соотношении «природы» (языкового материала) и «культуры» (художественной установки) в поэзии. («Природе» Гаспаров всегда как бы не доверяет,

подчеркивая, что культурные влияния важнее для формирования стиха, чем данные языка.) Так стиховедение выходит из своих традиционных рамок (метрика, ритмика, рифма, строфика) в непривычные к нему области семантики и грамматики¹³.

Гаспаров терпеливо разъяснял, что значит для него стиховедение, в ответах на анкеты различных журналов, как это было принято в 1990-е годы. На вопрос об использовании точных методов в исследованиях литературы он ответил: «Занимались этим стиховеды, помнившие о Белом и Томашевском, а вне стиховедения – только Б. И. Ярхо, умерший в 1942 году. Своими учителями я считаю Томашевского и Ярхо». На вопрос о выборе материала для исследований Гаспаров ответил: «Филолог, по этимологии своего имени, обязан любить каждое слово каждой эпохи». И главное: «Стиховедение – это моя специальность». В «Записях и выписках» он добавил еще один резон для обращения к стиховедению в своей научной работе: «Я люблю русскую поэзию, но не чувствую за собой на нее права и предъявляю стиховедение как отмычку».

Эта часть наследия Гаспарова менее знакома и близка широкому кругу читателей, чем многие другие его работы, но именно в ней – ключ к его научной индивидуальности.

И. А. Пильщиков, Д. В. Сичинава, А. Б. Устинов

¹³ Брагинская Н. В. Утешение // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 29–30.

Русский стих: метрика и ритмика

Энциклопедические статьи

Стиховéдение

СТИХОВÉДЕНИЕ, метрика, – наука о звуковой форме литературных произведений. Основным материалом стиховедения являются стихи (отсюда и название), т. е. речь, наиболее организованная в звуковом отношении; однако исследование звуковой формы прозы (ритма, аллитераций и проч.) также обычно включается в область стиховедения (см. *Поэзия и проза*¹⁴). Логически стиховедение разделяется на три части: фонику (учение о сочетаниях звуков), собственно метрику (учение о строении стиха – см. *Метр*) и строфику (учение о сочетаниях стихов). В каждой из них может быть выделена статическая характеристика значимых звуковых элементов и динамическая характеристика принципов их сочетания: так, собственно метрика распадается на просодию (классификацию слогов на длинные и краткие, ударные и безударные и проч.) и стихологию (законы сочетания этих

¹⁴ Кожин В. В. Поэзия и проза // ЛЭС. С. 293–294. – Прим. ред.

словов в стихе). Однако практически объем и разделение стиховедения в разных литературных традициях различны: иногда из стиховедения выпадают некоторые разделы (в античном стиховедении фактически отсутствовала фоника), иногда прибавляются инородные (в арабское стиховедение входит рассмотрение *стилистических фигур*¹⁵). Некоторые вопросы, изучаемые в стиховедении, лежат на границах стиховедения и других областей литературоведения: так, на границе стиховедения и стилистики (именно поэтического синтаксиса) лежит явление переноса, на границе стиховедения и композиции лежит явление твердых форм (сонета, рондо и проч.), а такое важное стиховедческое понятие, как интонация, затрагивает и область декламации (например, «восходящая интонация»), и стилистики (например, «напевная интонация»), и тематики («религиозно-дидактическая интонация» и т. п.).

Возникновение стиховедения как науки обычно связано со становлением в различных литературах письменной поэ-

¹⁵ Гаспаров М. Л. Фигуры стилистические // ЛЭС. С. 466. – Прим. ред. Тексты даются по изданиям: Гаспаров М. Л. Стиховедение // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 423 (впервые опубликовано в: Большая советская энциклопедия (БСЭ) / Глав. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд.: В 30 т. М., 1969–1978. Т. 24. С. 521–522); Стих // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) / Глав. ред. А. А. Сурков. В 9 т. М., 1962–1975. Т. 7. С. 197–198; Соизмеримость // КЛЭ. Т. 7. С. 43–44; Стихосложение // ЛЭС. С. 423–425 (впервые опубликовано в: БСЭ. Т. 24. С. 522–523); Ритм // ЛЭС. С. 326; Метр // ЛЭС. С. 219–220; Размер стихотворный // БСЭ. Т. 19. С. 420–421.

зии, обособившейся от музыки с ее непосредственным слуховым ощущением норм звукового строения стиха; при этом часто молодая поэтическая культура пользуется для осмысления своей системы стиха чужой «классической» системой стиха (так, латинское стиховедение опиралось на понятия греческого стиховедения, а новоевропейское – на понятия латинского стиховедения). В соответствии с этим стиховедение первоначально всюду было наукой нормативной, системой «правил» и «вольностей», учившей, как «должны» писаться стихи; только с XIX века стиховедение становится наукой исследовательской, изучающей, как действительно писались и пишутся стихи. При выявлении фактов одним из основных методов в стиховедении является статистика: выделение таких звуковых явлений, которые могут быть обязательными, господствующими или только преобладающими признаками стиха (его «константами», «доминантами» и «тенденциями»), достигается вернее всего с помощью подсчетов. При обобщении фактов стиховедение пользуется в основном сравнительным методом; сравниваться могут показатели употребительности тех или иных стиховых форм: 1) в разные периоды литературной истории, 2) в литературе разных языков, 3) в поэтическом произведении и в «естественном ритме» (или «естественной фонике») данного языка. Конечной целью стиховедения является установление места звуковой структуры в общей структуре произведения, ее связи со структурами языковой и образной.

Развитие русского стиховедения неотрывно от развития русского стихосложения: первый подъем его (XVIII век – работы В. К. Тредиаковского, А. Д. Кантемира, М. В. Ломоносова) связан с освоением силлабо-тонического стихосложения; второй (начало XIX века – работы А. Х. Востокова и др.) – с освоением имитаций античного и народного размеров; третий (1910–1920-е годы – работы А. Белого, Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, Р. О. Якобсона и др.) – с освоением тонического стихосложения. Новый этап развития русского стиховедения наметился с 1960-х годов и связан с использованием достижений современного языкознания, семиотики и теории информации.

Литературу см. при статье «Стихосложение».

Стих

СТИХ (от греч. στίχος – ряд, строка) – художественная речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки (каждый из них также называется «стих»), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Противоположное понятие – проза (см. *Поэзия и проза*). Прозаическая речь тоже членится на отрезки – колоны; но по сравнению с прозой членение стиха обладает двумя особенностями: 1) в прозе членение текста определяется только синтаксическими паузами, в стихе членящие паузы могут не совпа-

дать с синтаксическими (enjambement – перенос); 2) в прозе выделение членящих пауз в значительной мере произвольно, в стихе оно твердо задано.

Членящие паузы могут отмечаться в тексте различными способами: фиксированным традиционным напевом (например, в литургической поэзии), специальными значками в рукописях (например, в античной лирике), постоянно повторяющимся фоническим приемом (рифма в раёшном стихе интермедий XVIII века), графическим оформлением текста (печатание отрезков отдельными строчками в свободном стихе: «Она пришла с мороза...» А. Блока) и т. п. Обычно несколько способов используются одновременно, причем основным является графическое выделение строчек, а вспомогательными – остальные приемы. Так, в русском классическом 4-стопном ямбе членящие паузы отмечены графическими концами строк, словоразделами после каждых 8–9 слогов и рифмами. При этом членящие паузы могут быть различной степени силы (например, в стихотворении А. С. Пушкина «Будрыс и его сыновья» концы полустистиший выделены рифмой, концы стихов – также и концами строк, концы строф – также и отбивкой).

Вспомогательным средством фонической организации стихотворного текста в большинстве систем стихосложения является метр – чередование внутри стиха сильных и слабых мест (арсисов и тесисов, или сильных слогов и слабых слогов); сочетание сильного и слабого места образует в некото-

рых стихотворных системах стопы, которая служит единицей соизмеримости стиха. Сильные и слабые места различаются тем, что некоторые категории слогов и слов допускаются только на сильном или только на слабом месте. Так, в русском ямбе и хоре ударный слог односложного слова может стоять лишь на сильном месте. Однако при всей важности метра в стихе определяющим признаком стиха является все же не метр, а членение на заданные отрезки. Так, ритмическая проза А. Белого, в которой есть метр и нет стихоразделов, ощущается как проза, а свободный стих (верлибр), в котором есть только стихоразделы и нет метра, ощущается как стих.

В результате такого членения стиха на соизмеримые отрезки вся семантическая структура в стиховом тексте оказывается иной, чем в прозаическом. Именно: 1) внутри стиховой строки слова стремятся к смысловому объединению, к синтаксической законченности (в некоторых системах стихосложения это обязательный признак); слова в строке теснее связываются друг с другом, чем связывались бы в прозаическом контексте («теснота стихового ряда», в терминологии Ю. Тынянова); 2) между стиховыми строками устанавливается связь не только горизонтальная, по последовательности («предыдущий отрезок – новый отрезок»), но и вертикальная, по параллельности («начала предыдущих отрезков – начало нового отрезка» и т. п.). Это увеличивает сеть связей, в которых находится каждое слово в стихе, и каж-

дая такая связь дает эффект семантического сходства или контраста; семантическую нагрузку приобретают такие элементы текста, которые в прозе остаются неосязаемыми (так, случайный звуковой повтор становится аллитерацией, связывающей слова, или рифмой, связывающей строки). Тем самым стих получает семантическую перспективу, смысловую глубину, недоступную прозе: одно и то же сообщение в стихотворном тексте ощущается более содержательным, чем в прозаическом.

ЛИТЕРАТУРА. *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958; *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л., 1959; *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Введение, теория стиха. Тарту, 1964; *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965. См. также литературу при статье «Стихосложение».

Соизмеримость

СОИЗМЕРИМОСТЬ – в стиховедении свойство всех стихотворных строк одного произведения измеряться (в сознании читателя) одной и той же условной мерой: числом слогов (в силлабическом стихосложении), числом ударений (в тоническом стихосложении), числом стоп (т. е. определенных сочетаний долгих и кратких слогов – в метрическом стихосложении, ударных и безударных слогов – в силлабо-то-

ническом стихосложении). Членение на стихотворные строки (выделяемые на письме графически, а в чтении – интонационно), независимое от смыслового, синтаксического членения текста, – основное отличие стиховой речи от прозаической; все строки стихотворного текста воспринимаются читателем или слушателем как потенциально равные; стиховедение позволяет воспринимающему улавливать, насколько этому потенциальному равенству соответствует реальное, позволяет выделять строки укороченные, удлиненные, с ритмическими перебоями и т. п., ощущая их как своего рода «метрический курсив» на общем фоне, подчеркивающий соответственные места текста; в этом ее выразительное значение.

Литературу см. при статье «Стихосложение»

Стихосложение

СТИХОСЛОЖЕНИЕ, версификация – способ организации звукового состава стихотворной речи. Стихотворная речь отличается от прозаической речи тем, что в ней текст членится на относительно короткие отрезки (см. *Стих*), соотносимые и соизмеримые между собой (см. *Поэзия и проза*). Проза также естественно членится на речевые такты (колоны), но там это членение зыбко (одни и те же слова могут быть объединены в два коротких колона или в один длин-

ный) и всегда совпадает с синтаксическим членением текста. В стихах же это членение на отрезки твердо задано (в устной поэзии – мелодией, в письменной – чаще всего графикой, т. е. записью отдельными строками) и может не совпадать с синтаксическим членением текста (несовпадение называется *enjambement* – перенос).

Заданное членение на стихи – необходимый и достаточный признак стихотворного текста; тексты, никакой иной организации не имеющие, уже воспринимаются как стихи (т. н. *свободный стих*) и приобретают характерную стиховую интонацию: независимые от синтаксиса паузы на границах стихов, повышение голоса в начале стиха, понижение к концу. Кроме того, чтобы подчеркнуть соизмеримость стихов, строки их обычно упорядочиваются, уравниваются (точно или приблизительно, подряд или периодически, т. е. через одну или несколько) по наличию тех или иных звуковых элементов. В зависимости от того, какие именно элементы выделяются в качестве такой основы соизмеримости, стихи относятся к той или иной системе стихосложения.

Основная единица соизмеримости стихов во всех языках – слог. Основные фонетические характеристики слога (слогового гласного) – высота, долгота и сила. Упорядочиваться может как общее количество слогов (*силлабическое стихосложение*), так и количество слогов определенной высоты (мелодическое стихосложение), долготы (квантитативное, или метрическое стихосложение) и силы (*тоническое*

стихосложение). Так как обычно эти фонетические признаки более или менее взаимосвязаны, то упорядочивание одного из них упорядочивает до некоторой степени и остальные, поэтому возможны системы стихосложения, основанные на двух и более признаках. Чаще всего, таким образом, одновременно упорядочиваются общее количество слогов в стихе (строке) и появление слогов определенной высоты, долготы или силы на определенных позициях этого слогового ряда (силлабо-мелодическое, силлабо-метрическое, силлабо-тоническое стихосложение). Это упорядоченное расположение неоднородных («сильных» и «слабых») позиций (мест) в стихе называется метром (см. также *Сильное место и слабое место*¹⁶). Таким образом, всякое стиховедение представляет собой систему упорядоченности отвлеченных звуковых признаков текста; обычно она поддерживается также системой повторений конкретных звуковых единиц текста: звуков (аллитерация, ассонанс), слогов (рифма), слов (рефрен, см. *Припев*¹⁷), а также грамматических конструкций (параллелизм) и проч.

Пример силлабического стихосложения – сербохорватский народный эпический стих: 10 слогов в стихе, обязательный словораздел (цезура) после 4-го слога, расположение ударений произвольное (но с тенденцией к нечетным позициям), расположение долгот и повышений тона произ-

¹⁶ Гаспаров М. Л. Сильное место и слабое место // ЛЭС. С. 378. – Прим. ред.

¹⁷ Гаспаров М. Л. Припев // ЛЭС. С. 305. – Прим. ред.

вольное, конец стиха (клаузула) отмечен долготой предпоследнего слога. Пример тонического стихосложения – древнегерманский стих: 4 ударения в стихе (2 полустишия по 2 ударных слова), количество безударных слогов произвольное, расположение ударений и долгот – тоже, оба слова 1-го полустишия и одно из слов 2-го полустишия объединены аллитерацией начальных звуков. Пример мелодического (точнее, силлабо-мелодического) стихосложения – китайский 5-сложный стих эпохи Тан: 4 стиха в строфе, 5 слогов в стихе, нечетные позиции (слабые) заняты слогами произвольного тона, четные позиции (сильные) – одна слогом «ровного», другая слогом «неровного» (повышающегося или понижающегося) тона, причем «ровному» слогу 1-го стиха соответствует на той же позиции «неровный» во 2-м и 3-м и «ровный» в 4-м стихе (и наоборот); 1-й, 2-й и 4-й стихи объединены рифмой. Пример метрического (точнее, силлабо-метрического) стихосложения – древнегреческий гексаметр: 12 метрических позиций в стихе, нечетные (сильные) заняты 1 долгим слогом каждая, четные (слабые) — 1 долгим или 2 краткими слогами каждая, последняя позиция – 1 произвольным слогом; долгий слог равен 2 единицам долготы, краткий – одной, так что весь стих (12–17 слогов) составляет 24 единицы долготы. Пример силлабо-тонического стихосложения – русский 4-стопный ямб: 8 слогов в стихе, нечетные позиции (слабые) заняты безударными слогами (или односложными ударными словами), четные (сильные) – произ-

вольными слогами, конец стиха отмечен обязательным ударением на 8-м слоге и допущением добавочных безударных слогов после этого ударения (женские и дактилические клаузулы).

Из примеров видно, что описание стихосложения должно включать две области категорий: 1) определение упорядочиваемых звуковых элементов (так называемая просодия) – какие звуко сочетания считаются слогом, какие слоги считаются «ровными» и «неровными», «долгими» и «короткими», «ударными» и «безударными»; 2) определение упорядоченности названных элементов (метрика (см. *Метр*) и ритмика в собственном смысле слова): на каких позициях такой-то тип слога или словораздел появляется обязательно (как константа), на каких – с возможными исключениями (как доминанта), на каких – лишь предпочтительно (как тенденция – например, ударные слоги среди произвольно заполняемых позиций в 4-стопном ямбе). В ходе развития стихосложения константы, доминанты и тенденции могут, усиливаясь и ослабляясь, переходить друг в друга; этим определяется смена систем стихосложения.

В разных языках различные системы стихосложения развиваются в различной степени. Причины этого – двоякого рода: лингвистические и культурно-исторические. Лингвистические причины определяют в основном, какие системы стихосложения избегаются в том или ином языке и какие просодические особенности приобретают системы, допуска-

емые в языке. Так, обычно избегаются системы, основанные на том звуковом явлении, которое в данном языке нефонологично (несмыслоразличительно; см. *Фонология*¹⁸): например, в русском языке, где нефонологичны высота и долгота звуков, не развилось мелодическое и метрическое стихосложение, а во французском языке, где нефонологично также и словесное ударение, не развилось ни тоническое, ни силлабо-тоническое стихосложение. Культурно-исторические причины определяют в основном, какие системы стихосложения, допускаемые в языке, получают действительное развитие в поэзии. Так, фонология древнегреческого или сербохорватского языков допускала и мелодическое, и метрическое, и тоническое, и силлабическое стихосложение, но развитие получило в древнегреческом языке только метрическое, а в сербохорватском только силлабическое и отчасти силлабо-тоническое стихосложение; так, фонология русского языка допускает и силлабическое, и силлабо-тоническое, и тоническое стихосложение, а развитие они получили очень неодинаковое и неодновременное. Иногда культурно-исторические факторы оказываются сильнее даже языковых: так, тюркские языки восприняли из арабского языка метрическую систему стихосложения (аруз), хотя долгота звуков в тюркских языках нефонологична. Точно так же культурно-историческими причинами определяется предпочтительная разработка тех или иных стихотворных разме-

¹⁸ Виноградов В. А. Фонология // ЛЭС. С. 471. – Прим. ред.

ров (см. *Размер стихотворный*) в национальном стихосложении. Так, в европейских языках более длинные размеры (5- и 6-стопный ямб, 10-, 11-, 12-сложный силлабический стих) восходят к античному образцу («ямбическому триметру»), а более короткие (4-стопный ямб, 8-сложный силлабический стих) сложились уже на новоязычной почве; поэтому в поэтических культурах, где античное влияние было непосредственным (итальянская, французская), общераспространенными стали более длинные размеры, а в культурах, где античная традиция воздействовала лишь косвенно (германская, русская), – более короткие размеры.

История русского стихосложения насчитывает три больших периода: до утверждения силлабо-тоники (XVII–XVIII века), господство силлабо-тоники (XVIII–XIX века), господство силлабо-тоники и чистой тоники (XX век). До становления письменного стихотворства в XVII веке русская поэзия знала 3 системы стихосложения: «свободный стих» церковных песнопений (иногда называемый «молитвословным стихом»), промежуточный (насколько можно судить) между тоникой и силлабо-тоникой песенный стих (эпический и лирический) и чисто-тонический говорный стих (иногда называемый «скоморошьям»); последний и стал основным стихосложением ранних (до 1660-х годов) произведений русской поэзии, а в низовой, лубочной литературе существовал и далее. В XVII – начале XVIII века были сделаны три попытки усвоить иные системы стихосложения: метрическую – по ан-

тичному образцу (Мелетий Смотрицкий), силлабическую – по польскому образцу (Симеон Полоцкий) и силлабо-тоническую – по немецкому образцу; наибольшее распространение получает силлабический стих, но к середине XVIII века его вытесняет силлабо-тонический и он почти полностью исчезает из практики.

Основы русской силлабо-тоники вырабатываются в 1735–1743 годах В. К. Тредиаковским и М. В. Ломоносовым; после этого она господствует в русской поэзии почти безраздельно до конца XIX века, за ее пределы выходят лишь немногочисленные эксперименты с имитациями античных и народных стихотворных размеров (гексаметр, стих «Песен западных славян» А. С. Пушкина и др.). Эволюция русской силлабо-тоники на протяжении XVIII–XIX веков идет в направлении все более строгой нормализации – ритмические тенденции стремятся стать доминантами, доминанты – константами: все шире распространяются 3-сложные размеры (дактиль, амфибрахий, анапест), сравнительно бедные ритмическими вариациями, а 2-сложные размеры (ямб, хорей) сокращают количество употребительных ранее ритмических вариаций.

Как реакция на это на рубеже XIX–XX веков возникает противоположная тенденция к ослаблению и расшатыванию стиховой организации. Силлабо-тоническое стихосложение сохраняет господствующее положение, однако рядом с ним развиваются формы стиха, промежуточные между сил-

лабо-тонику и тонику (дольник, тактовик), формы чисто-тонического стихосложения (акцентный стих) и свободный стих – явление, характерное и для современного стихосложения. Насколько характерно такое чередование тенденций к строгости ритма (досиллабический стих – силлабический стих – силлабо-тоника XVIII века – силлабо-тоника XIX века) и к расшатанности ритма (силлабо-тоника XIX века – силлабо-тоника и тоника XX века) для внутренних законов эволюции всякого стихосложения – при нынешнем состоянии сравнительного стихосложения еще трудно сказать.

ЛИТЕРАТУРА. *Денисов Я.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888; *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923; *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929; *Штокмар М. П.* Библиография работ по стихосложению. М., 1933 (дополнение в журнале «Литературный критик». 1936. № 8–9); *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952; *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958; *Томашевский Б. В.* Стих и язык, М.; Л., 1959; *Хамраев М. К.* Основы тюркского стихосложения (на материале уйгурской классической и современной поэзии). Алма-Ата, 1963; Теория стиха / Под ред. В. М. Жирмунского, Д. С. Лихачева, В. Е. Холшевникова. Л., 1968; *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. 2 изд. Л., 1972; *Гончаров Б. П.* Звуковая орга-

низация стиха и проблемы рифмы. М., 1973; Проблемы восточного стихосложения / Под ред. И. С. Брагинского и др. М., 1973; *Гаспаров М. Л.*, Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974; *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975; *Гиндин С. И.* Общее и русское стиховедение. Систематический указатель литературы, изданной в СССР на русском языке с 1958 по 1974 гг. // Исследования по теории стиха. Л., 1978; *Папаян Р. А.* Сравнительная типология национального стиха (русский и армянский стих). Ереван, 1980.

РИТМ

РИТМ (от греч. *ῥυθμός* – стройность, соразмерность) – периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки. Чередование такого рода может прослеживаться на любом уровне художественной структуры: так, чередуются трагические и комические сцены (в шекспировской драме), диалогические и монологические сцены (в расиновской драме), сюжетно-повествовательные и описательные части (в поэме, в романе), напряжения и ослабления действия (в рассказе), наглядно-образные и отвлеченно-понятийные отрывки (в лирическом стихотворении). Обычно в этом чередовании одни элементы ощущаются как выделенные (маркированные), другие – как промежутки между ними (см. *Сильное место и слабое место*): так, многие неопытные читатели прозы читают сюжетные части

текста и пропускают описания или рассуждения, считая их «промежутками», — хотя возможно и противоположное восприятие. Повторяющееся сочетание выделенного элемента и последующего промежутка (сильного и слабого места) образует звено (такт) ритмической структуры. Ритм текста может быть простой (когда повторяются однородные звенья) и более сложный (когда они группируются в более обширные повторяющиеся целые: стопы в стихи, стихи в строфы; сцены в эпизоды, эпизоды в части и т. п.).

Но художественная функция ритма всегда одинакова — она создает ощущение предсказуемости, «ритмического ожидания» каждого очередного элемента текста, и подтверждение или неподтверждение этого ожидания ощущается как особый художественный эффект. Однако, чтобы такое ритмическое ожидание могло сложиться, нужно, чтобы ритмические звенья успели повториться перед читателем несколько раз (не менее трех). На сюжетном, образном, идейном уровне это достижимо обычно лишь в произведении большого объема (например, в авантюрном романе с нанизыванием эпизодов). Конечно, предсказуемость очередных элементов текста (кульминации, развязки) ощутима и в малых жанрах, но лишь по аналогии с прежде читанными произведениями того же жанра, т. е. это, собственно, уже не ритм.

Поэтому преимущественной областью проявления ритма в произведении остается низший уровень организации тек-

ста – звуковой: здесь ритмические звенья короче, проще и уследимее. Наиболее отчетлив звуковой ритм в стихотворной речи, но он ощутим и в прозе: разница между ритмом стиха и ритмом прозы в том, что в стихе ритмический фон, на котором ощущаются ритмические повторы и контрасты, постоянен и единообразен, а в прозе он для каждого куска текста намечается особо. Именно применительно к звуковому строю стиха понятие «ритм» стало употребляться впервые; на остальные уровни строения текста оно было потом распространено уже метафорически. Здесь, в стихе, стало возможно выделить из ритма метр – самую общую схему ритмического строения текста. Метр и ритм соотносились (уже в античном стиховедении) как мера стиха вообще и течение (этимологический смысл слова *ῥυθμός*) конкретного стихотворного текста, т. е. как набор канонизированных и всех вообще элементов стиха.

Таким образом, понятие стихотворного ритма раздвоилось: в одном значении («Ритм с большой буквы») это общая упорядоченность звукового строя стихотворной речи, и частным случаем ее является метр; в другом значении («ритм с маленькой буквы») это реальное звуковое строение конкретной стихотворной строки, и оно само является частным случаем метра – его «ритмической формой» («вариацией», «модуляцией»). Если частоты различных ритмических вариаций в данном стихотворном тексте или группе текстов соответствуют естественным вероятностным часто-

там для данного языка и метра, то говорят, что этот метрический текст имеет только «первичный ритм», соответствующий метру. Если же эти частоты отклоняются от вероятности, т. е. одни вариации предпочитаются, а другие избегаются, то говорят, что текст имеет «вторичный ритм» в рамках данного метра (иногда называемый «ритмическим импульсом», «ритмической инерцией», «ритмическим образом»). Именно на фоне этого устойчивого метра и ритмической инерции выделяются в стихе редкие ритмические формы – «ритмические перебои», ощущаемые как звуковой курсив, что-то подчеркивающий в смысле текста.

Вообще звуковой ритм, конечно, никогда не воспринимается в стихе изолированно, а только в единстве с синтаксическим и семантическим строением текста; в совокупности они создают неповторимую «ритмическую интонацию», индивидуальную для каждого текста. Так как из факторов, создающих эту интонацию, для читателя заметнее всего семантика, то семантические ассоциации окрашивают и звуковой ритм: так, иногда говорят о «стремительном ритме», «печальном ритме» и т. п. Научного значения эти импрессионистические характеристики не имеют.

В зависимости от того, какие элементы ритма канонизованы в метре и какие факультативны, различаются разные системы стихосложения: силлабическое (повторяется число слогов в строке), тоническое (повторяется число фонетических слов в строке), метрическое и силлабо-тоническое (по-

вторяются стопы – определенные варианты сочетаний долгих и кратких или ударных и безударных слогов). Когда в средневековой латинской поэзии наряду с традиционными «метрическими» стали писаться стихи, не соблюдавшие канонический метр и пользовавшиеся только неканонизованными элементами стиха (постоянное число слогов, тенденция к упорядоченности ударений, рифма), то эти стихи стали называться «ритмическими»; памятью об этом осталось этимологическое родство слов «рифма» (как самая яркая их примета) и «ритм».

Метр

МЕТР (от греч. μέτρον – мера, размер) – самая общая схема звукового ритма стиха, т. е. предсказуемого появления определенных звуковых элементов на определенных позициях.

В расширительном смысле слово «метр» применяется к любой системе стихосложения; так, метр французского силлабического 10-сложника может быть представлен схемой $xxxU' | xxxxxU'(U) |$ (где x – произвольный слог, U' – обязательно-ударный, $|$ – словораздел), а метр тонического 4-ударного стиха В. В. Маяковского – схемой $...!...U'...!...!...U'...|| !...U'...!...!...U'...|||$ (где $!$, $|$, $||$, $|||$ – словоразделы разной силы). Но в таком применении понятие «метр» практически совпадает с понятием «ритм»; поэтому обычно слово «метр» при-

меняется не к упорядоченности словоразделов между стихами и частями стиха (как в приведенных примерах), а к упорядоченности различным образом выделенных слогов внутри стиха. В таком значении слово «метр» применяется лишь к метрическому стихосложению (выделение долгих и кратких слогов) и к силлабо-тоническому стихосложению (выделение ударных и безударных). Так, метрический дактиль может быть представлен схемой —UU —UU... (где — означает долгий слог, а UU долгий, допускающий замену двумя краткими), а силлабо-тонический хорей — схемой xU xU..., где U — безударный слог (или ударный слог односложного слова), а x — безударный или ударный слог (как односложного, так и многосложного слова). Чередующиеся позиции, различающиеся по возможности слогового заполнения (— и UU, x и U), называются сильными местами и слабыми местами, а повторяющееся сочетание сильного и слабого места называется стопой (—UU, xU).

В метрическом стихосложении употреблялось свыше 20 стоп (см. *Античное стихосложение*¹⁹), в силлабо-тоническом — 5 стоп (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест). Каждый метр (например, ямб) дает несколько стихотворных размеров (см. *Размер стихотворный*; 4-стопный ямб, 3-стопный ямб, чередование 4- и 3-стопного ямба и проч.), а каждый размер — несколько разновидностей (4-стопный ямб со сплошными мужскими клаузулами, с чередованием муж-

¹⁹ Гаспаров М. Л. Античное стихосложение // ЛЭС. С. 30. — Прим. ред.

ских и женских, мужских и дактилических клаузул и проч.). Варианты слогового заполнения сильных и слабых мест имеют различную степень употребительности; здесь различаются константа (так, на последнем сильном месте русского 4-стопного ямба употребляются исключительно ударные слоги), доминанты (так, на слабых местах русского 4-стопного ямба употребляются преимущественно безударные слоги) и тенденции (так, из трех первых сильных мест русского 4-стопного ямба ударение реже всего появляется на 3-м, чаще всего – в XVIII веке на 1-м, а в XIX веке на 2-м месте).

Различные сочетания допустимых вариантов заполнения сильных и слабых мест образуют «ритмические вариации» каждого размера; так античный дактилический гексаметр имел 16 ритмических вариаций, а русский 4-стопный ямб – 7 (не считая сверхсхемноударных): «Порá, порá! рогá трубя́т», «Благословéн и тьмý прихóд», «У нáс немудренó блесnúть», «Разб́ить сосúд клеветникá», «Для полугородсќих полéй», «Адмиралтéйская иглá», «Извóлила Елисавéт» (5-й пример – К. К. Павлова, 7-й – М. В. Ломоносов, остальные – А. С. Пушкин).

Из этих ритмических вариаций 4-стопного ямба 1-я, полноударная, четче всего выражает «первичный ритм» метра в целом (в ней ярче всего контраст между сильными и слабыми местами), а 6-я и 7-я, малоударные – «вторичный ритм» тенденций, характерных для стиха сменяющихся эпох («Извóлила Елисавéт» – для XVIII века, «Адмиралтéйская

игла» – для XIX века; метр здесь один, но «ритмический импульс», «ритмическая инерция», «ритмический образ», складывающийся из предпочтительных в данную эпоху вариаций, различны). В реальном звучании стиха метр может искусственно подчеркиваться (см. *Скандирование*²⁰) – особенно в тех ритмических вариациях, которые могут входить в контекст разных метров (так, строка «Изволила Елисавет» возможна в контексте и 4-стопного ямба, и 3-стопного амфибрахия); но в принципе это необязательно и относится не к стиховедению, а к декламации.

При сочинении стихов поэт обычно сперва ощущает метр как общую звуковую схему («гул-ритм», по выражению Маяковского), которой должны соответствовать будущие стихи, а потом реализует ее в конкретных словосочетаниях, дающих ритмические вариации метра. При восприятии стихов, наоборот, читатель сперва видит конкретные ритмические вариации, а потом по ним угадывает тот метр, которым написано стихотворение. (Первый подход побуждает представлять ритм как «отклонение от метра», второй – как «воплощение метра»; оба они – односторонние.) При исследовании же стихов главная задача состоит в том, чтобы выделить из общей взаимосвязности различные элементы ритма, установить (обычно с помощью статистических подсчетов), какие из них и насколько правильно повторяются (т. е. являются константами, доминантами, тенденциями), и вывести из это-

²⁰ Гаспаров М. Л. Скандирование // ЛЭС. С. 384. – Прим. ред.

го общую схему метра.

РАЗМЕР СТИХОТВОРНЫЙ – форма стихотворного ритма, последовательно выдержанная на протяжении стихотворного произведения или его отрывка. В силлабическом стихосложении стихотворный размер определяется числом слогов (8-сложный стих, 11-сложный стих), в тоническом – числом ударений (3-ударный стих, 4-ударный стих), в метрическом и силлабо-тоническом – метром и числом стоп (3-стопный ямб, 4-стопный дактиль); в последних обычно различаются понятия: метр (определяющий ритмическое строение стиха, например ямб), стихотворный размер (определяющий длину стиха, например 4-стопный ямб) и разновидность стихотворного размера (определяющая дополнительную специфику ритма, например 4-стопный ямб со сплошными мужскими окончаниями). Однако эта терминология еще не вполне установилась (в частности, термины «метр» и «стихотворный размер» иногда употребляются как синонимы).

Различные стихотворные размеры по-разному соотносятся с членением речи на синтагмы и колоны и, следовательно, с ее интонационным строением. Ближе всего совпадают со средним объемом колона, допускают наиболее естественные и разнообразные интонации и поэтому наиболее употребительны в русской поэзии стихотворные размеры с длиной строки в 8–9 слогов (4-стопные хорей и ямб, 3-стопные дактиль).

тиль, анапест и амфибрахий); более короткие стихотворные размеры звучат отрывисто, более длинные – торжественно и плавно. Эти естественные особенности во взаимодействии с историко-литературными традициями определяют тяготение отдельных стихотворных размеров к тем или иным жанрам и темам.

Так, 6-стопный ямб с парной рифмовкой (александрийский стих) в русской поэзии XVIII века употреблялся преимущественно в «высоких» жанрах классицизма (поэма, трагедия, дидактическое послание и др.), в XIX веке – в стихах на античные темы («антологическая лирика» А. А. Фета, А. Н. Майкова и др.) и в меньшей степени на гражданские темы («Элегия» Н. А. Некрасова), а в XX веке теряет эти области применения и остается почти неупотребителен. Так, 4-стопный ямб со сплошными мужскими рифмами употреблялся почти исключительно в стихах, связанных (хотя бы пародически) с романтической традицией («Шильонский узник» В. А. Жуковского, «Мцыри» М. Ю. Лермонтова, «На Волге» и «Суд» Некрасова, «Мурманские дневники» К. М. Симонова).

В зависимости от популярности различных жанров и освоения различной тематики употребительность разных стихотворных размеров в истории русской поэзии менялась. В силлабической поэзии XVII–XVIII веков господствовали размеры 11- и 13-сложный. В силлабо-тонической поэзии XVIII века безраздельно господствовали 6-стопный ямб, 4-

стопный ямб, вольный ямб и 4-стопный хорей. В первой половине XIX века постепенно входят в употребление 5-стопный ямб и трехсложные размеры (дактиль, амфибрахий, анапест, сначала чаще 4-стопные, потом 3-стопные). Во второй половине XIX века складываются относительно устойчивые пропорции употребления стихотворных размеров в русской лирике: около четверти всех стихотворений пишется 4-стопным ямбом, четверть – остальными ямбическими стихотворными размерами, четверть – хореями, четверть – 3-сложными размерами. В XX веке в употребление входят несиллабо-тонические размеры – дольник (3- и 4-иктный), акцентный стих (3- и 4-ударный) и др.; в остальном пропорции групп стихотворных размеров остаются теми же, хотя отдельные стихотворные размеры к настоящему времени почти сходят со сцены (вольный ямб, 6-стопный ямб), а иные, наоборот, усиленно развиваются (5-стопный хорей).

Литературу см. при статье «Стихосложение»

Основные понятия русской метрики ²¹

Стих есть речь, расчлененная на относительно короткие отрезки, каждый из которых также называется «*стих*». Противоположное понятие – *проза*. Проза также естественно членится на речевые такты («*колоны*» или «*члены*»), но там это членение до некоторой степени произвольно (одни и те же слова часто с равным правом могут быть объединены в два коротких колона или в один длинный) и всегда совпадает с синтаксическим членением текста. В стихе это членение на отрезки является обязательным, единообразно заданным для всех читателей (в современном стихе это обычно выражается графическим членением текста на строки; поэтому термин «*строка*» часто синонимичен термину «стих»); и оно может не совпадать с синтаксическим членением текста (такое несовпадение называется *enjambement* – «перескок», «перенос», «переброс»).

Членение стихотворного текста на стихи порождает соотнесенность и соизмеримость этих стихов.

Соотнесенность означает, что каждая часть текста соотносится в восприятии не только с непосредственно предыдущими и последующими частями текста (как в прозе), но и с аналогичными частями всех предыдущих и последующих

²¹ Текст дается по изданию: Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 11–17.

стихов (соотносятся между собой все начала стихов, все середины стихов и т. д.). Таким образом, прозаический текст имеет одно измерение, стихотворный – два измерения: это разом увеличивает сеть связей, в которых находится каждое слово в стихе, и тем самым повышает семантическую емкость стиха.

Соизмеримость означает, что все стихи воспринимаются как психологически равные единицы текста. Это ощущение психологического равенства ищет подтверждения в ощущении фонетического равенства стихов. Равные или близкие по объему стихи слух воспринимает как норму, неравные – как отклонения от нормы. Это побуждает при восприятии и исследовании выделять в стихах как основу их ритма тот фонетический признак, по которому эти стихи обнаруживают наибольшее сходство. В зависимости от признака, выделяемого в качестве основы соизмеримости, стихи относятся к той или иной системе стихосложения.

Систем стихосложения в русской поэзии имеется три, не считая переходных. *Силлабическая* система – та, в которой единицей соизмеримости является слог. *Силлабо-тоническая* система – та, в которой единицей соизмеримости является повторяющееся сочетание слогов (ударных и безударных). *Тоническая система* – та, в которой единицей соизмеримости является слово (несущее ударение). Конечно, эти признаки соизмеримости не являются взаимоисключающими: стихи, близкие по числу слогов, близки и по числу ударе-

ний, и наоборот; но при определении системы стихосложения некоторого текста за основу принимается тот признак, по которому сходство стихов оказывается наибольшим. Если это сходство по данному признаку достигает полного тождества, то такие стихи называются соответственно изосиллабическими, изометрическими (или монометрическими) и изотоническими.

Из трех систем стихосложения наиболее разработанной в русской поэзии является силлабо-тоническая. В основе ее лежит понятие метра.

Метр есть упорядоченное чередование сильных и слабых мест в стихе. Сильное место называется *икт* (или *арсис*), слабое место – *междуиктовый интервал* (или *тесис*). В силлабо-тоническом стихе сильное место равняется одному слогу, слабое место – одному или двум слогам. Повторяющееся сочетание сильного и слабого места называется *стопа*. В зависимости от расположения слогов внутри стопы различаются следующие пять метров («плюс» – слог сильного места, «минус» – слог слабого места):

хорей + – + – + – + – ...

ямб – + – + – + – + ...

дактиль + – – + – – + – – ...

амфибрахий – + – – + – – + – ...

анapest – – + – – + – – + ...

Длина стиха каждого метра называется его *размером* и определяется числом стоп: так, размеры хореического метра – это *2-стопный, 3-стопный, 4-стопный* хорей и т. д. Если в тексте упорядоченно чередуются стихи разных размеров одного метра, такой стих называется *разностопным* урегулированным (или просто разностопным). Если в стихе неупорядоченно чередуются стихи разных размеров одного метра, такой стих называется *вольным*. Термины «размер» и «метр» иногда употребляются как синонимы.

Хорей и ямб объединяются в понятии «*двусложные*» (двудольные) метры; дактиль, амфибрахий и анапест – в понятии «*трехсложные*» (трехдольные) метры. Существование в русском стихе более длинных стоп (четырехсложных, пятисложных метров) – вопрос спорный. Сильные и слабые места в силлабо-тонических метрах различаются по характеру слогов, которые могут их занимать. Одни позиции в стихе могут быть заняты только *обязательно-ударными* слогами (условный знак —, —'), другие – *обязательно-безударными* слогами (условный знак ∪, ∩), третьи – *произвольными* слогами, т. е. как ударными, так и безударными (условный знак ×). Последнее сильное место в стихе может быть занято только обязательно-ударным слогом (—'), слабое место после последнего сильного – только обязательно-безударным слогом (∩); остальные позиции в стихе заполняются в двусложных и трехсложных метрах по-разному. В двусложных метрах сильные места заполняются произволь-

ными слогами, слабые – обязательно-безударными:

4-стопный хорей $\times U \times U \times U \text{ — '}$ (\cap)

4-стопный ямб $U \times U \times U \times U \text{ — '}$

В трехсложных метрах сильные места заполняются обязательно-ударными слогами, слабые – обязательно-безударными:

3-стопный дактиль $\text{— } UU \text{ — } UU \text{ — '}$ ($U\cap$)

3-стопный амфибрахий $U \text{— } U \text{— } U \text{— } U \text{ — '}$ (\cap)

3-стопный анапест $UU \text{— } UU \text{— } UU \text{ — '}$

Ударение, стоящее на сильном месте, называется *схемным* (или *метрическим*) ударением. Появление безударного слога на сильном месте называется *пропуском схемного ударения*. Ударение, стоящее на слабом месте, называется *сверхсхемным ударением* (или *отягчением*). Сочетание сверхсхемного ударения с пропуском соседнего схемного называется *сдвигом ударения*. Сверхсхемное ударение и пропуск схемного ударения в русской силлабо-тонике не могут совмещаться в одном слове («запрет переакцентуации»); поэтому сверхсхемные ударения могут приходиться лишь на слова, не превышающие объемом междуиктового интервала: на 1-сложные в ямбе и хорее, на 1- и 2-сложные в дактиле, амфибрахиях и анапесте. Таким образом, «обязательность» ударности

или безударности на тех или иных словах есть понятие относительное. По существу, только последнее ударение в стихе и безударность следующего за ним слога не допускают исключений – являются *константами* (—', ∩). Обязательно-ударные и обязательно-безударные слоги внутри стиха допускают отклонения от абсолютной обязательности – являются лишь *доминантами* (—, ∪). Наконец, ударность произвольных слогов определяется лишь ритмическими *тенденциями* того или иного размера (×). Константы, доминанты и тенденции – это три степени (в порядке убывания) *ритмического ожидания* или *предсказуемости* каждого очередного слога. Такое ритмическое ожидание (предсказуемость) – главный признак наличия метра в стихе.

Стихи, в которых все сильные места заполнены ударениями, называются *полноударными ритмическими вариациями* данного размера; стихи, в которых есть пропуски схемных ударений, называются *неполноударными ритмическими вариациями*. Так, 3-стопный ямб может иметь 1 полноударную ритмическую вариацию (ударения на I, II, III стопах) и 3 неполноударных (ударения на I и III; на II и III; только на III стопе). Стихи, несущие сверхсхемные ударения, называются *сверхсхемноударными* вариациями данного размера. Противопоставление сильных и слабых мест, образующее метр, наиболее отчетливо в полноударных вариациях, свободных от сверхсхемных ударений. В других ритмических вариациях для подчеркивания метра может служить *скандирование*

– искусственное чтение, ставящее ударения на всех сильных местах и скрадывающее их на всех слабых местах.

Каждая ритмическая вариация имеет по несколько *словораздельных вариаций*, различающихся положением *словоразделов* между словами, составляющими стих. Если слово, стоящее перед словоразделом, оканчивается на ударный слог, то словораздел называется *мужским* (М); если на 1 безударный, то *женским* (Ж); если на 2 безударных, то *дактилическим* (Д); если на 3 безударных, то *гипердактилическим* (Г); если на 4 безударных, то *пентоническим* (П). Так, ритмическая вариация 3-стопного ямба с ударениями на I и III стопе может иметь 4 словораздельных вариации: М, Ж, Д и Г.

Словораздел, занимающий во всех стилях некоторого текста постоянную позицию, называется *цезурой*; обычно он расположен в срединной части стиха и делит стих на два *полустихия*. В таком случае размер называется *цезурным* (например, цезурный 5-стопный ямб). Цезура как граница полустихий может приобретать черты сходства со стихоразделом как границей стихов: предцезурное сильное место становится обязательно-ударным, а окончание первого полустихия между ним и цезурой может быть короче (*цезурное усечение*) или длиннее (*цезурное наращение*), чем при ровной последовательности стоп.

Слоги, предшествующие первому сильному месту в стихе, называются *анакрусой*. Слоги, следующие за послед-

ним сильным местом в стихе, называются *окончанием* (или *клаузулой*). Окончания стиха, как и словоразделы, могут быть мужскими, женскими, дактилическими, гипердактилическими и т. д. В счете стоп стиха безударные слоги окончания не учитываются.

Если в стихотворном тексте свободно чередуются ямбические строки с хореическими, то его определяют как *двусложный размер с переменной анакрусой*; если дактилические с амфибрахическими и анапестическими – то как *трехсложный размер с переменной анакрусой*. Если в стихотворном тексте строки разных метров чередуются упорядоченно (например, через одну), то его определяют как *строчные логэды* (термин не общепринятый). Если в стихотворном тексте каждая строка складывается из нетождественных стоп – т. е. сильные места, икты, разделены неравносложными междуиктовыми интервалами, последовательность которых во всех строках одинакова, – то его определяют как *стопные логэды* или просто *логэды* (термин общепринятый). Это пограничное явление между силлабо-тоническими размерами и размерами переходными к чистой тонике.

Тоническая система, в отличие от силлабо-тонической, метра не имеет: ударения в ней учитываются слухом, но слоговой объем междуударных интервалов не учитывается, и потому упорядоченного чередования сильных и слабых мест, позволяющего говорить о ритмическом ожидании (предсказуемости) каждого очередного слога, здесь нет.

Однако между силлабо-тонической и тонической системами может существовать ряд переходных размеров, в которых слоговой объем междуударных интервалов колеблется, но в ограниченных пределах. В нашей книге «Современный русский стих: метрика и ритмика» делается попытка выделить два таких переходных размера – *дольник* и *тактовик* (каждый из которых может быть 2-иктным, 3-иктным и т. д.). В отличие от них те формы тонического стиха, в которых слоговой объем междуударных интервалов ничем не ограничен, называется *акцентным стихом* (2-ударным, 3-ударным и т. д.).

Силлабическая система, как и тоническая, метра не имеет: слоговой объем стиха (а при наличии цезуры – и полустипшия) в ней учитывается слухом, но положение ударных слогов не учитывается, и поэтому ритмическое ожидание (предсказуемость) отсутствует и здесь. Между силлабо-тонической и силлабической системами тоже может существовать ряд переходных размеров, в которых с большей или меньшей свободой допускается сдвиг метрических ударений; но на практике они почти не разработаны.

Рифмой называется созвучие (т. е. тождественное или сходное звукосочетание, как правило, включающее в себя ударный слог), систематически повторяющееся на определенном месте стиха, обычно – на конце. В схематической записи рифмы обозначаются буквами латинского алфавита (женские рифмы – прописными, мужские – строчными).

По характеру чередования рифмующих стихов различается рифмовка *смежная*, или *парная* (AAbb), *перекрестная* (AbAb) и *охватная* (AbbA). Нерифмованные стихи называются также *белыми стихами*.

Для метрики значение рифмы заключается в том, что связанные рифмой стихи или полустииши соотносятся друг с другом в большей степени, чем с остальными стихами, и соизмеримость их ощущается больше. Особенно это заметно в акцентном стихе с его отсутствием метра: рифмованный акцентный стих, в котором каждая строка соотносится прежде всего с рифмующейся строкой, и нерифмованный акцентный стих, в котором каждая строка соотносится только со всей массой остальных строк, воспринимаются очень различно. Поэтому иногда из акцентного стиха выделяются как отдельные виды, с одной стороны, *раёиный стих* – акцентный стих со смежной рифмовкой, т. е. с наиболее ощутимой соотнесенностью отдельных строк, и, с другой стороны, *свободный стих* – акцентный стих нерифмованный, т. е. с наименее ощутимой соотнесенностью отдельных строк.

Строфой называется группа стихов, объединенных схемой чередования размеров и/или окончаний и рифм, правильно повторяющейся на протяжении всего стихотворного текста. По объему строф различаются *двустиишия*, *трехстиишия*, *четырёхстиишия* и т. д. с различным расположением стихов разных размеров, окончаний, рифм. Для метрики значение строфического строения заключается в том, что

строки, занимающие одинаковое положение в строфе, соотносятся друг с другом в большей степени, чем с остальными стихами, и соизмеримость их ощущается больше.

Таким образом, стиховая речь представляет собой сложную и многостепенную систему выделений слогов, стоп, стихов и строф, в которой каждый очередной член является в большей или меньшей степени ритмически ожидаемым, предсказуемым; подтверждение или неподтверждение этого ритмического ожидания является эстетическим эффектом стихового ритма. Накладываясь на словесный текст, эта система метрических выделений и соотнесений позволяет придать ему семантическую глубину и сложность, недостижимую для прозы.

Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха ²²

1

Когда начинают делать обзор истории русского литературного стиха, его начинают делать с XVII века. На первый взгляд это кажется странным: как будто до этого на Руси не существовало поэзии, не существовало стихотворных средств выражения, не существовало стиха. Нужно присмотреться ближе, чтобы уточнить это впечатление: поэзия существовала, стихотворные средства выражения – ритм и рифма – существовали, но стиха действительно не существовало.

Все средства стихотворной речи, во главе с ритмом и рифмой, были доступны уже древнерусской литературе. Однако, существуя порознь и даже в совокупности, все эти средства не складывались в понятие «стих». Противоположность «стих – проза», которая ныне кажется столь очевидной, для

²² Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 40–53 (впервые опубликовано в: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów.* Warszawa 1973 / Pod red. M. R. Mayenowej. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1973. S. 325–335).

древнерусского человека не существовала. Она появилась только в начале XVII века и была отмечена новым словом в русском языке, ранее неизвестным, а стало быть, ненужным: словом «*ви́рши*» – стихи. До этого вместо противоположности «стих – проза» в сознании древнерусского человека жила другая противоположность: «текст поющийсѧ – текст произносимый». При этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую – деловые грамоты и риторическое «*плетение словес*», хотя бы и насквозь пронизанные ритмом и рифмами. Это противопоставление не было единственным; одинаково отчетливо ощущалась в древней Руси, например, и противоположность «*книжная словесность – народная словесность*». Но и накладываясь друг на друга, такие противопоставления не давали привычных нам понятий «стих – проза».

Вот почему ни появление ритма, ни появление рифмы в древнерусских текстах не означало для читателя, что перед ним – «стих».

Игорь ждет мила брата Всеволода. | И рече ему буй
тур Всеволод: || Один брат, один свет светлый – ты,
Игорю! | оба есве Святъславличя! || Седлай, брате, свои
бръзьи комони, | а мои ти готови, оседлани | у Курьска
напереди. || А мои ти куряни | сведоми къмети: || под
трубами повити, | под шеломы възлелеяни, | конецъ
копия въскърмлени, || пути им ведоми, | яругы им
знаеми, || луци у них напращени, | тули отворени, | сабли
изъострени... («Слово о полку Игореве»)

О светло светлая | и украсно украшена | земля
Русская! || И многими красотами | удивлена еси: ||
озеры многими | удивлена еси, | реками и кладязьми
месточестными, | горами крутыми, | холми высокими,
|| дубровами частыми, | полями дивными, | зверьми
разноличными, | птицами бесчисленными, || города
великими, | селы дивными, | винограды обителными,
| дома церковными, || и князми грозными, | бояры
честными, | вельможами многими... («Слово о погибели
русской земли», XIII век)

Что еще тя нареку | – вожа заблуждышим, обретателя
погыбшим, | наставника прощеным, руководителя умом
ослепленным, | чистителя оскверненным, взискателя
расточеным, || стража ратным, утешителя печальным,
| кормителя алчущим, подателя требующим, |
наказателя несмысленным, помощника обидимым, |
молитвенника тепла, ходатая верна, | поганым
спасителя, идолом попирателя, | богу служителя,
мудрости рачителя, | философии любителя, целомудрия
делателя, правде творителя, | книгам сказателя, грамоте
пермстей писателя?...» (Епифаний Премудрый,
«Житие Стефана Пермского», XV век)

Чтоб... корчемного питья не держали, | вин не
курили, | и пив не варили, | и медов не ставили, || и
вором, татем, | и разбойником и зернщиком | и иным
лихим людям | к ним приезду и приходу и блядни не
было, || да и про себя крестьяне вин не курили ж; || а буде
которые люди учнут в заонежских погостах | корчмы
держати, | вина курити | и пива варити, || и меды ставити

и продавати, | и к ним лихие какие люди приезжати
и приходити, || и Кондратью тех людей | с старосты и
целовальники | и с волостными и с лутчими людьми | те
корчемные питья и суды, | винные котлы и кубы и трубы
выимати, | и питухов имати. (*Грамота XVI века*²³)

Алтыном воюют, | алтыном торгуют, | а без алтына
горюют. Бежать – ин хвост поджать, | а стоять – ин меч
поднять. Богат шел в пир, | да убог брел в мир. В горе
жить – | не кручинну быть. Всякому свое мило, | хоть на
полы сгнило. Гора с горою не сойдется, | а человек до
человека доткнется. До слова крепися, | а молвя слово,
держися. Есть у молодца – не хоронится, | а нет у него –
не соромится. (*Пословицы в записях XVII века*)

Во всех этих отрывках ритм и рифма использованы, разумеется, сознательно: для того, чтобы выделить в читательском восприятии важное описание, деловое предписание или правило житейской мудрости. Но использование это всюду остается в рамках прозы и не создает стиха. Членение речи на синтагмы-колонны и наличие слов с созвучными окончаниями заложено в каждом языке; использование этих явлений для выразительности речи началось в древнейшие времена – первыми тремя «риторическими фигурами» античного красноречия были исоколон, антитеза и гомеотелевтон. Но для того, чтобы этот риторический ритм стал критерием различия между стихом и прозой, необходимо, что-

²³ Цит. по: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха XVIII–XIX вв. М., 1958. С. 213.

бы все членения между колонами были единообразно заданы всем читателям (как в литургической поэзии они заданы мотивом церковного пения, а в современном свободном стихе – графическим разделением на строки). А для того, чтобы риторическая рифма стала критерием различия между стихом и прозой, необходимо, чтобы она была выдержана на всем протяжении произведения от начала до конца. В древнерусской литературе этого не было. Ритмическое членение того же «Слова о полку Игореве», как показывает опыт, каждый исследователь реконструирует на свой лад, а произведения, прорифмованные насквозь, появляются только в XVII веке.

Поэтому неправомерно навязывать древнерусской литературе современную систему классификации словесности, в которой различаются «стихи» и «проза». Неправомерно, например, ставить вопрос, стихами или прозой написано «Слово о полку Игореве»: можно только констатировать (с колебанием!), что «Слово...» написано «не для пения», и затем исследовать ритмику его колонов в сопоставлении с ритмикой других текстов «не для пения», от «Русской Правды» до «Моления Даниила Заточника». Очень вероятно, что такой анализ обнаружит признаки повышенной ритмичности в тексте «Слова»; но до сих пор такая работа еще не началась.

Выделение стиха как особой системы художественной речи, противопоставляемой «прозе», совершается в русской литературе в XVII – начале XVIII века. Оно связано с той ши-

рокой перестройкой русской культуры, которая в литературе и искусстве происходила под знаком барокко. Барокко открыло в русской литературе стих как систему речи. Со своим характерным эстетическим экстремизмом оно уловило в русской литературной речи выразительную силу ритма и рифмы, выделило эти два фонических приема из массы остальных, канонизировало их и сделало признаками отличия «стиха» от «прозы». С 1610-х годов появляется слово «вирши», и вся структура восприятия художественной речи начинает меняться: такие памятники, которые при Епифании Премудром были бы восприняты как риторическая проза, теперь воспринимаются как стихи (например, виршевой «Торжественник» второй половины XVII века – «Памятники древней письменности и искусства», вып. 158, 1905).

Между прежним противопоставлением «текст поющий» – «текст произносимый» и новым противопоставлением «стихи – проза» лежала неизбежная переходная стадия. Это была поэзия рукописных песенников XVII–XVIII веков, лишь недавно обследованная с должной полнотой²⁴ и до сих пор почти не изданная. Эти тексты одновременно обладали признаками и песни, и стиха: они были рассчитаны на пение (на заранее известный мотив), но ритмичность их была такова, что и без знания мотива они воспринимались как стихотворные. Их ритмика, опиравшаяся на музыку, отличалась заме-

²⁴ Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII вв.: из истории песенной силлабической поэзии. М., 1996.

чательным богатством форм; по сравнению с нею однообразие 11-сложников и 13-сложников Симеона Полоцкого и его учеников выглядело оскудением и вырождением. Однако это было не так: переход от «псалм» и «кантов» к «виршам» был не шагом назад, а шагом вперед в становлении русско-го стиха, потому что здесь, в виршах, стих впервые обособ-лялся от музыки и в чистом виде противостоял прозе: это были первые тексты, которые являлись стихами, не являясь песнями.

2

Отделившись от прозы, стих должен был самоопределить-ся: признав своей основой ритм, он должен был нащупать ха-рактер этого ритма – установить свою систему стихосложе-ния. Поиски системы стихосложения и составляют основное содержание «предыстории» русского стиха – от начала XVII века до 40-х годов XVIII века. В этой предыстории можно различить три стадии.

К началу XVII века в распоряжении русских стихотвор-цев был опыт трех систем стихосложения: песенного стиха былин и народных песен, молитвословного стиха литурги-ческих песнопений и говорного стиха скоморошьих приска-зок, пословиц и поговорок. Эти три системы могут быть на-званы исходными видами русского стиха. Каждая из них бы-ла испытана в литературе своего времени: песенный стих

– в «Повести о Горе-Злочастии» и первых авторских лирических песнях; молитвословный стих – в «стихах умиленных» и в любовной песне, изданной А. В. Позднеевым (Филологические науки. 1958. № 2. С. 164); говорной стих – в целой серии произведений, начиная от виршевых приписок Евстратия и Гозвинского и кончая интермедиями и «романом в стихах» XVIII века. Недостатком этих систем стихосложения была очень устойчивая тематическая и стилистическая традиция: песенный стих так тесно ассоциировался с эпическими, лирическими и обрядовыми песнями, а молитвословный стих – с литургией, что перенесение этой метрики на инородный материал давалось с трудом. Наиболее тематически нейтральным оказался говорной стих: он и получил наибольшее распространение, державшееся вплоть до 1670-х годов, когда он был оттеснен силлабикой.

Вторая стадия поисков системы стихосложения исходила не из национального, а из иноязычного метрического опыта: «заемные» размеры, не связанные традицией, обещали быть более гибкими и пригодными для любой темы и стиля. Здесь были сделаны три эксперимента в разных направлениях. Был испробован метрический количественный стих по античному образцу (Мелетием Смотрицким), силлабический стих по польскому образцу (Симеоном Полоцким), силлабо-тонический стих по немецкому образцу (Глюком и Паусом). Первый из этих экспериментов не удался, потому что не имел опоры в фонологии русского языка; третий

не удался из-за неискренности экспериментаторов и неблагоприятных обстоятельств их протестантской пропаганды; зато второй эксперимент, силлабический, оказался удачен, и силлабический стих стал господствующим в русской поэзии с 1670-х вплоть до 1730-х годов.

Третьей стадией поисков системы русского стихосложения была силлабо-тоническая реформа Тредиаковского – Ломоносова. Она прошла три этапа. Первым этапом был «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) В. Тредиаковского: здесь в существующие силлабические размеры вводился и впервые научно обосновывался тонический ритм чередования ударений – хорей. Вторым этапом было «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) М. Ломоносова: здесь впервые доказывалось, что в русских стихах возможен не только хорей, но и другие ритмы, и не только в традиционных силлабических рамках, но и независимо от них; это иллюстрировалось одой, написанной 4-стопным ямбом. Третьим этапом было позднее творчество Тредиаковского и его «Способ к сложению российских стихов» (1752): здесь впервые было испытано и обосновано применение в русском стихе остальных силлабо-тонических размеров. После этого господство силлабо-тоники в русском стихе стало окончательным.

Важно отметить, что все эти поиски и эксперименты осуществлялись сознательно и целенаправленно; переход от досиллабики к силлабике и от нее к силлабо-тонике происхо-

дил не плавно и постепенно, а резкими переломами. Если бы эволюция была плавной, мы имели бы памятники переходных стадий: например, досимеоновские говорные стихи с тенденцией к силлабической урегулированности или силлабические стихи с зачатками силлабо-тонического ритма. Существование первых предполагал Б. И. Ярхо, существование вторых – Л. И. Тимофеев в их статьях в сборнике «*Ars poetica*»²⁵. Однако это не так. Немногие памятники, упомянутые Б. И. Ярхо (песня «О, жалю несносный» или «Акт о Калеандре»), гораздо легче интерпретируются не как силлабизирующийся тонический стих, а как разлагающийся силлабический стих; а детальное обследование истории силлабического 13-сложника показало, что за пять лет творчества Тредиаковского (1730–1735) он изменился больше, чем за 60 лет до него (1670–1730), – это была не эволюция, а революция²⁶.

В быстрой смене господствующих систем стихосложения – досиллабического говорного стиха, силлабики и силлабо-тоники – легко замечается важная закономерность. Каждая последующая из этих систем налагает больше ограничений на выбор словосочетаний, допустимых в стихе, чем предыдущая. Досиллабический стих требует от стихотвор-

²⁵ Ярхо Б. И. Свободные звуковые формы у Пушкина // *Ars poetica* / Под ред. М. А. Петровского, Б. И. Ярхо. Вып. II. М., 1928. С. 169–181; Тимофеев Л. И. Силлабический стих // Там же. С. 37–71.

²⁶ См. наши подсчеты в статье «Русский силлабический тринадцатисложник» (с. 137–162. – *Прим. ред.*).

ных строк лишь обязательного замыкания рифмой; силлабический стих требует, чтобы в них, кроме рифмы, было постоянное число слогов; силлабо-тонический стих требует, чтобы в них, сверх того, с определенным однообразием размещались ударения. (Можно добавить: ранний силлабо-тонический стих, ямб и хорей XVIII века, сравнительно свободно пользуется всеми возможными в этих размерах сочетаниями ударений, а зрелый силлабо-тонический стих после пушкинской поры старается ограничиться лишь немногими из них.) Это означает, что каждый шаг по этому пути все резче отделял стих от прозы, все четче противопоставлял эти формы речи.

Силлабо-тоника победила в конкуренции систем стихосложения не потому, что она чем-то была «свойственнее» русскому языку, не потому, что она лучше отвечала его естественному ритму, а, наоборот, потому, что она резче всего отличалась от естественного ритма языка и этим особенно подчеркивала эстетическую специфику стиха. Неверно думать, будто в языке наиболее органичны и жизнеспособны те формы, которые всего лучше укладываются в естественный ритм языка: для некоторых периодов истории стиха, в частности для периода его становления, характерно именно отталкивание от того естественного ритма языка, который лежит в основе прозы. Неверно и мнение, будто из победы силлабо-тоники следует, что остальные системы стихосложения не соответствовали «духу» русского языка. Даже о фо-

нологически чуждом ему количественному стиху нельзя этого сказать с уверенностью: был же, например, усвоен количественный арабский аруд турецкой поэзией, не знавшей в языке долгот и краткостей, и сохранился же метрический гексаметр в средневековой латинской поэзии. Тем более нельзя сказать этого о чистой тонике и силлабике. Чисто-тонический разговорный стих, оттесненный в низовую словесность, в лубок и раёк, все-таки выжил, блеснул в XIX веке «Сказкой о попе и работнике его Балде» Пушкина и дождался возрождения в эпоху Маяковского. Чисто-силлабический стих, не имея за собой фольклорных традиций, жил еще в течение всего XVIII века в рукописных песенниках, но потом вышел из обихода; он не дождался своего возрождения, но это не значит, что оно невозможно в будущем.

3

Все первые пробы освоения различных систем стихосложения в русском языке делались «на слух», без теоретического обоснования. Научный, исследовательский подход к стиху появляется лишь на третьей стадии становления литературного стиха: у Тредиаковского, Ломоносова, Кантемира. Поэтому интересно проследить осмысление этими реформаторами основоположного противопоставления стиха и прозы.

Исследователями неоднократно ставился вопрос: были ли

новшества Тредиаковского 1735 года – цезурная константа и хореический ритм в 13-сложнике и 11-сложнике – только «усовершенствованием» в рамках силлабического стихосложения или уже переходом к новому, силлабо-тоническому стихосложению? Чтобы ответить на этот вопрос, следует различать Тредиаковского-теоретика и Тредиаковского-практика. Пока Тредиаковский-филолог занимается объективным анализом русского стиха с помощью нововводимых им понятий, он остается в рамках силлабики; но как только Тредиаковский-критик начинает оценивать анализируемые им метрические явления как «хорошие» или «дурные», а Тредиаковский-поэт – писать образцовые стихи, придерживаясь «хорошего» и избегая «дурного», он становится творцом силлабо-тоники.

Для Тредиаковского-филолога исходными являются два факта: во-первых, природные данные русского языка и, во-вторых, сложившаяся традиция русского стиха. Для объективного исследователя и то, и другое одинаково незыблемо. К природе русского языка он апеллирует, утверждая, что сильные и слабые слоги в стихе («долгие» и «краткие», в тогдашней терминологии) различаются не протяженностью (как считал Смотрицкий), а ударностью или безударностью. К традиции русского стиха он апеллирует, утверждая, что нормальная длина стиха – 13 слогов, и нормальное в нем окончание – женское: «сие ясно будет совершенно к стихам нашим применившемуся» («Заключение»). Приведение

в порядок русского стиха означало для Тредиаковского следующее: исходя из традиционных силлабических форм стиха, т. е. 13-сложника и 11-сложника с женским окончанием, учесть в них природные особенности русского языка, т. е. различие ударных и безударных слогов. Это он и сделал, введя в силлабический стих критерии константы и ритма («падения стоп»).

Обращение к понятию стопы еще не означало силлабо-тонической реформы. Оно лишь означало, что ради удобообозримости Тредиаковский предлагает (вслед за французскими теоретиками) мерить силлабический стих не слогами, а двусложиями («Определение 3»). Такое описание было применимо и к традиционному стиху: с его помощью можно было, например, кратко и точно охарактеризовать строки Симеона Полоцкого:

Темную ночь зеница / светла разсыпает,
Красным сиянием си / день в мир пробуждает,

определив 1-й стих: хорей, ямб, ямб, безударный гиперкаталектический слог, хорей, пиррихий, хорей; 2-й стих: хорей, ямб, пиррихий, ударный гиперкаталектический слог, спондей, пиррихий, хорей – и т. д.

Но здесь кончается объективный подход к стиху Тредиаковского-филолога и начинается оценочный, нормативный подход к стиху Тредиаковского – критика и поэта. К двум его

исходным положениям – «стих должен соответствовать природе русского языка» и «стих должен соответствовать традиции русской поэзии» – добавляется третье, очень важное: «стих должен четко отличаться от прозы». Ибо проза тоже может быть разделена на 2-сложные отрезки и тоже даст последовательность беспорядочно перемешанных хореев, ямбов, пиррихий и спондеев. Чтобы отличаться от такой прозы, стих должен внести единообразие в подбор стоп. Такое единообразие и будет ритмом стиха, его «падением», приближающим стих к пению. Именно «прозаичность» считает Тредиаковский недостатком традиционных силлабических стихов. «Приличнее их назвать прозою, определенным числом идущею, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, весьма не имеющею» («Вступление»). «Надлежит мерять стих героический стопами, а не слогами... понеже меряя слогами, весьма стих прозаичным, и не по охоте, учинится» («Правило 9»). Отсюда – окончательное определение ритма у Тредиаковского: оно уже содержит не только констатацию, но и оценку. «Падение» есть «гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца. Что чинится тем, когда первый слог всякия стопы долгий есть, а по крайней мере, нескольких в стихе стоп... что самое не делает стих прозаичным» («Определение 8»; повторено в «Правиле 9»). Отсюда же – ограничение реформы Тредиаковского 11-сложным и 13-сложным стихом: текст, расчлененный на более короткие

стихи, самой частотой этого членения достаточно отчетливо отличался от прозы и потому не нуждался в дополнительном отличии – в ритме.

Такова была первая формулировка противоположности стиха и прозы в русской поэтике.

4

Ломоносов, в отличие от Тредиаковского, гораздо меньше подходил к стиху как теоретик и гораздо больше как практик. Он также был замечательный филолог, но его основные теоретические интересы лежали здесь не в области стиха, а в области стиля. Экземпляр «Нового и краткого способа» Тредиаковского, принадлежавший Ломоносову-студенту, весь испещрен пометками, но все они относятся к языку и стилю, а не к стиховедческим тезисам Тредиаковского. Лишь к утверждению Тредиаковского, что русскому стиху несвойственно чередование мужских и женских рифм, Ломоносов приписал: «Herculeum argumentum ex Arcadiae stabulo»; очевидно, это значило: авгиевы конюшни подобных предрассудков могут быть расчищены лишь геркулесовым трудом поэта-практика²⁷. Эту роль Геркулеса он взял на себя.

Если сравнить исходные положения Ломоносова с исходными положениями Тредиаковского, то обнаруживают-

²⁷ Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. Л., 1936. С. 54–63.

ся очень характерные совпадения и очень характерные разногласия. Первое положение Тредиаковского – «стих должен соответствовать природе русского языка» – Ломоносов принимает безоговорочно; он даже делает более последовательными взгляды самого Тредиаковского, указывая, что «по свойству языка» некоторые односложные слова следует считать безударными, а не произвольно-ударными, как считал Тредиаковский. Зато второе положение Тредиаковского – «стих должен соответствовать традиции русской поэзии» – Ломоносов безоговорочно отвергает. Для него русская поэзия только рождается, традиций у нее нет и выработка их впереди. «Понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтоб ничего неугодного не внести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать». Тредиаковский, помнивший и о «древнем», песенном, и о «среднем», силлабическом, русском стихосложении, никогда не сказал бы, что «наше стихотворство только лишь начинается»; но для Ломоносова «среднее» стихотворство было лишь «неосновательным оным употреблением», занесенным из Польши, а «древнее» – низкой материей, практически бесполезной для создания необходимой возвышенной поэзии (ср. его издевательскую приписку при словах Тредиаковского о «поэзии нашего простого народа»). Тредиаковский требовал от читателя «применяться» к старому, Ломоносов – «применяться» к новому; этот разрыв с традицией и позволил ему сделать решающий шаг в освоении сил-

лабо-тоники русской поэзией.

Третье положение Тредиаковского – «стих должен четко отличаться от прозы» – Ломоносов принимает уже как нечто само собой разумеющееся. Вслед за Тредиаковским он возражает против вольной последовательности разных стоп, потому что это позволило бы «и всякую прозу стихом называть»; а упоминая, что чистые ямбы «трудновато сочинять», он явно усматривает в этом достоинство, потому что «трудность» стиха объясняется именно его отдаленностью от прозы. Однако в каком направлении должно осуществляться это противопоставление стиха и прозы, на этот вопрос Ломоносов отвечает иначе, чем Тредиаковский, и причина этой разницы – в его отношении к русской силлабической традиции. Для Тредиаковского главный признак стиха – постоянное число слогов и постоянное женское окончание, а дополнительный, менее строгий, – преобладание хореических стоп над пиррихиями и спондеями. Для Ломоносова главный признак стиха – постоянное единообразие господствующих стоп, не смешиваемых ни с пиррихиями, ни со спондеями, а дополнительный – счет слогов и род окончаний, которые могут разнообразиться и чередоваться. Тредиаковскому в силлабо-тонике дороже силлабический принцип, Ломоносову – тонический; и как Тредиаковский позволяет по признаку равносложности смешивать хореи с пиррихиями и спондеями, так Ломоносов позволяет по принципу тонического «восхождения» или «нисхождения» смешивать анапе-

сты с ямбами и дактили с хорейми.

5

Заступником силлабики выступил в ответ Тредиаковскому А. Кантемир в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1744, напечатано посмертно). Стиль «Письма...» очень непохож на стиль Тредиаковского и Ломоносова: он не ученый, а подчеркнуто дилетантский и в то же время деловитый. Кантемир не делает выводов из прошлого русской поэзии, как Тредиаковский, и не намечает перспектив будущего, как Ломоносов; он просто делится с читателем своим личным стихотворческим опытом, ни в коей мере не считая его ни для кого обязательным. (Неоднократно он указывает, например, что считает в таком-то роде стиха наилучшей женскую рифму, но «буде кому угодно» употребить мужскую, то это можно сделать так-то и так-то.) Поэтому он не ссылается ни на какие исходные принципы – ни на природу языка, ни на традицию стихотворства: и то, и другое для него как бы подразумевается само собой. Обобщив свои выводы, он характерным образом заключает: «Буде кто спросит у меня всему тому причину, я иную показать не могу, разве что ухо мое те осторожности советует» (§ 63).

Интересно отношение Кантемира к третьему исходному принципу силлабо-тонической реформы – к противопоставлению стихов и прозы. Кантемир признает необходимость

такого противопоставления, но главным образом – в лексике и стилистике. «Наш язык... изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои» (§ 5). В метрике, напротив, он не ищет отмежевания от прозы, специфически стиховая интонация, опирающаяся на метр, о которой мечтал Тредиаковский (ссылаясь на французскую практику), казалась Кантемиру монотонной. В частности, он писал: «Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу, а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору» (§ 22). Таким образом, позиция Кантемира определяется характером жанров наиболее ему близких: если Ломоносову в оде требовалась максимальная противоположность прозе, то Кантемиру в сатире – минимальная.

В соответствии с этими своими установками Кантемир предлагает смягченный вариант реформы силлабического стиха, подменяя в системе Тредиаковского константу (мужское окончание перед цезурой) – доминантой, а доминанту (хореический ритм) – тенденцией. Теория и еще более практика позднего Кантемира показывают, каким образом на основе русской силлабики могла сложиться русская силлабо-тоника, более гибкая и богатая ритмическими средствами, чем та, которую вводили Тредиаковский и Ломоносов, – силлабо-тоника «английской», а не «немецкой» степени строгости. Однако темпы развития русской культуры в

это время были очень быстры, потребность в создании нового стиха, четко противопоставленного прозе, была очень сильна, и поэтому «критика справа», высказанная Кантемиром против Тредиаковского, не нашла отклика, а «критика слева», выдвинутая Ломоносовым, имела решающее значение для истории русского стиха.

6

О кантемировской системе стиха Тредиаковский отзывался в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) кратко и пренебрежительно, как о попытке реставрации чистой силлабики, особо отметив, что «по сей день ни один из наших стихотворцев не употребил ее в дело», — для филолога-Тредиаковского критерий опыта, критерий употребительности был решающим в суждении. К ломоносовской системе стиха такое отношение было невозможно. Еще в 1742 году Тредиаковский держался принципов «Нового и краткого способа» (в оде Елизавете Петровне); но в следующем году, готовя с Ломоносовым и Сумароковым известное совместное выступление «Три оды парфрастические псалма 143», Тредиаковский уже переходит от своих принципов к ломоносовским, а во вступительной заметке говорит о ямбе и хорее как о равноупотребительных стопах, «которыми ныне составляются российские стихи». Так критерий опыта, критерий употребительности заставил

Тредиаковского отказаться от прежнего своего самоограничения хореем. Со своей стороны, и Ломоносову пришлось отступить от своих первоначально заявленных принципов: он признал, что полноударный ямбический стих, объявленный им вначале единственно «правильным», слишком стеснителен для русского языка, и с 1745 года все шире допускает пропуск ударений, «смешивая ямбы с пиррихиями». Как Тредиаковский отступил от чистоты силлабического принципа, так Ломоносов – от чистоты тонического принципа.

Итогом накопившегося после 1735 года опыта стал «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный» Тредиаковского (1752) – новый трактат, выданный автором за переиздание старого. Своеобразными приложениями к «Способу...» явились статьи Тредиаковского «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» (1752) и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) – историко-литературное обоснование завершаемой стиховой реформы, очень характерное для Тредиаковского-филолога.

Самое важное в «Способе...» 1752 года – это «Вступление», содержащее подробно обоснованную декларацию противоположения стиха и прозы. Этим «Способ...» подводит итог решению главной проблемы предистории русского стиха: стих утверждается рядом с прозой как особая форма художественной речи, отличающаяся от прозы четко определенными фоническими ограничениями. «Речь есть двоякая:

одна свободная, или проза... а другая заключенная, или стихи» (§ 1). «Все, что стихи имеют общего с прозою, то их не различает с сею» (§ 2). Поэтому ни равносложность строк, ни рифма не могут быть отличием стиха от прозы: ораторская проза также пользуется равенством периодов и созвучием окончаний. Стих отличается от прозы, «токмо когда в речи целой многократно повторяется Тон, называемый „просодиею“, „силою“ и „ударением“, по некоторым определенным расстояниям от самого себя отстоящий» (§ 9). «Тон с расстоянием своим от другого подобного тона называется Стопа» (§ 11). И далее следует классификация стоп, стихов и строф, превосходная по четкости и систематичности. Дополнительное уточнение противопоставления стиха и прозы сообщает статья «Мнение о начале поэзии и стихов вообще»: это не то же, что противопоставление поэзии прозе, ибо поэзия может заключаться и в нестихотворном сочинении, а стихи могут трактовать и непоэтический предмет; поэзия свойственна людской природе изначально и всем народам одинаково, стихи же изобретены позднее и у разных народов различны.

В таком виде «Способ...» 1752 года стал основополагающей книгой по теории русского стиха для многих поколений. Не только XVIII, но и XIX век во всем основном развивал взгляды на стих, сформулированные Тредиаковским; новшества в теорию русского стиха вносились только «на полях» силлабо-тоники – в том, что касалось народного стиха,

имитаций античного стиха и проч. Соответственно, и взгляды Тредиаковского на противоположность между стихом и прозой стали ощущаться как сама собой разумеющаяся тривиальность и ощущались так едва ли не до того времени, как в XX веке русским стихотворцам пришлось столкнуться с явлением верлибра. Поэтому так полезно теперь оглянуться на историю становления этих взглядов – на ту эпоху, когда противоположение стиха и прозы было в русской словесности не банальностью, а свежим новшеством.

7

Тредиаковский и Ломоносов как типы реформаторов стиха не одиноки. Вспомним, как происходила смена «слого-считающей» и «стопосчитающей» систем стихосложения в других культурах. (В данном случае неважно, что лежало в основе стопного строения – ударения или долготы; важно то, что в стихе прибавлялся новый уровень организации.) Здесь тоже можно различить два пути – эволюционный и революционный.

Пример эволюционного типа развития мы видим там, где культура была свободна от внешних влияний: это переход от общеиндоевропейской силлабики к античной или индийской силлабо-метрике, как его реконструировали А. Мейе

и его продолжатели²⁸. Общеиндоевропейский стих был стихом чисто-силлабическим, но с фиксированной метрической концовкой, служившей сигналом стихораздела: предпоследний слог в строке был или преимущественно долгим (женское окончание), или преимущественно кратким (мужское окончание), и в одном тексте эти два окончания обычно не смешивались. Чтобы эта концовка звучала отчетливее, предшествующий ей слог стал по контрасту предпочитаться противоположный: перед долгим – краткий, перед кратким – долгий. Так постепенно по стихотворной строке справа налево, от концовки к зачину стала распространяться волна чередования фиксированных долгот и краткостей: концовка тверже всего, зачин свободнее всего. Так сформировались основные силлабо-метрические размеры древнеиндийской и раннегреческой поэзии; разница между размерами была в том, на каких позициях сильные и слабые места чередовались через один слог, а на каких через два²⁹.

Пример революционного типа развития мы видим там, где культуре приходилось оглядываться на соседние или на предшествующие образцы стихосложения: это становление силлабо-тоники в XIV–XVII веках в английской и немецкой поэзии. Здесь сталкивались две общекультурные и стиховые традиции: германская тоническая и романская силлабическая. В результате этого столкновения в предреформенном

²⁸ Meillet A. Les origines indo-européennes des mètres grecques. Paris, 1923.

²⁹ См. подробнее: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

английском стихе держалась чуть силлабизированная тоника рыцарских романов, а в немецком – чуть тонизированная силлабика мейстерзингеров. Оба реформатора, Чосер и Опиц, в этом положении действовали одинаково. Во-первых, они твердой рукой выровняли существующие размеры, превратив их в правильный силлабо-тонический 4-стопный ямб. Во-вторых же, они ввели каждый в свою поэзию новый размер, которого не было в традиционном метрическом репертуаре и который стал ямбическим с самого начала: у Чосера это был 5-стопный ямб, у Опица 6-стопный ямб (оба размера были заимствованы из французской поэзии, но силлабо-тонизированы). Это введение нового стиха, свободного от ассоциаций со старыми формами и вложенными в них темами и потому открытого для нового содержания, было принципиально важно для обоих поэтов: этим они как бы отмежевывались от старой поэтики и объявляли о начале новой. Так и во Франции XVI века, когда поэты Возрождения во главе с Ронсаром отмежевывались от средневековья, то они хоть и не отказались от силлабики, но ввели в нее новый (точнее, хорошо забытый) размер – 12-сложный александрийский стих.

Именно так, по существу, работали в русском стихе Тредиаковский и Ломоносов. Тредиаковский действовал как безымянные доисторические индийские и греческие стихотворцы, развивавшие из менее строгих индоевропейских форм более строгие свои; а Ломоносов действовал как Чо-

сер, Ронсар и Опиц, которым важно было отмежеваться от прошлого и объявить о начале новой эпохи. А потом эта аналогия повторилась, когда в XIX веке силлабо-тонические революции (уже не только под немецким, а и под русским влиянием) покатались по чешской, польской, сербской, болгарской, румынской, латышской, литовской, эстонской поэзии. Почти всюду основных новаций было две: во-первых, освоение силлабо-тонического ритма в традиционных, унаследованных от народного стиха размерах; во-вторых, освоение новых, прежде всего ямбических, размеров. Второе из этих достижений ощущается не менее значительным, чем первое: оно как бы вводит поэзию в круг передовой новоевропейской культуры. Хорей представляется метром «народным», «национальным», а ямб – «литературным», «интернациональным», – точь-в-точь как в России после Ломоносова.

Два варианта реформы русского стихосложения, предложенные Тредиаковским и Ломоносовым, различаются не тем, что один-де был половинчатым, а другой нет, или что один менее соответствовал так называемому духу русского языка, а другой более. Они различаются тем, что вариант Тредиаковского был более эволюционным (причем безошибочно продуманным), а вариант Ломоносова более революционным (причем авантюристически дерзким). В иных условиях опыт Ломоносова был бы обречен на провал. Здесь ему помогло, в широком смысле, то, что русская культура в это время развивалась не только ускоренным, но даже, можно

сказать, сверхускоренным темпом, а в узком смысле – то, что первыми читателями его стихов были петербургские немцы-академики, для которых силлабо-тонические 4-стопный и 6-стопный ямбы были родными звуками. Широкая же публика, как мы знаем (по исследованиям Т. Ливановой), когда ей приходилось делать выбор, голосовала против Ломоносова и за Тредиаковского: из трех «Псалмов парафрастических» 1743 года (написанных уже силлабо-тоникой) в рукописные песенники попадал сплошь и рядом Тредиаковский и очень редко Ломоносов и Сумароков. Стих Ломоносова был искусством элитарным, и ему нужно было еще сто лет социально-лабораторных условий, чтобы стать тем явлением массовой культуры, каким он остается в наши дни.

Таким образом, и реформаторский тип Ломоносова, и реформаторский тип Тредиаковского не уникальны и возникают в истории мирового стиха не раз. Но чтобы эти два типа столкнулись на одном этапе и на одном материале, как произошло в России в 1730-х годах, – это действительно случай редкий и тем интересный.

Р. С. *Ученый футурист И. Аксенов, переводчик елизаветинцев, писал в предисловии к своей сверхпародической трагедии «Коринфяне»: «Надо сознаться, что русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертерами Тредиаковским и Ломоносовым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система*

расширялась до практики того органического ритмования речи, какое мы видим, в сущности, там, где процесс протекал естественно (английское, польское, французское стихосложения)»³⁰. Полемичность понятна: Аксенов писал в ту пору, когда потребность в более четком стихе сменялась в русской поэзии потребностью в более гибком стихе и модернисты стали искать выхода из закоряченной силлабо-тоники. Французское, польское, английское, даже немецкое стихосложение вызывали зависть, потому что в них было больше простора для «органических» сдвигов ударения, если не в середине, то в начале стиха. Видимо, идеальным путем развития русского стиха Аксенову казался Кантемир. Однако сам Аксенов и его современники, разрушая силлабо-тонику, не пытались вернуться к силлабике – они предпочитали экспериментировать с чистой тоникой. И наоборот, английские авангардисты XX века – У. Оден, М. Мур, Д. Томас, – утомившись от бесформенного верлибра, искали новой строгости не в возврате к силлабо-тонике, а в опытах с чистой силлабикой, никогда раньше в английском стихе не практиковавшейся. Насколько универсально это правило отступления по новым путям, сказать пока трудно.

³⁰ Аксенов И. Коринфяне. Трагедия. М., 1918. С. VII–VIII.

Русский народный стих и его литературные имитации³¹

1

Тактовик. Одним из наиболее заметных результатов широкого применения подсчетов в стиховедении за последние десятилетия было уточнение широкоупотребительного, но недостаточно определенного понятия «чисто-тонический стих»³². Обычно об этом типе стиха говорилось, что в нем учитывается только число ударений в строке, число же безударных слогов в интервалах между этими ударениями безразлично. Схема этого стиха была такая: $x—'x—'x—'$..., где x означал произвольное число безударных слогов³³. Теперь же, благодаря обследованию очень большого количества кон-

³¹ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 54–131 (впервые опубликовано: *Гаспаров М. Л.* Русский народный стих в литературных имитациях // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1975. No. 19. P. 77–107), с дополнениями по: *Гаспаров М. Л.* Народный стих А. Востокова // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Памяти академика В. В. Виноградова / Отв. ред. М. П. Алексеев. М., 1971. С. 437–443.

³² См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974, особенно приводимую там библиографию.

³³ *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 63.

кретного материала, стало возможным выделить внутри чи-сто-тонического стиха по крайней мере три размера: доль-ник, *тактовик* и акцентный стих. Эти термины были в хо-ду и раньше, но тоже без точного определения их содержа-ния. Теперь эта определенность появилась. Дольником мы называем стих, в котором объем междуударных интервалов колеблется в диапазоне двух вариантов ($x = 1-2$ слога); *так-товиком* мы называем стих, в котором объем междуудар-ных интервалов колеблется в диапазоне трех вариантов ($x = 1-2-3$ слога); акцентным стихом мы называем стих, в кото-ром объем междуударных интервалов колеблется в диапазо-не большем, чем три варианта. Это как бы три последова-тельные ступени ослабления метрической строгости стиха. Не исключена возможность, что при дальнейшем обследова-нии акцентного стиха это понятие подвергнется дальнейшей дифференциации.

Наиболее сложным для выделения оказался размер, на-званный нами тактовиком, – отчасти потому, что он был относительно менее употребителен в XX веке, чем другие, отчасти же потому, что характеристика этого размера была сильно запутана его первооткрывателем А. П. Квятковским, толковавшим его не с метрической, а с декламационной точ-ки зрения³⁴. Тем не менее дать описание тактовика на мате-

³⁴ Квятковский А. П. Тактометр // Бизнес. М., 1929. С. 197–257; *Он же*. Русское стихосложение // Русская литература. 1960. № 1. С. 78–104; *Он же*. Поэтический словарь. М., 1966.

риале поэзии XX века – от Бальмонта до Р. Рождественского – оказалось вполне возможным. В кратком виде оно таково³⁵.

Тактовик – это стих, в котором объем междуиктовых интервалов колеблется, как правило, от 1 до 3 слогов. Пропуск ударений на иктах (на сильных местах) крайне редок – разве что на первом икте в стихе без анакрусy. Зато сверхсхемные ударения довольно часты: при этом, когда они соприкасаются со схемными, они естественно стремятся атонироваться, когда же они не соприкасаются со схемными (т. е. в том случае, если они стоят на среднем слоге трехсложного междуиктового интервала), то они звучат несколько не слабее схемных. На схеме строение тактовика изображается так:

$$(uu) - \left\{ \begin{array}{c} u \\ uu \\ uuu \end{array} \right\} - \left\{ \begin{array}{c} u \\ uu \\ uuu \end{array} \right\} \dots -' (uu)$$

Соответственно, в тактовике возможны 4 варианта междуиктового интервала: односложный – 1, двусложный – 2, трехсложный без сверхсхемного ударения – 3, со сверхсхем-

³⁵ Подробнее см.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. Гл. 7.

ным ударением – 3 (полужирное).

Нельзя не признать, что термин «тактовик», придуманный А. П. Квятковским и Д. Пинесом³⁶, весьма неудачен: он слишком навязчиво ассоциируется с представлением о музыкальном такте, об изохронности произнесения и т. д. Все же мы не хотели вводом нового термина еще больше запутывать и без того сбивчивую терминологию русского стиховедения; кроме того, все другие возможные наименования – «ударник», «неурегулированный дольник» и проч. – также несвободны от посторонних ассоциаций. Поэтому единственное, что требуется от употребляющих термин «тактовик», – это не поддаваться соблазну этимологизации и стараться воспринимать новый термин таким же этимологически бессмысленным, как, например, термин «ямб».

Вот несколько примеров звучания тактовика. В схемах точка обозначает икт, цифры между двумя точками обозначают междуиктовые интервалы (в двухиктном тактовике – один, в трехиктном – два, в четырехиктном – три), цифра перед точками – анакрису (если анакриса несет сверхсхемное ударение, цифра печатается курсивом), цифра после последней точки – клаузулу. В скобки взяты схемы строк, выпадающих из ритма тактовика. Авторская разбивка стиха на «ступеньки» опускается.

Двухиктный тактовик:

³⁶ Квятковский А. П. Тактометр.

С ней бы плыть на лодке.3.1
Долго. Медленно. 1.2
Взять ее за локоть.3.1
Нежно. Намеренно. 2.2
Побродить просто... (2.0.1)
А я вот ей муторно 1.2.2
Задаю вопросы 2.1.1
С видом мудрым:.1.1
«Сколько сэкономлено?».3.2
«Когда установлено?» 1.2.2
Цифры. Цифры.1.1
Прыгают, как в цирке.3.1

(Р. Рождественский, «Весенняя Валя»)

Трехиктный тактовик:

Я был весь в пестрых лоскутках, 1.1.2.1
Белый, красный, в безобразной маске. 2.3.1.1
Хохотал и кривлялся на распутях, 2.2.3.1
И рассказывал шуточные сказки. 2.2.3.1
Развертывал длинные сказанья 1.2.3.1
Бессвязно, и долго, и звонко – 1.2.2.1
О стариках, и о странах без названья, 3.2.3.1
И о девушке с глазами ребенка. 2.3.2.1
Кто-то долго, бессмысленно смеялся, 2.2.3.1
И кому-то становилось больно. 2.3.1.1
И когда я внезапно сбивался, 2.2.2.1
Из толпы кричали: «Довольно!» 2.1.2.1

(А. Блок, «Я был весь в пестрых лоскутках...»)

Я лирические вздохи забыл. 2.3.2.

Прозаичные слова идут на ум. 2.3.3.

А вокруг – Сибирь. Сплошная Сибирь. 2.3.2.

Городок Академии наук. 2.2.3.

Юный физик (видно, очень педант) 2.3.2.

объясняет мне, где дом, где река. 2.3.2.

Он спокоен. Он зело бородат, 2.3.2.

только шея тонковата слегка. 2.3.2.

Он величественно к плазме перешел, 2.3.3.

и слова его округло скользят. 2.3.2.

Для него я наивен, как детсад, 2.2.3.

и поэтому немного смешон... 2.3.2.

(Р. Рождественский, «Я лирические вздохи забыл...»)

Четырехиктный тактовик:

Привет тебе, пламя творческое мира, 1.2.1.3.1

Вечного знания пылающий язык, 2.2.3.

Чистый зачаток, исход обильный пира, 2.2.3.1

Призрак смертельный к ногам твоим поник. 2.2.3.

Ты вещество неподвижное волнуешь, 2.2.3.1

Велишь соединяться ему и жить, 1.3.2.1

Ты глину ваяешь, и в обликах ликуешь, 1.2.2.3.1

В тысячах существ свою проводишь нить. 3.1.3.

Создания свои разрушаешь напрасно, 1.3.2.2.1

Смерть преодолагает над жизнью порой, 3.2.2.

И вновь из обломков встаешь ты ежечасно 1.2.2.3.1
В новых созиданиях торжествующей игрой....3.3.3.

(К. Бальмонт, «Гимн Бессмертию», из Эспронседы)

Скачки на экране! Скачки! Скачки!.3.1.1.1
В клубе Улан-Батора народу полно....3.3.2.
Пожалуйста, не ждите восточной сказки, 1.3.2.1.1
Я расскажу о том, что было в кино. 2.3.2.
А в кино было вот что: летели по экрану 2.2.2.3.1
кони, распластанные в серой пыли. 2.3.2.
И было непонятно, и было очень странно, 1.3.2.3.1
что они должны еще касаться земли! 2.1.3.2.
Наверное, сейчас они копытами бабахнут! 1.3.3.3.1
И растают в небе на несколько дней... 2.1.2.2.
Сзади старичок причмокивает губами (.3.1.4.1.)
и стонет в истоме, глядя на коней... 1.2.1.3.

(Р. Рождественский, «Кино в Улан-Баторе»)

Мы нарочно старались привести примеры, во-первых, тематически разнородные и, во-вторых, ритмически разнообразные: непосредственно на слух чувствуется, что трехиктный стих Рождественского из-за более единообразного подбора ритмических форм звучит более строго, чем трехиктный стих Блока, а четырехиктный стих Рождественского, наоборот, менее строго, чем четырехиктный стих Бальмонта. Но это все – индивидуальные различия внутри общего размера; они не более и не менее существенны, чем, скажем, различия

между ритмом стихов Ломоносова и ритмом стихов Пушкина внутри одного и того же четырехстопного ямба.

Сразу обратим внимание на важную особенность нашего размера. Благодаря многообразию сочетающихся в нем междудвухтактных интервалов некоторые ритмические формы тактика оказываются совпадающими по звучанию с другими размерами. Сочетание одних только двусложных интервалов дает ритм анапеста (амфибрахия, дактиля):

... И когда я внезапно сбивался... 2.2.2.1

... Бессвязно, и долго, и звонко... 1.2.2.1

сочетания трехсложных и односложных интервалов дают ритм хорея – пятистопного:

... Белый, красный, в безобразной маске... 2.3.1.1

... И кому-то становилось больно... 2.3.1.1

или шестистопного:

... Прозаичные слова идут на ум... 2.3.3.

... Он величественно к плазме перешел... 2.3.3.

сочетания двусложных и односложных интервалов дают ритм дольника:

... Я был весь в пестрых лоскутьях... 1.1.2.1

... Из толпы кричали: «Довольно!»... 2.1.2.1

и только сочетания двусложных и трехсложных интервалов дают ритм, нигде, кроме тактовика, не встречающийся:

... Хохотал и кривлялся на распутьях... 2.2.3.1

... Развертывал длинные сказанья... 1.2.3.1

Эта ритмическая разноликость тактовика имела, как мы увидим, важные последствия для истории его усвоения в литературе.

Все предшествующие примеры и весь вообще материал, из которого было выведено представленное выше понятие о тактовике, заимствовались из произведений поэтов XX века. Но первооткрыватель тактовика А. П. Квятковский настойчиво утверждал, что размер этот не является изобретением новейших поэтов, а содержится в исконной русской метрике народного стиха. Примеры, им приводимые, не могли быть ни для кого убедительны: они представляли собой не метрическую, а декламационную, произносительную интерпретацию образцов народного стиха – в полном соответствии с его сбивчивым понятием о тактовике не то как о стихотворном размере, не то как о декламаторской «читке». Но теперь, когда понятие «тактовик» удалось наполнить конкретным метрическим содержанием, становится возможным проверить его применимость и к народному стиху.

Это подводит нас к вопросу о метрике народного стиха, одному из сложнейших вопросов русского стиховедения.

Проблема народного стиха. К счастью, здесь нет необходимости подробно пересказывать всю историю противоречивых взглядов русских стиховедов на народное стихосложение. Это уже сделано во вступительном разделе широко известной книги М. П. Штокмара³⁷. Книга эта, как известно, представляет собой лишь первую часть задуманного автором широкого исследования – критику существующих теорий и выявление исходных данных для новой теории. Вторая, «позитивная» часть осталась ненаписанной; о направлении ее разработки можно судить по статье, опубликованной автором в 1941 году³⁸. Поэтому ограничимся лишь кратким напоминанием об основных теориях русского народного стиха, подробно разобранных в книге М. П. Штокмара.

Таких теорий можно насчитать три: стопную, чисто-тоническую и музыкальную.

Стопная теория рассматривает народный стих как силлабо-тонический: мерой стиха являются повторяющиеся стопы, по большей части хореические; когда же разложить стих

³⁷ Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952; ср.: Тарановски К. [Рец. на:] Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения // Южнословенски филолог. 1955/56. № 21. С. 335–363.

³⁸ Штокмар М. П. Основы ритмики русского народного стиха // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1941. № 1. С. 106–136.

на одинаковые стопы оказывается невозможным, то вводится понятие комбинации различных стоп и говорится о стихе «хорео-дактилическом», «анapesto-ямбическом» и т. п. Основоположником этого взгляда был изобретатель русских стоп Третьяковский; взгляд этот держался в XVIII – начале XIX века, но затем постепенно стал терять популярность. Последними его деятельными приверженцами были Гильфердинг и Голохвастов.

Чисто-тоническая теория обычно рассматривает народный стих как равноударный: мерой стиха является постоянное количество ударений, количество же безударных слогов между ними метрически безразлично. Стих определяется как «трехударный», «четырёхударный» и т. п., а когда реальное число ударений в нем отступает от нормы, то делаются оговорки, что учету подлежат лишь «сильные» ударения. Основоположником этого взгляда был Востоков; в течение XIX века взгляд этот постепенно получал все большее и большее распространение, вытесняя «стопную» теорию. Среди приверженцев этого взгляда были некоторые расхождения в понимании «сильных ударений» (фонетически сильные, синтаксически сильные или семантически сильные?), но для нас это сейчас неважно.

Музыкальная теория рассматривает русский стих как равнодолготный: мерой стиха является напев, под который подводятся все слоги текста, отдельно же от напева стих не существует. Наиболее влиятельным сторонником этого взгляда

да был Корш, провозгласивший, что все многообразие ритмов народного стиха может быть сведено к 4 тактам по 4/4; по существу, то же самое повторял и Квятковский в своих интерпретациях народного стиха как «четырёхкратного четырехдольника». На свою беду, эта теория очень мало считалась с фактами реальных (зафиксированных) напевов, а то и реальных текстов, быстро выродившись в спекулятивные реконструкции «подлинного звучания» того или иного стиха. Поэтому, хотя апелляции к «напеву» быстро стали общим местом в дискуссиях о народном стихе, они, как правило, давали не объяснение, а только видимость объяснения проблемы.

Развернутая критика «музыкальной» теории – одно из наиболее ярких мест в книге М. П. Штокмара. После такой критики «музыкальная» теория окончательно перестает притязать на роль ключа к народному стиху. Остаются две соперничающие теории – стопная и тоническая. Собственные взгляды М. П. Штокмара, при всей осторожности, с какой он их высказывал, явно склоняются на сторону тонической теории. Это видно из того, что в своей статье о народном стихосложении³⁹ он кладет в основу изложения теорию Востокова; это видно и из того, что намеченный в заключении «Исследований» опыт реконструкции древнерусской системы стиха на основе пяти- и четырехсложных словесных единиц, обросших проклитиками и энклитиками, также на-

³⁹ Штокмар М. П. Основы ритмики русского народного стиха.

поминает восточковские построения из многосложных «просодических периодов». Книгу М. П. Штокмара можно считать последним словом тонической теории русского народного стиха.

Однако почти одновременно с работами М. П. Штокмара появились и другие исследования, в которых сказала свое последнее слово стопная теория русского народного стиха. К сожалению, в поле зрения М. П. Штокмара они не попали и до сих пор пользуются среди русских стиховедов меньшей известностью, чем того заслуживают. Это работы Н. Трубецкого и Р. Якобсона⁴⁰, основные выводы которых мы приведем в самом кратком изложении.

Древнейший общеславянский эпический стих был (как это предполагал еще Срезневский) силлабический, десятисложный, с цезурой после 4-го слога и устойчивым сочетанием долгот и краткостей в конце стиха. В наиболее чистом виде он сохранился в сербском десетераце, но аналогии ему имеются в поэзии всех славянских народов. На почве рус-

⁴⁰ Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина // Белградский пушкинский сборник. Белград, 1937. С. 31–44 (перепечатано: *Trubetzkoy N. S. Three Philological Studies*. Ann Arbor, 1963. P. 55–67); *Idem. W sprawie wiersza byliny rosyjskiej* // Prace ofiarowane K. Wójcickiemu. Wilno, 1937. S. 100–110; *Jakobson R. Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilber* // Slavistische Studien Fr. Spina zum 60. Geburtstag. Reichenberg, 1929. S. 7–20; *Idem. Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* // Archives néerlandaises de phonétique expérimentale. 1933. No. 8/9. P. 44–53; *Idem. Slavic epic verse: studies in comparative metrics* // Oxford Slavic Papers. 1952. No. 3. P. 21–66 (перепечатано: *Idem. Selected Writings*. Vol. IV. The Hague, 1966. P. 414–463).

ского языка этот десятисложный стих приобретает хореический ритм (становится пятистопным хореем), а квантитативная концовка заменяется дактилическим окончанием. Пятистопный хорей с дактилическим окончанием — исходная форма русского былинного стиха:

Как во сто́льном го́роде во Кі́еве,
А у сла́вна кнѣ́зя Володи́мера...

Но эта форма стиха неустойчива: предцезурное полустишие («Как во стольном...», «А у славна...») в нем короче послецезурного, стих асимметричен и неуравновешен. Для установления равновесия первое полустишие стремится расшириться, раздвинуться. Если оно раздвигается на 1 слог, мы получаем ритм, уже отклоняющийся от хорей:

Как во сто́льном во го́роде во Кі́еве,
А у ла́скова кнѣ́зя Володи́мера...

Если же оно раздвигается на 2 слога, мы вновь получаем хорей, но на этот раз уже шестистопный, с четким членением на три однородных двустопия; эта трехчленность восстанавливает симметрию и уравновешенность стиха:

Как во сто́льном было го́роде во Кі́еве,
А у ла́скова у кнѣ́зя Володи́мера...

Таковы три основные ритмические формы русского былинного стиха. От них возможны и дальнейшие отступления (например, отпадение начального слога, превращающее стих из хорея в ямб, или избыточное наращение слогов внутри стиха), но они уже второстепенны. Наиболее употребительным, по наблюдениям Трубецкого, следует считать ритм второго типа – промежуточный между пятистопным и шестистопным хореем.

Разумеется, изложенная теория может быть названа «стопной» лишь с оговорками. Из трех выделенных типов ритма на однородные хореические стопы разделяются лишь два; средний приходится уже квалифицировать как «хорео-дактилический». Но это вполне в духе традиционной стопной теории: непосредственный предшественник Трубецкого и Якобсона Гильфердинг тоже различал, как мы увидим, среди былинных размеров «чистый хорей с дактилическим окончанием» (причем решительное преобладание принадлежит стиху пяти- и шестистопному) и размер, в котором «хореические стопы перемешаны с дактилическими». Главная разница между стопной и тонической теориями – в ответе на вопрос: существенно или несущественно в народном стихе количество безударных слогов между ударными? Стопная теория утверждает, что оно существенно (иначе нельзя было бы говорить ни о стопах, ни о комбинациях стоп), тоническая – что оно несущественно. В ответе на этот основной вопрос Трубецкой и Якобсон решительно присо-

единяются к первому взгляду.

Статистической проверки теория Трубецкого – Якобсона не проходила. Если попытаться предпринять таковую, то легко убедиться, что исчерпывающей картины состава народного стиха она далеко еще не дает. В былине Рябикина «Дунай» (Гильфердинг, № 81) три ритмических типа Трубецкого обнимают только 60 % всех стихов, в былине Романова «Сорок калик» (№ 96) – 47 %, а в былине Рябикина «Вольга» (№ 73) – даже 34 %; аналогичные показатели дают, как мы увидим, и другие былины. Однако направление для поиска обобщающей формулы указано Трубецким и Якобсоном правильно.

Обратим внимание на второй (самый частый) тип, по Трубецкому, промежуточный между пятистопным и шестистопным хореем: «Как во стольном во городе во Киеве...». Здесь первый междуударный интервал – 2 слога, второй – 3 слога. Ни в одном из традиционных размеров эти интервалы сочетаться не могут. Единственный размер, в котором, как мы видели, это сочетание возможно, – это тактовик. Пятистопный и шестистопный хорей тоже являются частными ритмами тактовика. Спрашивается: нельзя ли определить как тактовик былинный стих в целом?

В таком случае мы должны ожидать, что в былинном стихе наряду с предусмотренными Трубецким сочетаниями междуиктовых интервалов 1–3, 3–1 (пятистопный хорей), 2–3 (собственно тактовик), 3–3 (шестистопный хорей) могут

возникать и такие сочетания интервалов, как 1–1, 1–2, 2–1, 2–2, 3–2. Попробуем представить себе их звучание.

Интервалы 1–1. Стих звучит четырехстопным хореем:

Как во го́роде во Ки́еве,
Да у кнѣзя Во́лоди́мера...

Интервалы 2–2. Стих звучит анапестом:

Как во го́роде бы́ло во Ки́еве,
Да у ла́скова кнѣзь Во́лоди́мера...

Интервалы 1–2. Стих звучит дольникком:

Как во сто́льном го́роде Ки́еве,
Да у кнѣзя свѣ́т Во́лоди́мера...

Интервалы 2–1. Стих звучит дольникком:

Как во го́роде бы́ло Ки́еве,
Да у ла́скова кнѣзь Влади́мира...

При пропуске среднего ударения два последних случая сливаются в один – с интервалом 4:

Как во го́роде да во Ки́еве,
Да у ла́скова у Влади́мира...

Интервалы 3–2. Стих звучит чистым тактовиком:

Как во гóроде ли бы́ло во Кі́еве,
Да у ла́скова у князь Володи́мера...

Непосредственно на слух чувствуется, что все приводимые примеры могут вполне органично звучать в контексте былинного стиха – не менее органично, чем три ритмические вариации, облюбованные Трубецким. Если дополнить три вариации Трубецкого шестью нашими и повторить статистическую проверку, то результаты получатся уже существенно иные. В былине «Дунай» под нашу схему подойдет 94,5 % всех строк, в «Сорока каликах» – 83 %, в «Вольге» – 88,5 %. Иными словами, мы уже можем говорить, что наша тактовиковая схема более или менее адекватно соответствует подлинному составу народного эпического стиха. Требовать большего и ожидать стопроцентного охвата материала формулой мы не можем: весь опыт исследования чисто-тонического стиха показывает, что чем шире диапазон дозволенного колебания междуударных интервалов в том или ином виде стиха, тем расплывчатее граница между этим видом стиха и смежными, тем больше примесь «прочих форм» к стандартным формам: в силлабо-тоническом размере одна строчка с неправильным интервалом может разрушить все стихотворение, в дольнике такая строчка заденет слух, но не удивит, в тактовике таких строчек может набраться уже

немало, а в акцентном стихе мы совсем перестаём отличать «дозволенные» строчки от «недозволенных». Подробнее о ритме этих внесхемных «аномальных» строк будет речь далее.

Соотношение между рассмотренными нами ритмическими вариациями народного трехиктного тактовика поясняется схемой:

Таблица 1

I интервал	II интервал		
	I слог —U—	2 слога —UU—	3 слога —UUU—
I слог —U—	4-ст. хорей	Дольник	5-ст. хорей
2 слога —UU—	Дольник	3-ст. анапест	Тактовик
3 слога —UUU—	5-ст. хорей	Тактовик	6-ст. хорей

Здесь по вертикали и по горизонтали отложены слоговые объемы междуиктовых интервалов (между I и II и между II и III иктами), а на скрещении этих строк и столбцов помечено, какому размеру созвучна данная ритмическая вариация (четырёх-, пяти-, шестистопный хорей, трехстопный анапест, дольник, чистые тактовиковые формы; анакруса везде пред-

полагается двусложная, наиболее частая в народном стихе). По этой таблице легко представить, как с расшатыванием размера увеличивается число доступных для него ритмических вариаций. Силлабо-тонический анапест, допускающий лишь один вид междуиктового интервала, двусложный, покрывает в этой таблице лишь одну клетку; дольник, допускающий два вида интервалов, покрывает четыре клетки (правда, одна из этих вариаций, созвучная четырехстопному хорею, – «Зажигал последний свет» – малоупотребительна): тактовик с его тремя видами интервалов распространяется на все девять клеток⁴¹.

Задача нашего дальнейшего исследования будет состоять в том, чтобы установить распределение тех или иных вариаций тактовика в различных образцах народного стиха.

Исчерпать все обилие материала, которое предоставляют для исследователя существующие издания памятников народной словесности, разумеется, немислимо. Поэтому мы сознательно ограничи́ли свою тему подступами к литературным имитациям народного стиха, т. е. теми изданиями, которые могли оказывать влияние на практику первых поэтов, вводивших народный стих в литературу: песенником Чулкова, былинами Ки́рши Данилова, Рыбникова и Гильфердинга, духовными стихами первых записей Киреевского. Позд-

⁴¹ Ср.: *Бобров С. П.* К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // *Русская литература*. 1964. № 3. С. 119–137 (с. 131–132).

нейшие издания (например, сборники былин Маркова, Григорьева, Соколовых и т. д.) при всей их академической ценности оставались фактом научной, а не литературной жизни и поэтому были оставлены в стороне.

Это же ограничение темы отводит и другое возможное сомнение: в правомерности разговора о народном стихе по одним печатным текстам, без обращения к реальному звучанию былин и песен, их напеву и проч. Бесспорно, фактом устной народной словесности былина является прежде всего в ее конкретном однократном исполнении и восприятии. Но фактом литературы былина становится, только будучи зафиксирована в писаном и (обычно) напечатанном тексте. Литератор XIX века, как правило, знакомился с произведениями народной словесности не на слух, а по книге. Пример Пушкина достаточно показателен. Его первые опыты народного стиха (1821) – разрозненные строчки «Гостомыслову могилу грозную вижу...», «Легконогие олени по лесу рыщут...» и т. д. – никакого сходства с подлинным народным метром не имеют. Причина в том, что Пушкин имитировал ритм конкретной песенной строчки («Уж как пал туман седой на сине море»), но не в живом ее звучании «...на синё-море», а в фиктивном книжном – «...на сѣнее морѣ». Более того, немало лет спустя, уже имея опыт слушателя и собирателя народных песен, Пушкин все же для собственных своих сочинений в народном духе берет за образец не их размер, а книжный стих, разработанный Востоковым. Все это

дает право и нам сосредоточиться на изучении печатных текстов народного стиха, отложив до будущих времен рассмотрение тех его особенностей, которые в печатные тексты не вошли.

Первую попытку статистического подхода к изучению народного стиха сделал в своих поздних статьях С. П. Бобров⁴². Настоящая работа является второй такой попыткой: по сравнению с первой она стремится не столько к расширению, сколько к более детальной дифференциации материала. Это лишь дальний подступ к тому необозримому богатству, которое открывает для исследователя народный стих.

В нижеследующем обзоре естественно рассмотреть с наибольшей подробностью трехиктный стих (главным образом – былинный) как самый распространенный: о двухиктном и четырехиктном стихе за недостатком места придется говорить более бегло.

3

Трехиктный народный стих: его типология. Этот размер употребителен в двух видах: с дактилическим окон-

⁴² Бобров С. П. Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян» // Теория вероятностей и ее применения. 1964. № 9. С. 262–272; *Он же*. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян»; *Он же*. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой // Русская литература. 1967. № 1. С. 42–64; 1968. № 2. С. 61–87.

чением и с женским окончанием.

3.1. В качестве материала по трехиктному стиху с дактилическим окончанием были взяты следующие тексты.

Былины – главным образом из сборника Гильфердинга («Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом». СПб., 1873) от всех сколько-нибудь широко представленных сказителей.

Записи с голоса: П. Калинин – № 2 «Садко, Вольга и Микула», № 3 «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», № 8 «Смерть Чурилы», № 9 «Дюк»; Н. Прохоров – № 45 «Вольга и Микула», № 46 «Илья и сын», № 47 «Илья в ссоре с Владимиром», № 48 «Илья Муромец и Идолище»; А. Сорокин – № 69 «Илья Муромец и Калин-царь», № 70 «Садко», № 71 «Наезд литовцев», № 72 «Сорок калик»; Т. Рябинин – № 73 «Вольга и Микула», № 74 «Илья и Соловей-Разбойник», № 79 «Добрыня и змей», № 81 «Дунай», № 84 «Хотен Блудович», № 87 «Королевичи из Кракова»; В. Щеголенок – № 120 «Первые подвиги Ильи Муромца», № 121 «Илья Муромец и Калин-царь», № 125 «Дунай», № 129 «Грозный царь Иван Васильевич»; А. Чуков – № 148 «Добрыня и змей», № 149 «Добрыня и Алеша Попович», № 150 «Михайло Потык», № 151 «Ставер»; И. Касьянов – № 156 «Вольга», № 157 «Добрыня и змей», № 158 «Михайло Потык», № 159 «Дюк»; Ф. Никитин – № 170 «Илья Муромец и Калин-царь», № 171 «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», № 173 «Сорок калик», № 175 «Грозный царь Иван Васильевич»; И. Захаров –

№ 196 «Илья Муромец и Идолище», № 198 «Добрыня и Алеша», № 199 «Соловей Будимирович», № 201 «Грозный царь Иван Васильевич»; И. Сивцев-Поромский – № 219 «Илья Муромец и сын его», № 222 «Добрыня и Алеша», № 223 «Молодость Чурилы», № 225 «Дюк».

Записи с «пословесной» диктовки: К. Романов – № 91 «Вольга», № 92 «Илья Муромец и Калин-царь», № 94 «Дунай», № 196 «Сорок калик»; Д. Сурикова – № 138 «Илья Муромец и Калин-царь», № 139 «Дунай», № 140 «Ставер», № 141 «Василий Буслаевич».

Для сравнения пять былин от тех же сказителей были взяты в пословесной записи Рыбникова («Песни, собранные П. Н. Рыбниковым». Изд. 2. Т. 1–2. М., 1909–1910): Т. Рябинин – № 3 «Вольга и Микула», № 4 «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», № 9 «Дунай»; К. Романов – № 43 «Потык и сорок калик»; И. Сивцев-Поромский – № 179 «Чурила».

Наконец, десять былин были взяты из сборника Кирши Данилова («Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». М.; Л., 1958): № 1 «Про Соловья Будимировича», № 3 «Дюк Степанович», № 6 «Волх Всеславьевич», № 11 «О женитьбе князя Владимира», № 15 «Про Ставра-боярина», № 18 «Чурила Пленкович», № 23 «Потук Михайло Иванович», № 24 «Сорок калик», № 47 «Садков корабль стал на море», № 49 «Первая поездка Ильи Муромца».

Песни – по 15 первых песен соответствующего размера из

трех первых книг песенника М. Чулкова («Сочинения М. Д. Чулкова». Т. 1. СПб., 1913): кн. I – № 122, 124, 131, 132, 134–136, 139–144, 146, 147; кн. II – № 121, 125, 128–130, 132–136, 138, 142–144, 149; кн. III – № 52, 57, 58, 63, 64, 68, 75, 76, 80, 81, 93, 95, 98, 102, 149.

Духовные стихи – по изданию П. Бессонова («Калеки перехожие», т. 1–2. М., 1861–1864): «Голубиная книга» (№ 84) и «О Егории Победоносце» (№ 103); и то, и другое – из самых ранних записей П. Киреевского, перечень которых он приводил в письме к Языкову от 10 января 1833 года.

В качестве материала по трехиктному стиху с женским окончанием были взяты следующие тексты.

Крупные исторические песни – «Взятие Казанского царства» (Кирша Данилов, № 30); о Борисе Шереметеве (Чулков, кн. I, № 123).

Лирические и мелкие исторические песни – 25 песен из первых трех книг Чулкова: кн. I – № 138, 145, 168, 172, 174, 190; кн. II – № 122, 124, 140, 145, 148, 153, 162, 174, 177, 188, 192; кн. III – № 60, 79, 89, 94, 101, 107, 125, 174.

Особняком стоящая песня «Птицы» (2 варианта: Гильфердинг, № 62, от Фепопова, и Чулков, кн. I, № 199).

Духовные стихи – «Об Алексее, божьем человеке» (Бессонов, № 29), «О царевиче Осафе» (№ 50), «О рождестве Христовом (и жене милосердной)» (№ 325).

Все тексты берутся в том виде, в каком они были напечатаны, без каких-либо попыток реконструкции испорченных

кусков, хотя местами такая реконструкция, казалось бы, сама напрашивается. Так, к записи Рыбникова (№ 4, строка 83)

Едет наш батюшка раздольицем чистым полем, —
еще Бессонов делал примечание: «...стих, конечно, таков:

Едет наш батюшка раздольицем,
Раздольицем — чистым полем»;

тем не менее мы себе таких конъектур не позволяли — слишком грозен был пример Корша, который за то и предпочитал сборник Кирши записям Рыбникова и Гильфердинга, что он давал гораздо больше поводов для «реконструкций подлинного текста», разумеется в соответствии с априорными представлениями исследователя о народном стихе.

Только в двух случаях мы допускали отклонения от печатного слова, и то лишь для текстов Кирши и Чулкова, то есть наиболее давних и небрежных. Во-первых, мы позволяли себе читать полные окончания прилагательных как краткие — там, где полное чтение нарушало размер и скорее всего было внесено в текст опечаткой или опиской «по привычке»:

...Поехала твоя матушка в чисто(е) поле

(Чулков, II, № 128)

...За столом сидит шведска(я) королева,
Перед ней стояли шведски(е) генералы

(Чулков, II, № 137)

...Как убил он брата милова,
Сво(е)во шурина любимова...

(Чулков, I, № 139)

Во-вторых, там, где разбиение текста на стихи принадлежит не первописчику, а позднейшим издателям (сборник Кирши, в дальнейшем – «Повесть о Горе-Злочастии»), мы позволили себе в редких случаях отступать от него. Так, строки Кирши, № 1, 222–223, напечатанные почему-то в издании как проза, рассматривались как три стиха:

Втапоры в Киев флот пришел богатова гостя,
Молода Соловья сына Будимировича,
Ко городу ко Киеву.

Поэтому в некоторых случаях число стихов в нашем разборе расходится с числом стихов в издании.

3.2. В нижеследующем разборе (таблица 2) мы ограничимся – для первого подступа – только учетом вариаций срединной части строки, между первым и последним иктами. Учет вариаций клаузулы – например, примесь гипердактилических и женских окончаний к господствующим дактиличе-

ским, наличие сверхсхемных ударений на клаузуле и проч. – оставлялся пока без внимания. Учет вариаций анакрусы (нулевой, односложной, двусложной) производился для строк, созвучных с силлабо-тоническими размерами (здесь это было важно для судьбы позднейших силлабо-тонических имитаций народного тактовика), и не производился для строк, созвучных с дольником, и для чисто тактовиковых форм.

Мы разделили все возможные в трехиктном тактовике ритмические формы на 4 группы: 1) созвучные с хорями (и ямбами); 2) созвучные с анапестами (амфибрахиями, дактилями); 3) созвучные с дольниками; 4) специфические для тактовика. В дальнейшем для краткости мы будем условно (только условно!) называть эти группы «хорями», «анапестами», «дольниками» и «собственно тактовиками».

В первую группу вошли ритмические формы с одними лишь нечетными междуиктовыми интервалами (1, 3, 3), вне контекста звучащие как четырехстопный хорей (с усечением двусложной анакрусы до 1 слога – как трехстопный ямб), как пятистопный хорей (с усечением анакрусы – как четырехстопный ямб), как шестистопный хорей (с усечением анакрусы – как пятистопный ямб, с удлинением анакрусы – как шестистопный ямб). Более короткие и более длинные строки хорей и ямба в схему тактовика не укладываются и должны быть относимы к числу «прочих», т. е. отступлений от схемы.

Во вторую группу вошли ритмические формы с одними

лишь четными, двусложными интервалами, звучащие при нулевой анакрусе – как дактиль, при односложной – как амфибрахий, при обычной двусложной – как анапест, при трехсложной – как анапест с надставленным спереди слогом, «сверханапест». Сюда же мы относим и немногочисленные строки с пропуском среднего ударения («Да кланяется, поклоняется»), хотя известно, что в зависимости от контекста они могут звучать и не трехсложным, а двусложным ритмом (ср. классический пример: «И кланялся непринужденно»).

В третью группу вошли ритмические формы, звучащие как дольник II формы (интервалы 1–2), III формы (интервалы 2–1) и V формы (с пропуском ударения на среднем икте, то есть с интервалом 4). В каждой из этих форм, в свою очередь, отдельно учитывались строки «цезурованные» и «бесцезурные». Цезурованными считались строки со словоразделом через два слога после первого икта; в обычном стихе с двусложной анакрусой и двусложным окончанием этот словораздел разделяет стих на два пятисложных полустишия – для истории стиха такие строки важны тем, что от них пошел ритм так называемого кольцовского пятисложника: «Что, дремучий лес, Призадумался...».

В четвертую группу вошли ритмические формы со специфическим для тактовика сочетанием двух- и трехсложного интервала, причем трехсложный интервал может выступать как в чистом виде – 3 (—UUU—), так и в отягченном – 3 (—U—U—); это дает 4 формы: 2–3, 2–3, 3–2 и 3–2. Сюда же от-

носятся очень редкие стихи с пропуском ударения на среднем икте, то есть с интервалом 6.

Наконец, вне групп, в разряде «прочие формы», остаются строки, не укладывающиеся в метрическую схему тактовика: стихи с нестандартными интервалами (4–3, 2–4, 3–5 и проч.), стихи укороченные, двухиктные (чаще всего они звучат двухстопным анапестом или трехстопным хореем), стихи удлиненные, четырехиктные и даже более длинные.

Вот примеры звучания всех перечисленных выше ритмических форм трехиктного тактовика. Примеры с дактилическими (и гипердактилическими) окончаниями взяты из былин, примеры с женскими – из стиха «Об Алексее, божьем человеке» и песен. Сокращенные обозначения ясны после вышесказанного.

«Хореи»

- X4* В стольном городе во Киеве...
 Божьим светом человеком...
- Я3* Да солнышко Владимир-князь...
 Великий Ефимьян-князь...
- X5* У того ли города Чернигова...
 А младенцу имя нарекали...
- Я4* Его дружинушка хоробрая...
 Звонили звоны колокольны...
- X6* Прямоезжая дорожка заколодела...

Поизволил его батюшка женити...

Я5 Неровные мосты да все сосновые...

Жениться Алексей не помышляет...

Я6 Как укатается из глаз да красно солнышко...

Всходили в дом они ко князю к Ефимьяну...

«Анапесты»

Ан св. Да выходил на крылечко перёное...

Не допусти до греха до большого...

Ан Хорошо государь распотешился...

Обрученна моя мне по нраву...

Ам Да все мужики огородники...

Великого царского рода...

Д Ай же Вольга Святославгович...

Стал же святой во чертоги...

«5» Да кланяется, поклоняется...

Со праведными со трудами...

«Дольники»

1-2 Из ручки в ручку подфатывает...

Услыши нашу молитву...

1-2ц Да лук-чеснок весь повыврали...

- Во шестом часу было ночи...
- 2-1 Чтобы конь с-под седла не выскочил...
Ты нищий, ты нищий брате...
- 2-1ц Илья Муромец сын Иванович...
Всемирное всем веселье...
- «4» Как ты еддишь да забавляешься...
Набрал он по всему Рыму...
- «4»ц Как простилася-воротилася...
До тяжкого прегрешенья...

«Тактовики»

- 2-3 У ласкова князя у Владимира...
Священника в дом свой призывает...
- 2-3 Молодой ты боярской Дюк Степанович...
О боже, владыка, царь небесный...
- 3-2 Где-ка складены товары заморские...
Подходили под Казанское царство...
- 3-2 Подороже ходит злата и серебра...
Построил князь убогому келью...
- «6» Не спрашивал бы у тя ни имени...
Божественному рукописанью...

Разумеется, не все строки поддаются недвусмысленной интерпретации. Как к «хореям», так и к «анapestам» может быть отнесен стих «Говорит Илья князю Владимиру...» или

уже упоминавшийся «Да кланяется, поклоняется...»; дольник «Да украл-унес платье цветное...» может быть отнесен и к вариации 1–2ц и к вариации 2–1ц; многие стихи меняют звучание в зависимости от того, будем ли мы читать «мо́лодец» или «молоде́ц», «де́вица» или «деви́ца», «чи́сто по́ле» или «чисто́-поле» (в конце стиха вариант «чисто́-поле» господствует, но в середине стиха возможны сомнения). Мотивировка каждого отдельного случая заняла бы непомерно много места. Поэтому мы ограничимся тем, что приведем результаты наших подсчетов полностью, в абсолютных цифрах. От будущих исследователей народного стиха они непременно потребуют пересчета, и результаты этих пересчетов почти заведомо разойдутся с нашими, но сами эти расхождения могут оказаться интересны. Однако можно надеяться, что общую картину состава народного тактовика они изменят все же не очень существенно.

Таблица 2

«Метр»	«Размер»	Стихи с дактилическими окончаниями																	
		Сказители и номера были в записи Гильфердинга																	
		П. Калинин				Н. Прохоров				А. Сорокин				Т. Рябинин					
		2	3	8	9	45	46	47	48	69	70	71	72	73	74	79	81	84	8
«Хорен»	X4	36	128	2	138	2	1	—	3	34	27	12	20	6	4	—	5	2	—
	Я3	29	—	—	1	—	—	—	2	6	5	1	2	—	—	—	—	—	—
	X5	25	50	6	183	8	24	10	32	25	24	25	29	25	73	159	99	29	81
	Я4	12	1	—	5	3	9	4	7	3	5	13	8	—	—	—	2	1	—
	X6	4	55	7	246	11	4	20	15	26	32	32	35	18	166	287	119	44	199
	Я5	3	1	6	11	10	66	29	72	8	7	7	8	3	—	—	6	5	3
«Анапесты»	Я6	1	—	—	—	5	2	2	12	3	14	8	5	—	1	2	1	1	1
	Ан св.	2	—	—	—	—	1	1	2	3	2	3	3	—	—	—	—	—	—
	Ан	28	1	24	1	2	3	9	8	39	31	10	13	22	3	2	27	5	—
	АМ	17	—	21	—	1	15	10	4	3	3	4	7	2	—	—	3	1	—
	Д	10	—	10	1	—	—	1	—	6	—	1	1	19	—	—	15	13	—
«Дольники»	5	—	2	—	3	—	—	—	—	2	—	4	3	—	—	3	—	—	6
	1-2	28	—	12	—	2	1	1	3	14	17	6	16	5	—	—	8	13	—
	1-2Ц	12	1	3	—	1	14	2	4	23	23	17	13	10	—	—	20	2	—
	2-1	31	—	—	1	—	1	1	2	3	2	1	—	—	—	—	—	—	—
	2-1Ц	1	—	2	—	1	—	2	—	3	6	7	2	—	—	—	—	—	—
	4	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	—	—	—	—	—
«Тактовники»	4Ц	2	—	1	—	—	2	2	2	11	10	15	14	1	—	—	3	—	1
	2-3	7	1	24	6	17	6	20	8	46	28	33	47	15	—	—	59	35	—
	2-3	4	—	2	—	2	5	16	6	7	5	3	21	3	—	—	6	2	—
	3-2	33	—	23	—	10	28	3	30	8	12	16	8	29	1	—	49	15	—
	3-2	5	—	1	—	—	20	1	26	13	15	10	4	6	—	2	7	6	—
	6	—	—	1	—	—	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Прочие:		52	15	3	37	7	23	5	36	234	333	190	252	21	24	15	25	8	16
Всего		342	255	149	633	82	238	140	274	520	601	419	513	186	272	470	454	182	307

Таблица 2 (продолжение)

«Метр»	«Размер»	В. Щеголенок				А. Чуков				И. Касьянов				Ф. Никитин				И. Захаров			
		120	121	125	129	148	149	150	151	156	157	158	159	170	171	173	175	196	198	199	201
«Хорен»	X4	14	1	—	3	6	16	8	4	11	27	25	15	2	3	—	7	7	7	—	7
	Я3	4	4	2	—	—	—	—	—	—	5	1	8	—	1	—	—	—	1	—	1
	X5	29	11	30	24	130	141	87	157	33	135	78	58	17	51	8	16	13	8	10	6
	Я4	14	2	3	5	15	14	13	19	4	24	5	19	6	5	2	5	4	4	1	—
	X6	35	19	55	37	94	113	83	71	40	108	56	83	20	43	12	22	12	24	16	25
	Я5	28	20	15	12	27	20	28	42	6	41	8	35	40	31	31	27	8	4	14	3
«Анапесты»	Я6	3	2	4	6	4	4	1	9	—	4	3	7	12	16	15	29	7	4	—	1
	Ан св.	2	2	—	2	—	—	—	—	2	—	—	2	1	3	—	1	3	2	—	3
	Ан	7	3	5	16	3	5	6	2	7	20	14	10	3	1	—	3	10	18	21	15
	АМ	10	7	3	8	—	4	3	2	8	18	1	6	2	—	—	—	3	14	8	3
	Д	10	3	—	4	—	—	2	1	2	7	—	5	—	—	—	—	1	4	6	3
«Дольники»	5	2	1	2	—	—	3	10	—	2	6	6	4	3	3	—	1	1	1	1	—
	1-2	7	14	8	5	—	—	1	2	1	8	—	7	2	—	—	—	2	9	4	5
	1-2Ц	15	9	—	2	1	3	2	5	2	6	4	7	2	—	—	1	3	8	3	3
	2-1	7	4	3	3	1	—	—	1	5	2	—	8	—	1	—	—	—	1	—	—
	2-1Ц	18	9	3	—	—	—	3	8	—	6	—	4	—	—	—	—	1	2	—	—
«Тактовники»	4	1	—	—	1	—	—	—	—	3	1	1	—	—	—	—	1	1	—	—	—
	4Ц	—	3	—	5	—	—	2	2	1	6	4	3	—	—	—	—	—	—	2	—
	2-3	31	18	39	37	43	31	26	41	20	61	31	51	14	14	7	19	17	25	33	10
	2-3	3	3	2	10	1	2	4	12	2	3	2	7	3	4	—	5	1	2	10	3
	3-2	17	13	3	8	1	9	5	3	35	16	4	17	1	3	—	2	8	6	8	8
«Тактовники»	3-2	11	4	3	3	—	1	4	4	1	10	4	2	1	1	1	—	3	4	3	11
	6	—	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Прочие:		147	66	37	56	10	49	40	21	10	76	37	80	29	104	38	47	23	52	8	26
Всего		425	219	217	247	336	415	328	406	196	589	284	448	158	285	114	186	128	201	153	133

Таблица 2 (продолжение)

«Метр»	«Размер»	Стихи с дактилическими окончаниями																				
		Сказители и номера были в записи Гальфердина												Рыбников				Кириша Данилов				
		И. Свицев-Поромский				К. Романов				Д. Сурикова												
		219	222	223	225	91	92	94	96	138	139	140	141	3	4	9	43	179	1	3	6	
«Хорен»	X4	1	1	4	8	12	14	26	7	15	12	14	24	7	6	10	4	11	17	15	9	
	Y3	1	2	2	2	1	2	2	—	3	3	7	4	2	2	2	3	2	5	8	7	
	X5	12	14	30	52	14	16	32	23	39	35	14	24	21	31	43	34	38	16	25	11	
	Y4	—	—	11	17	6	6	13	10	8	16	13	29	1	3	7	10	10	4	8	5	
	X6	19	22	24	36	3	13	6	17	12	13	6	4	9	34	47	12	10	10	4	8	
	Y6	6	24	20	28	4	12	13	13	29	12	8	14	5	33	26	19	17	3	3	2	
	Y6	2	10	11	7	3	5	9	2	—	2	2	—	—	—	—	2	—	1	1	—	
«Анапесты»	Ан св.	5	—	3	10	1	2	3	2	—	2	1	2	—	—	—	1	—	1	2	—	
	Ан	20	15	18	43	5	4	9	8	14	6	6	9	10	11	10	5	11	12	10	16	
	Ам	4	9	16	22	11	2	20	8	25	16	18	11	14	3	4	12	21	13	8	16	
	Д	1	6	12	6	9	22	2	19	20	22	7	17	3	7	3	17	18	4	5	—	
	5	3	—	—	2	1	—	1	—	1	—	1	—	—	—	1	—	1	1	—	1	
«Дольники»	1-2	2	—	4	16	15	8	21	5	50	26	23	15	3	—	5	9	13	17	24	16	
	1-2Ц	6	2	9	26	15	5	16	9	20	19	14	23	13	14	18	8	12	6	17	15	
	2-1	2	—	4	1	2	4	6	—	10	6	6	7	3	3	5	4	7	10	2	8	
	2-1Ц	3	1	1	6	3	1	1	1	5	—	2	2	2	2	—	1	6	3	4	5	
	4	—	—	2	—	—	—	—	1	1	—	—	1	—	—	—	—	2	—	1	3	
	4Ц	3	—	3	3	4	3	5	3	3	1	1	4	1	3	4	3	6	7	3	2	
«Тактовники»	2-3	27	64	59	112	19	21	46	38	31	22	24	34	21	17	43	30	48	35	8	15	
	2-3	4	18	13	53	11	5	4	6	2	2	4	6	7	2	—	1	3	18	3	1	5
	3-2	10	6	15	16	12	5	17	5	25	19	12	9	17	22	12	5	22	14	4	15	
	3-2	1	2	1	9	3	—	3	1	6	4	2	4	3	5	4	10	—	3	1	10	
	6	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	
	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Прочие:		22	17	16	82	50	32	41	33	33	32	28	27	12	41	42	21	19	67	39	26	
Всего		154	213	278	558	204	166	316	194	351	270	230	260	165	232	297	189	292	266	192	200	

Таблица 2 (окончание)

«Метр»	«Размер»	Стихи с дактилическими окончаниями											Стихи с женскими окончаниями										
		Кириша Данилов							Чулков				Бессонов		исторические		лирические		«Птицы»			Бессонов	
		11	15	18	23	24	47	49	I	II	III			84	103	КД	Ч		Ч	Г	Г	29	50
«Хорен»	X4	24	13	19	11	27	14	8	124	69	97	20	8	1	1	10	3	5	6	2	—	—	—
	Y3	6	7	11	8	14	8	3	4	11	3	5	5	—	—	1	—	—	2	—	—	—	
	X5	25	18	14	9	47	43	17	15	25	23	24	23	4	—	30	5	37	37	7	8	—	
	X6	6	4	5	7	25	7	2	4	8	5	7	13	—	2	2	4	6	10	1	—	—	
	Y4	28	10	11	6	5	2	11	33	63	54	—	3	7	15	201	4	20	—	—	—	—	
	Y5	9	7	—	4	6	3	5	1	18	7	2	2	7	82	—	10	40	4	1	—	—	
Y6	1	2	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		
«Анапесты»	Ан св.	3	3	—	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	
	Ан	36	13	9	14	18	3	21	18	29	34	5	5	6	4	19	—	7	13	6	3	—	
	Ам	29	7	6	10	17	8	5	8	10	20	8	10	2	5	1	7	12	63	14	10	1	
	Д	9	17	15	4	6	1	—	1	—	—	3	7	—	—	—	18	8	14	4	1	—	
	5	1	—	2	1	1	—	—	—	—	5	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
«Дольники»	1-2	18	14	19	28	39	13	10	3	7	2	2	20	4	2	3	4	4	23	18	2	—	
	1-2Ц	29	15	10	4	44	15	14	51	72	54	42	11	—	—	11	—	—	1	1	—	—	
	2-1	11	13	14	12	7	5	11	9	12	5	—	1	2	—	1	—	1	6	1	3	—	
	2-2	3	—	2	7	3	10	—	39	22	19	2	4	—	—	3	—	—	2	1	—	—	
	2-2Ц	2	—	1	1	1	2	—	2	7	9	4	—	—	—	2	6	—	1	1	—	—	
	4Ц	5	4	4	10	9	7	2	48	38	34	30	19	—	—	17	—	—	5	6	—	—	
«Тактовики»	2-3	30	13	8	4	22	6	19	7	27	25	2	15	11	18	47	21	63	99	20	23	—	
	2-3	8	4	4	4	5	6	2	3	2	6	—	2	8	2	1	—	10	17	2	5	—	
	3-2	32	20	10	12	8	1	11	15	22	21	2	2	8	4	23	3	8	27	6	10	—	
	3-2	11	9	4	3	5	—	1	5	8	15	1	—	1	—	1	2	1	11	—	1	—	
	6	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	—	—	—	
	6	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Прочие:		64	68	68	67	55	18	31	22	59	34	7	35	11	9	—	152	4	—	66	8	14	
Всего		390	261	237	228	371	172	175	412	508	472	165	185	67	69	—	607	77	177	468	102	85	

Примечание: Г – Гильфердинг; КД – Кириша Данилов; Ч – Чулков

3.3. Выпишем в процентах основные показатели состава трехиктного народного тактовика: долю внесхемных «прочих форм» (от всего количества стихов) и долю каждой из четырех групп тактовиковых ритмов (от всего количества схемных стихов, т. е. без учета «прочих форм»). Сделаем это сперва отдельно для всех 50 былин сборника Гильфердинга, являющихся нашим основным материалом, а потом – по всем группам наших текстов (таблица 3).

Рассмотрим сперва состав 50 былин нашего основного материала: во-первых, долю в них внесхемных строк и, во-вторых, соотношение четырех групп в их схемных строках.

В среднем внесхемные строки в 50 гильфердинговских былинах составляют 18,5 %. В 13 былинах этот процент выше среднего уровня, в 37 былинах – ниже. Из 13 былин, особенно обильных внесхемными стихами, 10 принадлежат трем сказителям: А. Сорокину, В. Щеголенку и Ф. Никитину; причем все 4 былины, занимающие первое место в этом ряду, – былины А. Сорокина. Творчество этих мастеров ощутимо выделяется из массы былинного стиха, образуя в ней как бы особую метрическую манеру. Если бы мы рассматривали этот стих, на 28–50 % состоящий из внесхемных строк, в отрыве от общего фона былинной стиховой традиции, мы должны были бы прямо сказать, что это не тактовик, а акцентный стих. Остальные сказители в своем отношении к внесхемным строкам ведут себя более или менее

одинаково и индивидуальных тенденций не обнаруживают. Наименьшую долю занимают внесхемные формы в стихе Т. Рябинина, П. Калинина и А. Чукова: минимум дает былина П. Калинина № 8 – «Смерть Чурилы». У этих авторов, таким образом, чистота метрической схемы тактовика соблюдается строже всего.

Из четырех групп ритмических форм на первом месте твердо стоят хорей, на втором – чистые тактовики, и на двух последних – анапесты и дольники. Хорей стоят на первом месте в 43 былинах из 50 (в 6 былинах на первое место выходят чистые тактовики, и в единственной былине – это та же «Смерть Чурилы» П. Калинина – анапесты). Из этих 43 былин в 38 за хорейми следуют по частоте чистые тактовики, 4 раза дольники и 1 раз анапесты. Хорей – единственная группа ритмов, которая в некоторых былинах приближается к стопроцентному господству в ритме народного тактовика. Именно, в 13 былинах из 50 хорейские строки занимают 75 и более процентов всех схемных строк. Все они принадлежат четырем сказителям: А. Чукову (все четыре его былины), Ф. Никитину (все четыре его былины), Т. Рябину (№ 74, 79, 87), П. Калинину (№ 3, 9); максимум дает былина Т. Рябина № 79 «Добрыня и змей», в которой из 455 схемных стихов 451 является хореем (99,2 %), да и из 15 внесхемных стихов 14 тоже являются правильными хорейми (7–8-стопными). Если бы мы рассматривали эту и подобные ей былины изолированно от общего фона традиции былин-

ного стиха, мы не усомнились бы, что она написана чистым хореем с немногочисленными нарушениями.

Таблица 3

Сказитель	№ былины	Внесхемные	«Хореи»	«Анапесты»	«Дольники»	«Тактовики»	Число стихов
П. Калинин	2	15	38	19,5	25,5	17	342
	3	6	98	1	0,5	0,5	255
	8	2	14,5	37,5	13	35	149
	9	5,5	98	1	0,2	1	633
Н. Прохоров	45	8,5	52	4	5,5	38,5	82
	46	9,5	49	9	8,5	33,5	238
	47	3,5	48	15,5	6	30,5	140
	48	13	60	6	4,5	29,5	344
А. Сорокин	69	45	36,5	18,5	19	26	520
	70	55,5	42,5	13,5	21,5	22,5	601
	71	45,5	43	9,5	20,5	27,0	419
	72	49	41	10,5	18	30,5	513
Т. Рябинин	73	11	31,5	26,5	10	32	184
	74	9	98,5	1	—	0,5	272
	79	3	99	0,5	—	0,5	470
	81	5,5	54	10,5	7,5	28	454
	84	4,5	47	11	8,5	33,5	182
	87	5	98	2	—	—	306
В. Щеголенок	120	34,5	45	11	17	27	425
	121	30,5	38,5	10,5	25,5	25,5	219
	125	17	60,5	5,5	8	26	217
	129	22,5	45,5	15,5	8,5	30,5	247
А. Чуков	148	3	84,5	1	0,5	14	336
	149	12	84	3,5	1	11,5	415
	150	12	76,5	7	3	13,5	328
	151	5	78,5	1,5	4,5	15,5	406
И. Касьянов	156	5	50,5	11,5	6,5	31,5	196
	157	13	67	10	5,5	17,5	589
	158	13	71,5	8,5	3,5	16,5	284
	159	18	61	10	8	21	448
Ф. Никитин	170	18,5	75	7	3	15	157
	171	36	83	4	0,5	12,5	285
	173	34	89,5	—	—	10,5	114
	175	25	76,5	3,5	1,5	18,5	186
И. Захаров	196	18	48,5	17	7	27,5	128
	198	26	35	26	13,5	25,5	201
	199	5	28,5	25	9,5	37	153
	201	19,5	40	22,5	7,5	30	133
И. Сивцев-Поромский	219	14,5	31	25	12	32	154
	222	8	37	15	2	46	214
	223	6	39	18,5	9	33,5	278
	225	14	31,5	17,5	11	40	558
К. Романов	91	25	28	17,5	25,5	29	206
	92	18,5	50,5	10,5	15,5	23,5	166
	94	13	37	20	18	25	316
	96	17	44,5	12,5	12	31	194
Д. Сурикова	138	9,5	34	19	28,5	20,5	351
	139	12	39	18,5	22	20,5	270
	140	10,5	31	24	23	22	230
	141	10,5	42,5	12,5	22,5	22,5	260

В среднем

П. Калинин	7,5	75	9	7,5	8,5	1379
Н. Прохоров	10	54	8	6	32	804
А. Сорокин	50	41,5	11,5	20	27	2053
Т. Рябинин	6,5	76,5	6,5	3,5	13,5	1868
В. Щеголенок	28	48,5	9,5	15	27	1108
А. Чуков	8	81,5	2	2,5	14	1485
И. Касьянов	13,5	65	8,5	6	20,5	1517
Ф. Никитин	30	82	2	1,5	14,5	742
И. Захаров	18	38	21	10	31	615
И. Сивцев-Поромский	11,5	35,5	16	9	39,5	1204
К. Романов	18	40	15	18	27	882
Д. Сурикова	10,5	37	17,5	24,5	21	1111

Всего с дактилическим окончанием

Гильфердинг	18,5	59	10	9,5	26,5	14768
Рыбников	11,5	44,5	14,5	14	27	1176
Кириша Данилов	20	34	19	28	19	2492
Песни	8	44	10	34	12	1391
Духовные стихи	12	35,5	12,5	44	8	350

Трое из четырех сказителей, наиболее богатых хорейми, – А. Чуков, Т. Рябинин и П. Калинин – уже упоминались рядом как трое сказителей, наименее богатых внесхемными стихами. По-видимому, эти две тенденции исключают друг друга: одна, насыщающая былинный стих внесхемными формами, ведет к расшатыванию тактовикового ритма, другая, насыщающая былинный стих хорейми, ведет к закреплению и упрощению тактовикового ритма. (Только Ф. Никитин, как мы видели, сумел совместить эти две тенденции – обилие внесхемных форм наряду со схемными и обилие хореических форм внутри схемных; но так как абсолютное число внесхемных строк у него почти вдвое превосходит абсолютное число хореев, то мы вправе считать, что тенденция к расшатыванию у него преобладает.) Таким образом, мы получаем право утверждать, что из общей массы «нормального» былинного стиха – трехиктного тактовика – выделяются два особых подвида: с одной стороны, «расшатанный» былинный стих, тяготеющий от тактовика к вольному акцентному стиху, а с другой – «упрощенный» былинный стих, тяготеющий от тактовика к силлабо-тоническому хорю.

Образцом «нормального» былинного стиха, свободного от обеих крайностей, может служить стих И. Сивцева-Поромского, И. Захарова, Н. Прохорова, И. Касьянова, а также К. Романова и Д. Суриковой (известный только в пословесной записи) и отчасти Т. Рябинина (например, № 81

«Дунай») и П. Калинина (например, № 8, уже упоминавшаяся «Смерть Чурилы»). Вот пример звучания этого стиха – из былины И. Сивцева-Поромского «Добрыня и Алеша» (№ 222):

Говорил-де Добрыня таково слово: *Тк 2–3*
«Государыня моя ты родна матушка! *Хб*
Да мне подай-ко, мать, платье скоморошное, *Тк 2–3*
Да мне подай-ко, мать, гусли хрустальнии, *Яб*
Да подай, мать, шалыгу подорожную». *Тк 2–3*
Да пошел-де Добрыня во почестной пир, *Тк 2–3*
Да садился Добрыня на упечинку, *Тк 2–3*
Начал во гусли наигрывать, *Д*
Перво́й раз играл от Царя-де-города́, *Ам*
Другой раз играл от Ерусалима, *Тк 2–3*
Третьей раз стал наигрывать, *Яз*
Да все свое-то похоженьицо рассказывать, *Яб*
Да князю́ эта игра и по уму пришла, *Хб*
Сам говорил и таково слово: *Тк 2–3*
«Ай же ты детина скоморошина! *Х5*
Да поди-ко, де́тина, ты во попостней пир, *Хб*
Тебе первое место подле́ меня садись, *Ан*
Другое-то место супро́тив-де меня, *Тк 2–3*
Третье-то место куды сам похощь». *Тк 2–3*

Образцом «расшатанного» былинного стиха, обильного отступлениями от тактовиковой схемы (обозначено «—»), могут служить в нашем материале 13 былин А. Сорокина,

Ф. Никитина, В. Щеголенка и других: № 70, 72, 74, 69, 171, 120, 173, 121, 198, 91, 175, 129, 201 (перечисляются в порядке убывания доли внесхемных форм). Вот пример звучания этого стиха – из былины А. Сорокина «Садко» (№ 70):

А кто чем на пиру да похваляется: *Тк 2–3*
А иной фастае как несчетной золотой казной, —
А иной фастае да добрым конем, *Дк 4ц*
А иной фастае силой-удачей молодецкою; —
Ай как умной теперь уж как фастает *Ан*
Ай старым батюшком, старой матушкой, *5*
Ай безумной дурак уж как фастает *Ан*
Ай как фастае да как своей молодой женой; —
А сидит Садкё как ничим да он не фастает, —
А сидит Садкё как ничим он не похваляется. —
Ай как тут сидят купцы богатый новгородский, —
Ай как говорят Садку таковы слова: *Тк 3–2*
«А что же, Садкё, сидишь, ничим же ты не фастаешь, —
Что ничим, Садкё, да ты не похваляешься?» *Хб*
Ай говорит Садкё таковы слова: *Дк 2–1ц*
«Ай же вы купцы богатые новгородские! —
Ай как чим мне, Садку, топерь фастати, *Ан*
А как чем-то Садку похвалятися? *Ан*
А нету у меня много несчетной золотой казны, —
А нету у меня как прекрасной молодой жены...» *Яб*

Образцом «упрощенного» былинного стиха, обильного хорями, могут служить в нашем материале 9 былин А. Чу-

кова, Т. Рябинина и П. Калинина: № 79, 74, 87, 3, 9, 148, 149, 151, 150 (перечисляются в порядке убывания доли хореических форм). Именно былины этого типа – по причине простоты ритма – исследованы до сих пор подробнее всего⁴³. Вот пример звучания этого стиха – из былины Т. Рябинина «Илья и Соловей-Разбойник» (№ 74):

Из того ли то из города из Муромля, X6
Из того села да с Карачирова X5
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец, – (X7)
Он стоял заутрену во Муромли, X5
Ай к обеденке поспеть хотел он в стольней Киев град –
(X7)
Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову. –
(X8)
У того ли города Чернигова X5
Нагнано-то силушки черным-черно, X5
Ай черным-черно, как черна ворона; X5
Так пехотою никто тут не прохаживат, X6
На добром кони никто тут не проезживат, X6
Птица черной ворон не пролетыват, X5
Серый зверь да не прорыскиват. X4
А подъехал как ко силушке великоей, X6
Он как стал-то эту силушку великую, X6

⁴³ Bailey J. The epic meters of T. G. Rjabinin as collected by A. F. Gilferding // American Contributions to the 7th International Congress of Slavists. Vol. I. The Hague, 1973. P. 9–32; Jones R. G. Language and Prosody of the Russian Folk Epic. The Hague, 1972.

Стал конем топтать да стал копьём колоть, X5
Ай побил он эту силу всю великую... X6

О том, что русский былинный стих распадается на несколько подвидов, говорили и предшествующие исследователи – Гильфердинг, а потом Трубецкой и Якобсон. Сопоставим результаты наших подсчетов с их предположениями.

А. Гильфердинг⁴⁴ классифицирует былинный стих следующим образом. Во-первых, он различает «сказителей, которые соблюдают размер» в большей или меньшей степени, и «сказителей, которые вовсе не соблюдают размера»; к числу последних у него относятся и Сорокин, и Щеголенок, так что можно с уверенностью сказать, что под стихом, «вовсе не соблюдающим размера», он имел в виду именно то, что мы называли «расшатанным стихом». Во-вторых, у «сказителей, которые соблюдают размер», он находит три вида этого размера: а) «чистый хорей с дактилическим окончанием» (в качестве примера Гильфердинг приводит ту самую былинку Рябинына № 74 «Илья и Соловей-Разбойник», которую мы цитировали выше); б) «хореические стопы перемешаны с дактилическими» (пример – былина Рябинына № 81 «Дунай»); в) «анapestический размер», «езде более или менее разру-

⁴⁴ Гильфердинг А. Ф. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. СПб., 1873. С. VII–XLVIII.; ср.: Федотов А. Ф. Гильфердинг о русском стихе // Русский фольклор. Т. XXVIII. Эпические традиции. Материалы и исследования. СПб., 1995. С. 206–216.

шенный» (пример – былина Рябикина № 73 «Вольга и Микула»)⁴⁵. Из этих трех размеров первый, «чистый хорей», очевидным образом совпадает с тем, что мы позволили себе называть «упрощенным, хореизированным» былинным стихом. Что касается двух других размеров, то их различие у Гильфердинга является, по-видимому, мнимым. Наши подсчеты показывают, что ритмический состав стиха былин о Вольге и Микуле (а только в них, по существу, и находит Гильфердинг чистый анапестический размер) весьма мало отличается от стиха тех былин, которые Гильфердинг предпочитает называть хорео-дактилическими; именно поэтому мы позволяем себе объединить те и другие в понятии «нормального былинного стиха» – трехиктного тактовика. Неслучайно и то, что сам Гильфердинг явно затрудняется сформулировать различие между хорео-дактилическим и анапестическим стихом в своем понимании и говорит не о метрических, а лишь о декламационных, произносительных особенностях последнего размера: «вся тяжесть стиха падает на последнюю стопу...» и т. д.; неслучайно и то, что в ряде замечаний к отдельным былинам (№ 8, 53, 81, 84) Гильфердинг называет свой хорео-дактилический стих просто «дактилическим», а между «дактилем» и «анапестом», как известно, разница – только в анакрусе.

⁴⁵ Это деление былинного стиха на три вида – «хореический», «анапесто-ямбический» и «смешанный» (= «хорео-дактилический») – принимает и В. М. Жирмунский (Теория стиха. С. 216–218).

Таким образом, «хорео-дактилический» и «анапестический» размеры Гильфердинга соответствуют нашему «нормальному былинному тактовику», «чистый хорей» Гильфердинга – нашему «упрощенному, хореизированному» тактовику, а «стих без соблюдения размера» Гильфердинга – нашему «расшатанному» тактовику.

Спрашивается, какой из этих трех подвидов былинного стиха следует считать основным и какие производными? Для современного исследователя, бесспорно, основным размером является тактовик с его широкой формулой, а производным – хорей, поскольку он представляет собой лишь группу частных ритмических форм тактовика. Для Гильфердинга, воспитанного на литературной метрике XIX века, считавшей критерием «правильности» стиха однородность стоп, картина была обратной: основным, «обыкновенным эпическим размером» казался ему хорей, а гораздо более частые тактовики представлялись «испорченным», несерьезным, «игривым» стихом. Однако любопытно, что сам Гильфердинг честно приводит ценный факт, прямо указывающий вопреки его теории, что хорей не основной, а производный былинный размер. В примечании к былине «Дунай» (№ 81) он пишет:

Эта былина, как она записана при первой встрече собирателя с Рябининым в Кижях и здесь напечатана, представляет размер, который можно назвать дактилическим. В Петербурге Рябинин пел ее несколько иначе, растягивая стихи и придавая им,

посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов, обыкновенный размер других былин – размер хореический. На вопрос о причине этого Рябинин отвечал, что от утомления он не может попасть в настоящий «голос» этой былины, который для него теперь стал слишком труден, и поэтому переменял ее склад на более легкий. На предложение собирателя записать былину во второй раз, как он ее стал петь в Петербурге, Рябинин отвечал просьбою этого не делать, потому что в таком случае былина о Дунае явилась бы *не в настоящем своем виде* (курсив мой. – М. Г.).

Из этого высказывания с совершенной ясностью следует, что собственный размер былины «Дунай» – не хорей, а тактовик, хорей же представляет собой размер «более легкий», то есть упрощенный. Это вполне понятно: соблюсти в былине однообразный хореический ритм гораздо легче, чем уследить за правильностью изменчивого тактовика. А упростить тактовик до строгого хорей «посредством вставочных частиц и удлинения некоторых слов» (для восполнения всех двусложных междуиктовых интервалов до трехсложности) не представляет никакой трудности. К сожалению, Гильфердинг оставил хореический вариант «Дуная» незаписанным (вариант начала, опубликованный в «Онежских былинах» – М., 1949. Изд. 4-е. Т. 2. С. 754–755, – никак не может быть назван хореическим), но легко можно представить себе его приблизительный вид. Хорео-дактилический вариант «Дуная» (опубликованный Гильфердингом) начинается так:

Владимир князь стольно-киевской
Заводил он почестей пир-пированьицо
Да на всех-то на князей на бояров,
Да и на русьских могучих богатырей,
На всех славных поляниц на удалых.
А сидят-то молодцы на честном пиру,
Все-то сидят пьяны-веселы...

Чисто хореический вариант «Дуная», по-видимому, выглядел приблизительно так:

Как Владимир князь *да* стольно-киевской
Заводил почестей пир *да* пированьицо
Да на всех-то на князей на бояров,
Да и на русьских могучих богатырей,
На всех славных поляниц *да* на удалых.
А сидят-то молодцы *да* на честном пиру,
Все сидят-*то* пьяны-веселы...

Однако если сказанное относится к «Дунаю», то почему не предположить, что оно с равным правом относится и ко всем остальным былинам, почему не предположить, что «Илья и Соловей» и другие немногочисленные тексты, целиком выдержанные в хорее, тоже представляют эти былины «не в настоящем своем виде», а в упрощенном, применительно к усталости певца? Представить себе, как выглядели бы они в «настоящем», тактовиковом складе, нетрудно

путем обратной операции – удаления некоторых «восполнительных» частиц. Приводить гипотетических иллюстраций мы не будем: такую операцию выполняют сами сказители всякий раз, как берутся не петь, а диктовать «пословесно» текст своих былин. Вот пример двух записей от Евтихьева (Чукова), приводимый самим Гильфердингом. Запись с пения:

*Добрынюшке-то матушка говаривала,
Да и Микитичу-то матушка наказывала:
«Ты не езд-ко далече во чисто поле,
На тую гору да Сорочинскую,
Не топчи-ко младых змиенышев,
Ты не выручай-ко полонов да русьских,
Не куплись, Добрыня, во Пучай-реки,
Но Пучай-река очинь свирипая,
Но середняя-то струйка как огонь сечет... и т. д.*

Запись с диктовки:

Добрынюшке матушка говорила:
– Что молод начал ездить во чисто-поле,
На тую гору Сорочинскую,
Топтать-то молодых змеенышей,
Выручать-то полонов русьских.
Не куплись, Добрыня, во Пучай-реки,
Пучай-река есть свирипая:
Средня струйка как огонь сичет... и т. д.

Вряд ли диктующий певец делал эти опущения сознательно, но психологически его поведение объяснить можно. В диктовке он стремился сохранить основной словесный костяк стиха, неизменный при любых ритмических вариантах, и опустить те частицы стиха, которые он чувствует себя вправе употреблять всякий раз по-разному (иначе, шире говоря, стремится сохранить то, что в стихе от традиции, и опустить то, что в стихе от его индивидуальности и от конкретного случая). А насколько по-разному может выглядеть один и тот же стих в зависимости от «восполнительных» словечек, мы видели выше на примере строк «Как во городе во Киеве, Да у князя Володимера».

Таким образом, на основании собственных примеров Гильфердинга мы только утверждаемся в нашем взгляде: основным размером былинного стиха является тактовик, а производными – с одной стороны, хорей как «упрощенный стих», частная ритмическая форма тактовика; с другой стороны, «расшатанный стих», переходная ступень от тактовика к акцентному стиху. Более того, наличие этих производных разновидностей былинного стиха помогает понять и объяснить возникновение обеих соперничающих теорий народного стиха – стопной и тонической. Сторонники стопной теории сосредоточивали свое внимание именно на примерах «упрощенного стиха» (Тредиаковский – на наиболее чисто-хореических песнях среди массы русских песен, Гиль-

фердинг – на рябининских хореических былинах среди массы записанных им былин) и приходили к выводу, что нормальное строение народного стиха – стопное, а отступления от него – результат «порчи» текста. Сторонники тонической теории сосредоточивали внимание именно на примерах «расшатанного стиха» (Востоков – главным образом на сборнике Кирши Данилова, отчасти на песенниках Чулкова и Прача) и приходили к выводу, что в нормальном народном стихе никакой упорядоченности в расположении ударных и безударных слогов нет, а где таковая возникает, там это – порождение чистой случайности. Это были подступы с разных сторон к одному и тому же явлению – подлинной структуре народного стиха; а она лежала посредине между механической точностью «стопных» определений и широкой неопределенностью «тонических».

Не противоречит ли сказанное выше утверждению Трубецкого и Якобсона о том, что исходной формой русского эпического стиха был пятистопный (десятисложный) хорей? Думается, что нет. Теория Трубецкого – Якобсона предполагает, что русский былинный стих прошел как бы три стадии в своем развитии: а) пятистопный хорей, б) тактовик и в) шестистопный хорей; чем больше в былинах стихов того, другого и третьего рода, тем яснее это указывает, на какой стадии возник текст данной былины. Если бы в наших хореических былинах пятистопные стихи преобладали над шестистопными, это было бы верным признаком древности текста. Но это

не так: очень скоро мы увидим, что, за редкими исключениями, шестистопные хорей в наших былинах преобладают над пятистопными. А это значит, что хорей в наших былинах – не остаток исконной хореичности (первая стадия), а результат «вторичной» хореизации тактовика (третья стадия). Стало быть, мы имеем право считать нормальным стихом основной массы гильфердинговских былин тактовик, а в хореических былинах видеть лишь одну из тенденций дальнейшей эволюции этого стиха. Впрочем, мы не настаиваем на этом рассуждении: область генезиса русского народного стиха доступна пока лишь гипотезам, и решительные суждения здесь неуместны. Поэтому от диахронического аспекта рассматриваемой проблемы мы отвлекаемся; в синхроническом же аспекте, несомненно, ядром системы русского былинного стиха в гильфердинговском Прионежье является тактовик, а остальные подвиды – производные от него: свидетельство тому – высказывание Рябинина о стихе «Дуная», сохраненное Гильфердингом.

3.4. После сказанного неудивительно соотношение показателей состава стиха в трех записях: у Гильфердинга, записывавшего с напева, у Рыбникова, записывавшего с диктовки, и у Кирши Данилова, текст которого фиксировался еще в «донаучную» пору русской фольклористики. По внесхемным стихам Гильфердинг из сравнения выпадает: мы видели, что его 18,5 % есть лишь средняя величина в очень большом диапазоне между дальними крайностями. Но разница

почти вдвое между показателями Рыбникова и Кирши характерна: Кирша Данилов гораздо небрежнее в сохранении метрической формы текста. По составу схемных стихов разница между тремя записями не менее характерна: от Гильфердинга к Кирше убывает доля стихов с трехсложными интервалами (главным образом хореев, но отчасти и чистых тактовиков) и нарастает доля стихов с двусложными и односложными интервалами (анapestов и дольников). Это следствие той «усушки» восполнительных частиц при пословесной записи, о которой говорилось выше.

Сравнивая былинный стих со стихом песен и духовной лирики с дактилическим окончанием, замечаем, что и в песнях, и в духовных стихах чисто-тактовиковые формы появляются реже; за счет этого очень усиливается в песнях – доля правильных хореев, а в духовных стихах – доля дольников. Тяготение песни к наиболее четкому ритму, пожалуй, неудивительно; что касается духовных стихов, то по нашему небольшому материалу трудно судить, насколько для них характерна эта тенденция к дольнику.

Сравнивая размер с дактилическим и размер с женским окончанием в песнях и духовных стихах, замечаем еще два существенных факта. Во-первых, процент дольников в стихах с дактилическим окончанием здесь весьма высок, выше, чем в большинстве былин, а в стихах с женским окончанием, напротив, очень низок. Причина этого станет яснее, когда мы ближе рассмотрим состав дольников и их стремление

к цезурной симметрии. Во-вторых, процент хореев в песнях Чулкова, достаточно высокий и при дактилическом окончании, становится исключительно высоким (72 %) при женском окончании. Причина этого тоже выяснится при ближайшем рассмотрении внутреннего состава хореев и, в частности, роли шестистопного хорея.

4

Трехиктный народный стих: его ритмика. Детальный анализ ритмических форм каждой из возможных вариаций народного тактовика был бы слишком громоздок для настоящего краткого очерка, да и собранный материал для этого еще не всюду достаточен. Поэтому ограничимся лишь наиболее общими наблюдениями по каждой группе размеров.

Таблица 4

Сказитель	Хорей	Ямб	Короткие	Средние	Длинные	Число стихов
П. Калинин	92,5	7,5	35	30	35	950
Н. Прохоров	37	63	2,5	27,5	70	353
А. Сорокин	76	24	25	31,5	43,5	424
Т. Рябинин	98	2	1	35	64	1345
В. Щеголенок	67,5	32,5	7,5	30,5	62	382
А. Чуков	85	20	11	52	38	1106
И. Касьянов	80	20	11	42,5	46,5	839
Ф. Никитин	48	52	7	27	66	421
И. Захаров	72	28	12,5	24,5	63	187
И. Сивцев-Поромский	58	42	5,5	48,5	46,5	366
К. Романов	64,5	35,5	22,5	42,5	35	284
Д. Сурикова	58,5	41,5	22,5	49,5	28	362
Всего с дактилическим окончанием						
Гильфердинг	78	22	13	38	49	2663
Рыбников	68	32	11	43	46	460
Кириша Данилов	70,5	29,5	34,5	44	21,5	676
Песни	89	11	52	17	31	564
Духовные стихи	71	29	34	61	5	110
Всего с женским окончанием						
Лирические песни	74	26	3	10	87	326
Духовные стихи	59,5	40,5	10	44	46	143

4.1. Состав хореических (или, точнее говоря, двусложных) ритмов может быть выявлен лучше всего по двум признакам: во-первых, по соотношению между строками хореическими и ямбическими и, во-вторых, по соотношению между строками короткими (четырехстопный хорей, трехстопный ямб), средними (пятистопный хорей, четырехстопный ямб) и длинными (шестистопный хорей, пяти- и шестистоп-

ный ямб). Процентные данные по нашему материалу представлены в таблице 4 (исторические песни с женским окончанием, в которых хореических строк очень мало, из таблицы исключены).

Сравнивая состав былинного хорея по трем записям, можно заметить, что длинных стихов меньше всего у Кирши, больше – у Рыбникова, и еще немного больше – у Гильфердинга. Это опять-таки следствие различного отношения к восполнительным частицам: максимального их опущения в пословесной записи Кирши, меньшего – в сверенной с пением записи Рыбникова, и минимального – в записи Гильфердинга, сделанной с пения. По той же причине Гильфердинг дает наименьший процент ямбических зачинов: он тщательно записывает все «а», «и», «да», которыми сказитель в пении начинает чуть ли не каждый стих, а остальные часто их опускают и тем превращают ритм из хореического в ямбический (ср.: «Ай черным-черно, как черна ворона» – «Черным-черно, как черна ворона»).

Сравнивая состав хорея других жанров, легко увидеть резкую разницу между стихами с окончаниями дактилическим и женским: и в песнях, и в духовных стихах при женском окончании преобладают стихи длинные над короткими, при дактилическом окончании – короткие над длинными. Особенно показателен песенник Чулкова – его хорей с дактилическим окончанием более чем наполовину четырех-стопный:

Во Московском государстве X4
Во Кремле во славном городе X4
Что во том было соборе во Успенском X6
Что у правого у крылоса X4
Молодой сержант Богу молится, Дк 1–2ц
Сам он плачет, как река льется, X4
В возрыданьи слово вымолвил: X4
Расступись ты, мать сыра земля, X4
Ты раскройся, гробова доска, X4
Развернися, золота парча... X4

(Чулков, I, 122)

а его хорей с женским окончанием почти на девять десятых шестистопный:

Не вечерня(я) заря, братцы, приутухла, X6
Полунощна(я) звезда, братцы, восходила. X6
Что во славном было городе Казане, X6
Что на крутиньком на красном бережечке, X6
Что на желтом на сыпучем на песочке, X6
Тут не черные вороны солетались, X6 (?)
Собирались понизовые бурлаки: X6
Они думали крепкую думушку за едино... —

(Чулков, I, 138)

Оба эти ритма настолько четки, что, как известно, они раньше всего были расслышаны поэтами в народном стихе

и стали первыми размерами литературных имитаций народного стиха (см. ниже).

Почему дактилические окончания привились в четырехстопном хорее крепче, чем в шестистопном? По-видимому, потому, что их главная функция – фиксировать конец стиха, отмечать паузу, препятствовать слиянию смежных стихов. В длинном шестистопном стихе потребность в таком сигнале меньше, ибо сама длина стиха побуждает сделать паузу в нужном месте; в коротком четырехстопном стихе опасность слияния двух строк в одной хореической волне больше, а поэтому дактилическое окончание, разрывающее поток хореических стоп лишним слогом, здесь нужнее. Для шестистопного хорea дактилическое окончание – роскошь, для четырехстопного – необходимость; произведений, написанных четырехстопным хореем с женским окончанием, в народной лирике почти нет, а в литературных имитациях этот размер появляется лишь в «Бове» Радищева (быть может, не без неожиданного влияния «испанского» четырехстопного хорea недавнего «Графа Гвариноса» Карамзина).

Таблица 5

Ударения на стопах	Пример	Число стихов в текстах		
		КД	Г	Ч
X4				
1,2,3,4	Пили, ели, хлеба кушали	16	27	30
1,2,—,4	В стольном городе во Киеве	27	94	42
1,—,3,4	Сошку от земли поднять нельзя	7	5	1
—,2,3,4	Говорит Илья Иванович	60	69	94
—,2,—,4	Засвистал по-соловьиному	47	102	118
X5				
1,2,3,4,5	Он срубил ему да буйну голову	7	20	—
1,2,3,—,5	Птица черный ворон не пролетывает	10	42	—
1,2,—,4,5	Всю одёжицу надел снарядную	2	4	—
1,—,3,4,5	Ай же мужички да вы черниговски	5	10	—
1,—,3,—,5	Тихия Дунаюшко Иванович	27	46	—
—,2,3,4,5	Закричал Фома сударь Иванович	36	45	—
—,2,3,—,5	У того ли города Чернигова	115	159	—
—,2,—,4,5	И повысадили скатным жемчугом	16	17	—
1,—,—,4,5	Еду-де я ко Ставру боярину	2	—	—
X6				
1,2,3,4,5,5	Свет-надежа князь Владимир стольно-киевский	—	9	3
1,2,3,4,—,6	Тут Владимир князь стал молодца выпрашивать	3	21	6
1,2,—,4,5,6	Он приехал-то во славный стольный Киев-град	2	10	4
1,2,—,4,—,6	Все лазуревы цветочки осыпаются	9	3	7
—,2,3,4,5,6	Ай побил он эту силу всю великую	5	20	6
—2,3,4,—,6	Укажите мне дорожку прямоезжую	23	138	28
—,2,—,4,5,6	Говорили мужички ему черниговски	7	45	28
—,2,3,—,5,6	А крюки-пробои по булату злачены	1	—	—
1,—,3,—,5,6	Тотчас по поступкам Соловья опазнывали	4	4	—
1,—,3,4,—,6	Что ты на корзни́, собака, потыкаешься	—	3	—
1,2,3,—,—,6	Ен спустил-то Сóловья да на сыру землю	—	1	—
1,2,—,—,5,6	Он целует меня во уста сахарные	—	—	1
—,—,3,—,5,6	А не пеленай во пелену червчатую	3	2	—
—,2,—,—,5,6	И целует ее во уста сахарные	1	—	2
—,2,3,—,—,6	То как свишет Сóловей да по-соловьему	2	4	—

Таблица 6

Тексты	Стопность					
	I	II	III	IV	V	VI
<i>X₄</i>						
Кирша Данилов	32	95,5	53	100		
Гильфердинг	42,5	96	34	100		
Песни	25,5	99,5	45,5	100		
Литературный хорей XVIII в.	63,3	89,5	54,8	100		
Литературный хорей XIX в.	54,3	98,8	46,4	100		
<i>X₅</i>						
Кирша Данилов	34	77	88,5	42,5	100	
Гильфердинг	35,5	83,5	94	28	100	
«Вавила и скomorохи»	39,2	100	82,5	23,5	100	
Литературный хорей до 1850 г.	63	84	85	45	100	
Литературный хорей с 1850 г.	47,5	94,5	88	46	100	
<i>X₆</i>						
Кирша Данилов	10	96	40,5	93	20	100
Гильфердинг	23	99,5	34	98,5	15	100
Песни	14	100	29	99,5	28,5	100
Литературный хорей (Полонский)	43,7	99,7	42,1	99,3	30,1	100

Хорей с дактилическим окончанием дает в нашем материале следующие ритмические вариации по текстам Кирши Данилова (КД), Гильфердинга (Г) и Чулкова (Ч). По Кирше для шестистопного хорea были дополнительно взяты стихи из былин № 3, 6, 15, 23, 47; по Гильфердингу материал для четырехстопного хорea взят из 4 былин Калинина, а для пя-

ти- и шестистопного хорей – из былин Рябинина № 73, 74, 79 и 81; некоторые стихи сомнительного ритма из подсчета были исключены (таблица 5).

Это дает такое распределение ударений (в процентах) по стопам (для народных хореев в сопоставлении с литературными хорейми); все сравнительные данные взяты из книги К. Тарановского⁴⁶ – см. таблицу 6.

Сильными стопами в этих размерах являются: в четырехстопном хорее – II и IV; в пятистопном – II, III и V; в шестистопном – II, IV и VI. Разность между средней ударностью сильных стоп и средней ударностью слабых стоп в каждом размере может служить показателем его ритмической отчетливости в данном тексте. Разность эта повсюду меньше у Кирши Данилова, больше у Гильфердинга и еще больше в песеннике Чулкова: стих песен звучит почти правильным «третьим пеоном», дважды повторенным в четырехстопном хорее и трижды повторенным в шестистопном хорее. По-видимому, сам стиль исполнения песен требовал от их стиха большей четкости, чем стиль исполнения былин. По той же причине и пятистопный хорей, столь заметный в былинах, теряется в песнях настолько, что не дает даже достаточно-го числа строк для таблицы: это размер асимметричный, и песни его не любят. Литературный хорей во всех трех размерах менее четок, чем народный: слабые стопы в нем большеотяжелены ударениями. Движение хорей в XVIII–XIX веках

⁴⁶ Тарановский К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

от менее четкого к более четкому (сравнительно) противопоставлению сильных и слабых стоп – это движение по пути сближения с ритмом народного хорей.

Особого замечания требует одна особенность былинного пятистопного хорей. Это сравнительное обилие пропусков ударения на II стопе, которая в литературном стихе (и в скоморошьей былине о Вавиле, детально изученной Якобсоном) почти всегда ударна. По-видимому, дело в том, что в обычных былинах, где чередуются пяти- и шестистопные стихи, строки типа «Тихия Дунаюшко Иванович» воспринимаются не в ряду остальных пятистопных хореев, а в ряду шестистопных хореев с их обычным ритмом «Прямоезжая дорожка заколодела» – как шестистопный хорей, начало которого, так сказать, усечено на два слога; в «Вавиле» же, где шестистопного хорей почти нет, и тем более в литературном стихе ритму таких строк опереться не на что, и оттого эта и ей подобные ритмические вариации исчезают из состава стиха. Потому-то в литературном стихе II стопа чаще несет ударение, чем III, в былинном стихе – III чаще, чем II.

4.2. Состав трехсложных ритмов в народном стихе не требует столь подробных комментариев. Соотношение анапеста, амфибрахия и дактиля в наших текстах таково (таблица 7).

В былинном стихе у Гильфердинга больше всего анапестов и меньше всего амфибрахий – опять-таки потому, что, записывая с голоса, он записывал и все «а», «и», «да», кото-

рые начинали стих и дополняли односложный его зачин до двухсложного. Любопытно, что на доле дактилей эта разница в записи не сказалась. Из отдельных сказителей наибольший процент амфибрахийев дают К. Прохоров, Д. Сурикова, К. Романов – те, у которых в двухсложных размерах был повышен процент ямба. Максимум амфибрахийев (как и в двухсложных размерах – максимум ямбов) обнаруживают духовные стихи; следует ли это отнести за счет специфики жанра или за счет записи Киреевского – неясно. Максимум анапестического единообразия оказывается у Чулкова: опять-таки песенная четкость, по-видимому, требует большего единства ритма.

4.3. Состав дольниковых ритмов требует классификации по двум признакам: во-первых, по соотношению ритмических форм 1–2 («Услыши нашу молитву»), 2–1 («Ты нищий, ты нищий, брате») и 4 («До тяжкого прегрешенья») и, во-вторых, по соотношению стихов с серединной цезурой и без нее (см. таблицу 8; все данные – по стихам с дактилическим окончанием; в стихах с женским окончанием дольники слишком малочисленны, чтобы выносить их в таблицу).

Таблица 7

Тексты	Анапест	Амфибрахий	Дактиль	Число стихов
Кирша Данилов	43,5	34	22,5	350
Рыбников	29,5	37,5	33	144
Гильфердинг	48,5	29,5	22	1165
Песни (дакт. окончания)	67	32	1	125
Духовные стихи (жен. окончания)	17	68	15	128

Таблица 8

Тексты	1–2	2–1	4	С цезурой	Без цезуры	Число стихов
Кирша Данилов	65,5	23	11,5	46	54	561
Рыбников	65	22	13	63	37	147
Гильфердинг	67	20	13	63	47	1147
Песни	43	25	32	87	13	434
Духовные стихи	56	5	39	80	20	135

Таблица 9

Тексты	Соотношение цезурных и бесцезурных строк		
	для ф. 1–2	для ф. 2–1	для ф. 4
Литературный дольник	35:65	16:84	61:39
Кирша Данилов	50:50	17:83	87:13
Рыбников	68:32	33:67	90:10
Гильфердинг	69:31	33:67	77:23
Чулков (дакт. окончания)	94:6	76:24	87:13

Первое, что обращает на себя внимание, – это преобладание ритмической формы 1–2 над двумя другими. Это особенно интересно потому, что в литературном трехударном дольнике, как известно, эта форма чем далее, тем менее употребительна, господствующей же формой является 2–1⁴⁷. Литературный дольник укорачивает междуударные интервалы к концу стиха, как бы убыстряя темп, народный дольник, наоборот, удлиняет интервалы, замедляет темп. Второе, что обращает внимание, – это повышенный процент формы 4 в стихе песен и духовной лирики по сравнению с былинным стихом: стих былин как бы предпочитает трехчленное строение, стих песен тяготеет к двучленному. Третье, что обращает внимание, – это повышенный процент цезурных строк в народном дольнике по сравнению с литературным и в песенном – по сравнению с былинным. Это особенно ясно из соотношения цезурных и бесцезурных строк по различным ритмическим формам литературного, былинного и песенного дольника (см. таблицу 9; данные о литературном дольнике – по нашим подсчетам для стихов с мужскими и женскими окончаниями⁴⁸).

Таким образом, народный стих обнаруживает стремление к двучленной симметрии не только в двухударных стихах

⁴⁷ Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 59–106.

⁴⁸ Там же. С. 81–82.

формы 4, где это подсказано естественными данными языка, но и в трехударных стихах форм 1–2 и 2–1: среднее ударение звучит ослабленно и воспринимается почти как сверхсхемное:

Ты взойди́, взойди, красно со́лнышко,
Над горб́ой взойди над вы́сокою,
Над дубро́вушкой над зе́леною,
Обогре́й ты нас, добрых мо́лодцев,
Обсуши́ ты нам платье цвѣ́тное...

(Чулков, III, № 93)

Поэтому неудивительно, что и средний процент цезурных строк в народном дольнике так высок – а в песенном особенно: как потому, что там больше доля формы 4 с ее естественной двучленностью, так и потому, что там больше доля цезурных строк и в остальных формах. Именно отсюда, как известно, пошли «пятисложники» Кольцова.

4.4. Состав специфически тактовиковых ритмических форм требует классификации по двум признакам: во-первых, по соотношению строк с расположением междуударных интервалов 2–3, 2–**3** и 3–2, **3**–2; во-вторых, по соотношению строк с неполноударными интервалами 2–3, 3–2 и с полноударными 2–**3**, **3**–2. Эти соотношения видны из таблицы 10.

Ритмические формы 2–3, 2–**3** всюду, за единственным исключением, преобладают над ритмическими формами 3–2, **3**–2. Так же как и в дольниковых строках, интервалы к концу

стиха удлиняются, темп замедляется. И так же, как в дольни-
ковых строках, эта тенденция народного стиха противоречит
тенденции литературного стиха: в большинстве известных
нам образцов тактовика у поэтов XX века, напротив, фор-
мы 3–2 преобладают над формами 2–3, интервалы к концу
стиха укорачиваются, темп убыстряется. Чем объяснить та-
кое расхождение между ритмическими тенденциями народ-
ного и литературного стиха, на теперешнем этапе исследова-
ния сказать трудно. Может быть, замедление темпа к концу
стиха служит своего рода подготовкой к межстиховой паузе,
значение которой в нерифмованном народном стихе важнее,
чем в рифмованном литературном. Но это, конечно, только
догадка.

Соотношение строк с неполноударными трехсложными
интервалами 3 и полноударными 3 в народном стихе бо-
лее или менее устойчиво. (Можно заметить, что из гильфер-
динговских сказителей наибольший процент полноударно-
сти дают, в числе других, Сорокин и Щеголенок, представи-
тели «расштанного» стиха, а наименьший процент полно-
ударности – Рябинин и Калинин, представители «упрощен-
ного» стиха.) По сравнению с этим литературный тактовик
дает гораздо более изменчивую картину: в нем процент пол-
ноударных трехсложных интервалов с течением времени все
более повышается, в раннем тактовике процент стихов 2–3
и 3–2 ниже, чем в народном стихе, в позднем – выше.

Таблица 10

Тексты	2-3, 2-3:3-2, 3-2	2-3, 3-2:2-3, 3-2
Кириша Данилов	54:46	76:24
Рыбников	65:35	85:15
Гильфердинг	68:32	80:20
Песни (дакт. окончания)	45:55	75:25
Духовные стихи (жен. окончания)	75:25	83:17

4.5. На характеристике «прочих форм», то есть строк, не укладывающихся в схему трехиктного тактовика, мы не имеем возможности останавливаться подробно. Ограничимся отдельными замечаниями.

В былинах «упрощенного», хореизированного стиха большинство внесхемных строк также представляют собой хорей, только более длинные, чем обычные четырех-шести-стопные: так, в «Илье и Соловье» Рябикина все 24 внесхемных строки оказываются такими длинными хорями:

Из того ли то из города из Муромля, X6
Из того села да с Карачирова, X5
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец, X7
Он стоял заутрену во Муромли, X5
Ай к обеденке поспеть хотел он в стольней Киев-град, X7
Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову...
X8

В былинах «расшатанного» стиха более или менее беспорядочно громоздятся внесхемные строки: удлинённые, укороченные и с нестандартно раздвинутыми интервалами; подчас кажется, что единственным метрическим признаком, объединяющим строки, остаются дактилические окончания и анафоры. Пример был приведен в предыдущем параграфе.

Напротив, в песнях внесхемные стихи сравнительно единообразны: в 90 случаях из 100 они образуются удлинением одного из интервалов с 3 до 4 слогов, и при общей тенденции растяжения интервалов к концу стиха удлинённым обычно оказывается второй интервал:

Любя меня, сердечный друг покинул, 1.3.3.1
Покинул он, душа моя, ненадолго, 1.3.4.1
На малое на время, на недельку, 1.3.3.1
С недельки он, душа моя, на годочек, 1.3.4.1
С годочка он, душа моя, бросил вовсе... 1.3.4.1

(Чулков, II, № 156)

Настойчивое возвращение этого четырехсложного интервала перед концом строки делает его как бы сигналом, предупреждающим о стихоразделе; потребность в таком сигнале при малоприметном женском окончании особенно велика. Есть песни, в которых четырехсложность второго интервала выдержана почти сплошь⁴⁹.

⁴⁹ Разбор их см. в: *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного

В духовных стихах внесхемные строки по большей части напоминают собой строки молитвословного стиха – без метра, без особой заботы о единстве окончаний, с синтаксическим параллелизмом и синтаксическими стихоразделами⁵⁰. Можно сказать, что метрика духовного стиха – это скрещение метрики былин и метрики молитвословия. Стих о Борисе и Глебе в одном из вариантов заканчивается типично былинным трехиктным метром:

Служили молебны благочестии *Тк 2–3*
Двум братьям Борису и Глебу; *Ам*
Святые тела обретоша нам *Ам*
Двух братьев Бориса и Глеба; *Ам*
От святых мощей было прощение; *Х5*
Погребали их, светов, со славою... *Ан*

(Бессонов, № 145)

в другом – типично молитвословным складом свободного стиха:

Явил Господь свою милость:
Было от святых мощей прощение,
Слепым давал Господи прозрение,

стихосложения. С. 172–176; Бобров С. П. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой. № 2. С. 84–85.

⁵⁰ Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в русской литературе XI–XIII вв. // American Contributions to the 6th International Congress of Slavists. The Hague, 1968. P. 382–390.

Глухим давал Господи слышание,
Скорбящим-болящим исцеление,
Всему миру давал Господи вспоможение,
Спасалась Россия вся от варварского нашествия.

(Бессонов, № 143)

Поздние записи былины мы, как сказано, не просчитывали, но впечатление от общего просмотра таково, что доля внесхемных стихов в них растет, «расшатанность» ритма усиливается. Выхваченный наудачу отрывок из записей Астаховой 1928 года от Я. Гольчикова⁵¹ дал из 20 стихов 13 внесхемных:

А заходят ле во палатушки белокаменны, – (4–4)

А заходят ле во гринюшки столовые, X6

А крест тут ле кладут да де по писаному, – (3–4)

А поклон ле они ведут по ученому, – (4–2)

А поклонились ле Настасьюшке королевныи, – (3–4)

А закричала Настасьюшка королева же... – (2–4)

Обследование с подсчетами всех былинных записей разных времен и мест, которое, быть может, позволит говорить о ритмических тенденциях различных сказителей, различных поколений, различных центров и даже, как предполагал Гильфердинг, различных сюжетов, – интереснейшая задача русского стиховедения.

⁵¹ См.: Астахова А. Былины Севера. М., 1938. Т. I. С. 136–137.

Двухиктный народный стих. Гильфердинг определял его как «хорей с дактилем», но «из меньшего числа стоп, трех- или четырех- вместо обыкновенного пяти-, шести- и семистопного стиха». Примеров он приводил два: былинку о Щелкане (№ 283, от Меньшиковой) и былинку о большом быке (№ 303, от Завала). Мы прибавили к ним еще три текста из Кирши Данилова (№ 4 «Щелкан», № 5 «Мастрюк», № 2 «Гость Терентище») и духовный стих о Федоре Тири-не (Бессонов, № 123). Комическое содержание некоторых из этих произведений («Гость Терентище», «Большой бык») дало повод называть этот стих «скоморошьям», но, так как чаще «скоморошьям» называют говорной, раёшный стих, мы этого термина употреблять не будем. Вот пример этого стиха, приводимый Гильфердингом:

А на стуле на бархатном, 2.2.2
 На златом на ременчатом 2.2.2
 Сидел тут царь Возвяг, 1.1.2
 Возвяг сын Таврольевич, 1.2.2
 Ен-де суды рассуживал, 2.2.2
 Все дела приговаривал, 2.2.2
 И князьев бояр пожаловал 2.3.2
 Селами, поместьями, 3.2
 Городами с пригородками... 2.3.2

Вот другой пример:

Собирался Федор Тыринов 2.3.2
По свою родну матушку: 2.2.2
Он берет книгу евангельску, 2.3.2
Он берет животворящей крест, 2.3.2
Наточил саблю вострую, 2.2.2
Отпустил копье мурзавецкое, – (2.1.2.2)
Он садился на добра коня... 2.3.2

Из примеров видно, что круг ритмических вариаций двухиктного дольника сравнительно неширок. Вот распределение интервалов разной длины в наших текстах (таблица 11).

Господствующий интервал во всех текстах – двусложный. Степень его преобладания в различных записях различна: у Гильфердинга он составляет более трех четвертей всех интервалов, у Кириши его доля сокращается и за ее счет сильно увеличивается доля односложных интервалов: по-видимому, это опять следствие выпадения восполнительных частей при пословесной записи. «Федор Тирин» занимает промежуточное положение.

Таблица 11

Интервалы	Кириша Данилов			Бессонов	Гильфердинг	
	№ 2	№ 4	№ 5	№ 123	№ 283	№ 303
1 слог	1 3	41	75	—	1	3
2 слога	101	46	100	63	77	156
3 слога	54	23	29	22	5	32
3 слога	15	3	13	19	4	10
Прочие	17	15	23	16	2	3
Всего	200	128	238	120	89	204

Напомним, что по теоретическому расчету для языка художественной прозы XIX века соотношение интервалов 1: 2: 3: 3 приближенно равно 18: 41: 28: 13, а в современном двухиктном тактовике (Р. Рождественского), довольно близком к расчетному, – 10: 40: 30: 20⁵². Полагаем, что разбухание двусложного интервала в народном стихе есть его ритмическая тенденция.

Так как мы не рассматриваем внимательно строения анакрус и окончаний в народном стихе, то отметим здесь лишь попутно любопытный факт: в двухиктном стихе доля господствующих двусложных окончаний ниже, чем в трехиктном, и за ее счет усиливается главным образом доля затянутых, трех- и четырехсложных окончаний; в «Большом быке» трехсложных окончаний (в половине случаев – со сверх-

⁵² Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 323.

схемным ударением на конце) больше, чем двусложных. Это – средство усилить стихораздел, чтобы не слить два коротких стиха в один:

Да как сам-то похаживает, 2.2.3
Да как сам-то побрякивает, 2.2.3
Бородой-то потряхивает, 2.2.3
Да как сам выговаривает: 2.2.3
«Да как есть ли у меня на дворе 2.3.3
Да таки люди надобные: 2.2.3
Да сходили бы на барской двор, 2.3.2
Да на поместье дворянское, 3.2.2
По того ли по большого быка, 2.3.3
По быка Рободановского...» 2.2.3

Распространенность двухиктного стиха невелика, и литературных имитаций он вызвал мало. В силлабо-тонической системе эти имитации давали двустопный анапест с дактилическим окончанием: этот размер встречается в стилизациях народной песни у Дельвига («Сиротинушка, девушка, / Полюби меня, молодца...»), Грамматина («Не шуми ты, погодушка...»), Цыганова, вплоть до Огарева (1839; «Тяжела голова моя, / Мои очи заплаканы...»), но затем он полностью выходит из употребления. В чисто-тонической системе воспроизводит наш размер М. Кузмин в переложении духовного стиха «Хождение Богородицы по мукам» в сборнике «Осенние озера» («Повел Пречистую / Миха́ил-архангел / По всем

по мукам / По мученским: / В геенну огненную, / В тьму кро-
мешную...»), но недолго выдерживает двухиктность и пере-
ходит к более свободному стиху.

6

Четырехиктный народный стих. Этот размер состоит как бы из двух двухиктных стихов, разделенных цезурой; некоторые тексты, написанные таким размером, Бессонов печатает то длинными, то короткими строчками (ср. № 20 и 24). Гильфердинг выделяет его, но не дает ему определения; он пишет только: «Нужно их послушать на месте и в боль-
шом числе, чтобы судить об их складе и размере... даются с переливами голоса, с перехватом посреди стиха, с повторе-
нием слогов и слов». Пример он приводит в следующем виде:

Как во славном было го/роди во Ва́стракани 2.3.2 + 1.3
Проявился тут дети/нушка незна́ем челове́к, 2.3.2 + 1.3.
Как незнаемой дети/нушка неведо́мой отку́ль. 2.3.2 + 1.3.
Баско-щепетно по Ва/стракани погу́ливаёт, 2.3.3 + 1.3
Уж он штапам офице/рушкам не кла́няется, 2.3.2 + 1.3
Вастраканскому губерна/тору челом ему не бьёт, 2.4.2 +
1.3.

А сапоженки на нож/ках шелком та́ченныи, 2.3.1 + 2.3
Черна шляпа на кудрях / и перщатки на руках... 2.3.
+ 2.3.

Вот другой пример нашего стиха:

Жил себе на земле / славен-богат. 4. +.2.
Пил-ел богатый, – / сахар воскушал, 2.1 + 1.2.
Дороги одежды / богатый надевал. 3.1 + 1.3.
По двору богатый /похаживает; 3.1 + 1.3
За ним выходила / свышняя раба, 1.2.1 +.3.
В руцех выносила / мед и вино: 1.2.1 +.2.
«Испей, мой богатый, / зéлена вина, 1.2.1 +.3.
Закушай, богатый, / сладкие меды!» 1.2.1 +.3.
Выходил богатый / сам за ворота; 2.1.1 +.3.
Ин пред воротами / перед богачевыми. 3.1 +.3.2
Лежит же убогий / во божьем труду, 1.2.1 + 1.2.
Во божьем труду, / сам весь во гною... 1.2. + 1.2.

(Бессонов, № 24)

Ритмические вариации, возможные в первом полустии, – те же, которые мы видели в двухиктном стихе; во втором полустии к ним прибавляются вариации, образуемые пропуском ударения на последнем икте. Примеры:

1. Выходил богатый... ..вспоил, вскормил.
2. За ним выходила... ..мед и вино.
3. Дóроги одежды... ..свышняя раба.
- 2– ...превечную.
- 3– ...не кланяется.
- 4– ...премилостивых.

У Гильфердинга образцов этого размера слишком мало, чтобы подвергать их статистическому обследованию. Зато их много в сборнике Чулкова. Мы взяли в качестве материала, во-первых, стих «О Лазаре убогом», цитированный выше, и, во-вторых, две группы песен из сборника Чулкова: первую (А) – I, 196; II, 184, 194, 195; III, 82; и вторую (Б) – I, 125–127, 129, 133, 169, 180, 182; II, 131, 187, 198; III, 117, 128. Разница между песнями двух групп в том, что в полустишиях песен первой группы двусложные интервалы преобладают над трехсложными, а в полустишиях второй группы – наоборот. Вот употребительность различных междуиктовых интервалов на первом, втором (цезурном) и третьем месте в четырехиктном стихе (первое число – количество случаев в «Лазаре», второе – в песнях А, третье – в песнях Б):

Первое полустишие: .1. – 30, 16, 17; .2. – 140, 65, 66; .3. – 32, 45, 151; .3. – 6, 9, 43; проч. – 5, 4, 18.

Цезурный интервал: $0 + 0 - 1, 1, 0$; $0 + 1 - 13, 0, 9$; $0 + 2 - 6, 35, 107$; $0 + 3 - 0, 1, 5$; $1 + 0 - 38, 7, 3$; $1 + 1 - 77, 46, 24$; $1 + 2 - 13, 7, 76$; $1 + 3 - 2, 0, 1$; $2 + 0 - 19, 8, 10$; $2 + 1 - 32, 27, 49$; $2 + 2 - 9, 5, 6$; $2 + 3 - 0, 0, 1$; $3 + 3 - 1, 0, 0$; $1 + 4 - 2, 0, 0$; $3 + 2 - 0, 2, 4$.

Второе полустишие: .1. – 10, 19, 17; .2. – 103, 55, 45; .3. – 41, 18, 125; .3. – 3, 5, 14; .2 – 18, 15, 38; .3 – 31, 24, 54; .4 – 2, 0, 0; 5, 3, 2.

Для наглядности обобщим эти показатели: во-первых,

объединим (для III интервала) ритмические вариации с наличным и с пропущенным ударением на последнем месте (т. е. 1. и 2—; 2. и 3—; 3. и 4—); во-вторых, объединим (для II интервала) ритмические вариации по слоговому объему интервала, независимо от положения цезуры (то есть 0 + 2, 1 + 1 и 2 + 0 объединяются в интервале. 2. и т. п.); в-третьих, объединим (для всех трех интервалов) вариации. 3. и 3. Получим такую картину для каждой из наших групп текстов (таблица 12; цифры обозначают процент встречаемости данной формы).

Таблица 12

Интервалы	Тексты								
	«Лазарь»			песни А			песни Б		
	I	II	III	I	II	III	I	II	III
1 слог	14,1	23,9	13,2	13,7	5,0	24,5	5,8	4,0	18,7
2 слога	65,8	48,0	62,9	46,7	64,2	56,8	24,7	47,8	33,6
3 слога	17,8	21,1	21,5	38,9	25,1	16,5	65,8	44,2	47,1
Прочие	2,3	7,0	2,4	0,7	5,7	2,2	3,7	4,0	0,6
Число стихов	213			139			295		

Из таблицы 12 видно, что в «Лазаре» господствуют двусложные интервалы (особенно внутри полустипий, слабее

на стыке полустиший), а в песнях *Б* господствуют трехсложные интервалы (тоже сильнее внутри полустиший и слабее на стыке полустиший); песни *А* занимают промежуточное положение. Грубо упрощая, можно сказать, что для «Лазаря» характерен стих строения 2–1–2:

В руцех выносила мед и вино...;

для песен *А* – стих строения 3–2–2:

За морем синичка не пышно жила...;

для песен *Б* – стих строения 3–2–3:

Что по той ли быстрине, по Камышенке реке...

Средняя длина I, II и III интервалов для «Лазаря»: 2,04–1,97–2,08; для песен *А*: 2,25–2,22–1,93; для песен *Б*: 2,63–2,42–2,29 слога. В «Лазаре» определяющей является тенденция к симметрии двух полустиший, в песнях намечается тенденция к постепенному сокращению полустиший от начала к концу стиха. Можно отметить и то, что в песнях несколько чаще появляется пропуск ударения на последнем икте («Лазарь» – 23,9 %, песни *А* – 28,1 %, песни *Б* – 31,2 %). Оба эти наблюдения позволяют сказать, что в народном четырехиктном стихе уже намечаются те тенденции к «облегчению» конца стиха, которые, как известно, приобретают пол-

ную силу в литературном стихе.

Так как в четырехиктных стихах возможен пропуск ударения на последнем икте, а в трехиктных – сверхсхемное ударение на окончании, то многие строки народного стиха могут одинаково входить в контекст как трехиктного, так и четырехиктного стиха. Разница тут определима лишь статистически: если в рассматриваемом тексте последний слог каждого стиха чаще ударен, чем безударен, – то этот текст следует рассматривать как четырехиктный; если чаще безударен, чем ударен, – то этот текст следует рассматривать как трехиктный. В былинном стихе окончание строки чаще безударно; поэтому мы считаем былинный стих трехиктным, несмотря на то что порой в нем попадают целые группы строк с ударением на последнем слоге, которые могли бы войти и в четырехиктный стих:

Возьмешь ли, Никитич, меня за себя?

А, право, возьму, ей-богу, возьму!..

А и стал Добрыня жену свою учить...

Он первое ученье – ей руку отсек...

Четвертое ученье – голову ей отсек...

А и эта голова не надобна мне...

(Кириш Данилов, № 9)

Именно из-за наличия таких строк Ф. Е. Корш в свое время считал возможным свести былинный стих и песенный стих только что рассмотренного типа к одной и той же «че-

тырехтактной» схеме «Ах вы, сени мои, сени, сени новые мои», осложняемой различными стяжениями. Думается, что это неосновательно; разница между трехиктным былинным и четырехиктным песенным тактовиком отчетливо ощутима даже на слух.

7

Литературные имитации: силлабо-тонические размеры. Закончив обзор ритмики народного стиха в трех основных его размерах, мы можем перейти к характеристике литературных имитаций этого стиха. Имитации эти разнообразны, но возникают все одинаковым путем: среди многих ритмических вариаций народного тактовика выделяется какая-нибудь одна, звучание ее канонизируется, и она поддерживается на протяжении всего стихотворения. В первую очередь такой канонизации подверглись, конечно, те вариации, которые были созвучны привычным силлабо-тоническим размерам. При этом почти всегда они сопровождались нерифмованным дактилическим окончанием, казавшимся поэтам первым признаком народного стиха.

Обзоры литературных имитаций народных размеров уже делались в русском стиховедении⁵³. Поэтому мы ограничим-

⁵³ Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 221–228; Штокмар М. П. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43/44. М., 1941. С. 263–352 (с. 289–308).

ся лишь самой краткой систематизацией этого интересного материала.

а) Пятистопный хорей, исконный размер народного эпического стиха, не нашел в литературных имитациях почти никакого использования. Дело в том, что до середины XIX века (до лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...») этот размер был еще не освоен в русской поэзии, и поэты, писавшие в пору самых оживленных попыток имитации русского народного стиха – в конце XVIII – начале XIX века, – проходили мимо него. М. П. Штокмару удалось найти только один пример 5-стопного хорea с дактилическим окончанием в имитации народного стиха – первую песню гуслира из «Отрывков из сказания об Ольге» кн. 3. Волконской (Штокмар почему-то пишет об этом уникальном примере, что он «не представляет интереса»⁵⁴):

Велика звезда взошла палящая:
Что копьe висит она на облаке;
Что перун грозит она на недруга...

(«Московский наблюдатель», 1836. Ч. 8. Кн. 1. С. 295)

Пятистопный хорей с женским окончанием, напротив, получил довольно широкое распространение, но лишь во второй половине XIX века; решающую роль здесь сыграли переводы с сербского и подражания им. У истоков этой метри-

⁵⁴ Штокмар М. П. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова. С. 306.

ческой традиции стоят «Песни западных славян» Пушкина – 5-стопный хорей с женскими окончаниями представлялся как бы упрощенным вариантом сложного пушкинского тактовика. Ритмика этого размера хорошо исследована⁵⁵, поэтому останавливаться на нем нет надобности.

б) Шестистопный хорей стал зато очень рано самым ходовым размером имитаций народного стиха – притом и с мужским окончанием, и с женским, и с дактилическим:

Что мне делать в тяжкой участи своей?
Где размыкать горе горькое свое?..

(А. Мерзляков, «Сельская элегия»)

Не скликай, уныла птичка, бедных пташек,
Не скликай ты родных деток понапрасну...

(А. Мерзляков, «Вылетала бедна пташка...»)

Корабли мои объехали Сицилию,
И тогда-то были славны, были громки мы...

(Н. Львов, «Песня... Гаральда Храброго»)

К началу XIX века стих этот стал для русских поэтов таким привычным, что Востоков переводил им Шилле-

⁵⁵ Тарановский К. Руски дводелни ритмови; ср.: Астахова А. Из истории и ритмики хорей // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. I. Л., 1926. С. 54–66.

ра («Жалобы девушки»), а Капнист предлагал переводить «Илиаду». Но эти эксперименты остались единичны. Во второй половине XIX века, в эпоху широкого переосмысления метрических традиций, Полонский еще раз попробовал оторвать этот размер от его фольклорных ассоциаций, написав им большую бытовую поэму «Анна Галдина» (по его словам, размер был подсказан ему не «камаринским» народным стихом, а ритмом фразы «Отче наш, иже еси на небеси...»). Но и этот опыт не имел последствий: бесцезурный 6-стопный хорей остался прежде всего размером народным и песенным.

в) Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием также был освоен имитациями народного стиха очень рано. Уже в сборнике Чулкова есть стихотворения, сплошь написанные этим размером (даже с членением на строфы – как в песне III, № 69). В лирике одним из первых известных примеров является солдатская песня Сумарокова (1770): «О ты крепкий, крепкий Бендер-град, Ты, разумный, храбрый Панин-граф...»; в эпосе – «Илья Муромец» Карамзина, за которым последовали «Бахарияна» Хераскова, «Певислад и Зора» Востокова, «Бова» Пушкина и проч. Николев использовал этот стих в духовной оде, Гнедич переводил им Оссиана, Давыдов – Горация, Батюшков – Грессе, Ап. Григорьев (по воспоминаниям Фета) писал им даже драму о Вадиме Новгородском. В прямых же стилизациях народной поэзии этот стих встречается и у Мерзлякова (в «Надгробной песни З. А. Буринскому» – даже 5-стишными строфами), и у Коль-

цова, и у Никитина, и у Клюева, и у Есенина («Песнь о Евпатии Коловрате»). Звучание этого размера общеизвестно:

Ах! не все нам горькой истиной
мучить томные сердца свои!
ах! не все нам реки слезные
лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
в чародействе красных вымыслов!..

(Н. Карамзин, «Илья Муромец»)

Этот размер сыграл необычайно важную роль в подготовке русского стиха к принятию дактилической рифмы: неслучайно первые русские стихи с дактилическими рифмами (после редких экспериментов XIX века) – «Ах, почто за меч воинственный...» и «Отымает наши радости...» Жуковско-го – были написаны именно 4-стопным хореем. Но это – предмет для особого исследования⁵⁶.

г) Трехстопный ямб с дактилическим окончанием в народном стихе, как мы видели, занимает скромное место. Однако уже в песеннике Чулкова есть песня, выдержанная в этом размере (III, № 111: «На улице то дождь, то снег, То дождь, то снег, то вялица, То вялица-метелица...»); с ним экспериментируют Сумароков («Не будет дня, во дни ча-

⁵⁶ Гаспаров М. Л. К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague, 1973. P. 143–150 (в настоящем издании – в составе монографии «Метр и смысл». Гл. 1: т. III, с. 28–39).

са...»), Мерзляков («Ах девица-красавица...»), в 1820-х годах мы находим его у Ф. Глинки, у Цыганова, у Дельвига («Мой суженый, мой ряженный...»), в 1830-х – в одном из известнейших стихотворений Кольцова:

Весною степь зеленая
Цветами вся разубрана,
Вся птичками летучими —
Певучими полным-полна...

«Весенняя» тема кольцовского стихотворения, по-видимому, подсказала Некрасову выбор этого размера для его «Зеленого шума» (1862), а отсюда он был перенесен в эпопею «Кому на Руси жить хорошо» (начатую в 1864–1865 годах). До Некрасова использовал этот размер в эпосе И. С. Аксаков (один из кусков полиметрической поэмы «Бродяга», 1852); новшеством Некрасова было то, что вереницы строк с дактилическим окончанием он первый стал перебивать «концовочными» строчками с мужским окончанием, членя их на отчетливые строфоиды. Источник этого новшества был указан еще К. Чуковским: это чередование дактилических и мужских рифм в водевильных куплетах и юмористических стихах 1840-х годов («Родился я в губернии Далекой и степной...»). Стих «Кому на Руси жить хорошо» отлично изучен⁵⁷, поэтому на его ритмических особенностях

⁵⁷ Рейсер С. А. Трехстопный ямб поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасов и русская литература. Кострома, 1974. С. 189–124.

можно здесь не останавливаться. Дальнейшей же истории этот размер в русской поэзии не имел: монументальная поэма Некрасова надолго исчерпала его выразительные средства.

д) Из других попыток имитации народного стиха двухсложными силлабо-тоническими размерами можно указать на 3-стопный хорей: «Девицы-красавицы...» Пушкина, «Без ума, без разума...» Кольцова. От этого стиха с дактилическими окончаниями следует отличать стих с женскими окончаниями, традиция которого тянется от «Дедушка, девицы Часто говорили...» Дельвига, через «песни Лихача Кудрявича» Кольцова, «Выпьем, что ли, Ваня...» Огарева и проч., вплоть до «Что шумишь, качаясь...» И. Сурикова. Это размер, по-видимому, книжного происхождения, который свyksя с народными темами только по смежности со стихом с дактилическими окончаниями. Совсем одиноким экспериментом остался вольный хорей, которым Мей написал переложение «Слова о полку Игореве». Ничто из этих попыток развития не получило.

е) Анапестические имитации народного стиха редки; это опять-таки объясняется тем, что трехсложные размеры вошли в практику русских поэтов позднее, чем двухсложные. От В. Майкова остался набросок (1769; опубликован только в 1867), начатый 2-стопным анапестом – «Во златой век на Севере, При премудром правлении, Тишиной наслаждался Всероссийское воинство...» – и продолженный 3-стоп-

ным анапестом: «Договоры вы мирные помните, И с Россией союза не рушите...». Двухстопный анапест, как сказано выше, получил некоторое применение в имитациях двухиктного народного стиха; трехстопный анапест входит в употребление только в 1830-х годах, причем одним из первых его применяет «начинатель» русских трехсложников Жуковский (песня 1834 года: «Слава на небе солнцу высокому – На земле государю великому...»); мы находим его и у Кольцова, и у Тимофеева:

Оседлаю коня, коня быстрого:
Полечу, понесусь ясным соколом
От тоски, от змеи в поле чистое...
Размечу по плечам кудри черные,
Разожгу, распалю очи ясные...

Ко второй половине XIX века трехсложные размеры становятся в русской поэзии общим достоянием; но к этому времени уже разработаны более тонкие способы передачи народных размеров – кольцовский 5-сложник и лермонтовский стих «Песни про царя Ивана Васильевича», – и трехсложники опять остаются не у дел. В середине века с ними экспериментирует только Мей, написавший вольным (разностопным) анапестом с дактилическим или гипердактилическим окончанием «Песню про княгиню Ульяну Андреевну Вяземскую» и «Песню про боярина Евпатия Коловрата»; в конце века мы находим одинаково гладкие 3-стопные

анapestы с дактилическими окончаниями в революционной «Сказке про то, как царь Ахреян ходил Богу жаловаться» А. Барыковой и в верноподданной «Крещенской сказке-побывальщине» К. Случевского (правда, здесь – местами с переборами из «кольцовских» 5-сложников).

Двухстопный анапест с мужским окончанием («Обойми, поцелуй, Приголубь, приласкай...»), один из любимых размеров Кольцова и его подражателей, не входит в наш обзор: он не имеет истоков в русском народном стихе и вызван к жизни едва ли не единственной песней Пушкина: «Старый муж, грозный муж...» (которая сама написана на народный мотив, но румынский).

ж) «Кольцовский пятисложник», о котором уже приходилось упоминать, появился в русской поэзии задолго до Кольцова: он возник из канонизации дольниковых строк народного тактовика, имеющих цезуру через два слога после первого икта. В чулковском сборнике уже есть песни, где этот размер выдержан от начала до конца с незначительными отступлениями, в том числе знаменитая песня, сложенная будто бы Петром I (I № 177):

Как во городе во Санктпитере,
Что на матушке на Неве-реке,
На Васильевском славном острове,
Как на пристани корабельные
Молодой матрос корабли снастил,
О двенадцати тонких парусах,

Тонких, белых, полотняных...

Стих этот рано приобрел популярность в качестве имитации народного размера: он не был похож ни на один из литературных силлабо-тонических размеров и в то же время был достаточно четок и однообразен, чтобы его легко было выдерживать. Н. Львов избрал его для первой русской имитации народного эпоса – «Добрыня» (1794): «О, темна, темна ночь осенняя...». В 1820–1830-х годах этот размер широко употребляется как в «сдвоенных» строках, вроде вышеприведенных, так и в «одиначных» (почти везде у Кольцова) и в сложных строфических сочетаниях «сдвоенных» и «одиначных» строк (у Цыганова); в одной песне Иноземцева появляются даже не «сдвоенные», а «строенные» строки: «Не березонька с гибким явором соплеталась...». Мерзляков использует этот стих для передачи сапфической строфы (любопытно, что сто лет спустя Ф. Ф. Зелинский обратится к этому стиху для передачи дохмиев в хорах Софокла), Тютчев переводит этим размером Гейне: «Если смерть есть ночь, если жизнь есть день, Ах, умаял он, светлый день, меня...», – а Игорь Северянин с легкостью приспособливает его к своим темам: «В черной фетэрке с чайной розою Ты вальсируешь перед зеркалом Бирюзовою грациозою И обласканной резервэркою...». Основная же, народно-стилизаторская традиция использования этого размера ведет от Кольцова к Никитину, Дрожжину и потом к Клюеву и Есенину с его «Песней о ве-

ликом походе».

Ритмика этого размера подробно исследована⁵⁸, поэтому здесь на ней можно не останавливаться. Отметим лишь особое место стиха «Песни о великом походе» Есенина: здесь наряду с обычными 5-сложными строчками («По Тверской-Ямской, Под дугою вбряк, С колокольцами Ехал царский дьяк...») имеется много строк с усеченным зачином («Смолк наш царь...», «Ах, яблочко...»), с надставленным зачином («А как пошла по ней Тут рать Деникина...») или раздвинутых до 2-стопного анапеста («В Вечека попадешь...») и 3–4-стопного хорея («Ты езжай-кось, мастер...», «Красной армии штыки...»). В результате сочетания непятисложных строчек с пятисложными появляются довольно сложные ритмы: есенинское двустипие начинает напоминать строчку 4- или 3-иктного тактовика, рассеченную пополам:

Ой ты, синяя сирень / Голубой палисад! 2.322.
На родимой стороне / Никто жить не рад. 2.321.
Опустели огороды, / Хаты брошены, 2.33.2
Заливные луга / Не покошены... 2.22.2

Так пятисложник, явившийся когда-то в русской поэзии как упрощенная, окостеневшая форма народного тактовика,

⁵⁸ Bailey J. Literary usage of a Russian folk meter // Slavic and East European Journal. 1970. Vol. 14. No. 4. P. 436–452; Беззубов А. Н. Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 104–117.

возвращается теперь к первоначальной сложности ритма, из которого он вышел.

з) В заключение следует сказать еще об одной форме имитации народного стиха – логаядической. О логаядическом ритме можно говорить, когда канонизируется чисто-тактовиковая ритмическая вариация народного стиха, не разлагающаяся на однородные стопы. Мы нашли три случая такой канонизации тактовиковой формы 2–3: в одном стихотворении Мея («Снаряжай скорей, матушка родимая, Под венец свое дитячко любимое...») и в двух – Ключева («Меня матушка будит спозаранку...» и «Западите-ка, девичьи тропины...»). К этому можно добавить некоторые тексты народных песен, «выровненные» их первыми издателями для пения под фортепьяно (например, в сборнике «Русские народные песни» Д. Кашина (М., 1834) III, № 10 – канонизация ритма 3–2: «Вдоль по улице молодчик идет. Вдоль по широкой удалый идет...»). Однако логаядические имитации такого рода не получили развития: раз уж поэты решались выходить за пределы силлабо-тоники, то они не считали нужным останавливаться после первого шага, а шли дальше по направлению к чистой тонике, стремясь передать звучание народного тактовика во всем богатстве его разнообразия. На важнейших опытах такого рода мы остановимся в следующем параграфе.

Покамест же отметим три приема, одинаково характерных для разработки всех перечисленных размеров у поэтов

Во-первых, это трактовка дактилического окончания. Последний слог дактилического окончания может нести сверхсхемное ударение. Ранние поэты охотно пользуются этой вольностью, но затем – чем дальше, тем больше – она сходит на нет. Это происходит во всех размерах. Вот процент ударений на последнем слоге для 4-стопного хорея с дактилическим окончанием: Карамзин – 25 %, Херасков – 31 %, Востоков – 41 %, Батюшков – 26 %, Гнедич – 18 %, Пушкин – 15 %, Кольцов – 13 %, Никитин – 11 %, Клюев – 0,5 %, Есенин – 0 %. Выбиваются из убывающего ряда только Херасков, поэт старшего поколения, и Востоков, сознательный архаист. В 3-стопном ямбе находим: Сумароков – 90 %, Мерзляков – 70 %, Дельвиг и Цыганов – 45 %, Ф. Глинка и Кольцов – 30 %, Некрасов – менее 1 %. В пятисложнике находим (в окончаниях вторых полустихий «сдвоенных» стихов или четных строк «одинокных» стихов): Львов – 30 %, Кольцов – 25 %, Никитин – 16 %, Клюев – 19 %. Такая же тенденция ко все более «чистому» дактилическому окончанию была нами отмечена и для русских имитаций античного ямбического trimetra (см. далее в этой книге⁵⁹).

Правда, эта тенденция подчас сочетается с противоположной. Так, интересно, что почти одновременно с некрасовским «очищением» окончания 3-стопного ямба от сверх-

⁵⁹ См. статью «Русский ямбический trimeter» (в настоящем издании – т. IV, с. 248). – *Прим. ред.*

схемных ударений Никитин в двух стихотворениях пытается, наоборот, такое сверхсхемное ударение канонизировать («Гнездо ласточки» и фрагмент «Мертвого тела»): «Кипит вода, ревет ручьем. На мельнице и стук и гром, Колеса-то в воде шумят, А брызги вверх огнем летят...». Это не 4-стопный ямб, а 3-стопный ямб с канонизированным сверхсхемным ударением на последнем слоге, стих с двумя константами; распределение ударений по стопам в нем: 100 % – 83,5 % – 100 % – 100 %; аналог этому редчайшему случаю можно найти опять-таки лишь в русских имитациях античного trimetra, о которых упоминалось выше. Так, еще более интересно, что в «одиночных» строчках пятисложника имеется отчетливая тенденция к расподоблению окончаний чередующихся строк: нечетные принимают сверхсхемное ударение, четные сохраняют чистое дактилическое; особенно ярко это выступает у Никитина: «Без конца поля Развернулися, Небеса в воде Опрокинулись. За крутой курган Солнце прячется, Облаков грядя Развернулася...». Ударность нечетных окончаний достигает у Никитина 82 % (против 16 % в четных окончаниях). А у Есенина эта тяга к ударности окончаний захлестывает и четные строки: и в нечетных, и в четных ударность выше 80 %. Это, несомненно, связано с тем, что «Песнь о великом походе» – произведение рифмованное.

Рифма – это второй прием, используемый поэтами XVIII–XIX веков для украшения своих имитаций народного стиха. Прежде всего она появляется, конечно, в стихе с мужским и

женским окончаниями – в 6-стопном хорее. Сумароков рифмует: «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой, Что давно я не видалася с тобой...»; у М. Попова женские рифмы в 6-стопном хорее располагаются даже строфой АВАВСС: «Не голубушка в чистом поле воркует...». Затем рифма осваивает строки с усеченными окончаниями и со сверхсхемными ударениями на окончаниях в других размерах: «Кипит вода, ревет ручьем...» Никитина, «У меня ль, молодца, Ровно в двадцать лет Со бела со лица Спал румяный цвет...» Полежаева, «Не кукушечка во сыром бору Жалобнехонько Вскуковала, А молодушка в светлом терему Тяжелехонько Простонала...» Цыганова. Особенно старались поэты оснастить рифмами пятисложник: то мужскими («Ночь на Босфоре» Вяземского, «Поэт» К. Павловой), то дактилическими («Рассеивается, расступается...» А. К. Толстого), то свободным их чередованием («Очи черные» Гребенки, «Тюрьма» Полежаева); у Случевского есть даже попытка рифмовать дактилические рифмы с мужскими («Колыбельная песня»: «Ты засни, засни, моя милая, Дай, подушечку покачаю я, Я головушку поддержку твою И тебя, дитя, убаюкаю...»).

Наконец, третий прием – это графическое разделение стиха на две строки, вероятно с целью подчеркнуть ритм. Общеизвестно, что пятисложник, как сказано, появляется в русской поэзии сперва в виде сдвоенных строк («Как во городе во Санктпитере...»), а потом, в эпоху Кольцова, раздвигается на одиночные строки и в таком виде получает наи-

большую популярность («Что, дремучий лес, Призадумался...»). Такому же расчленению подвергается в поэзии начала XIX века едва ли не каждый из рассмотренных нами размеров. 6-стопный хорей принимает вид: «Страшно воеет, завывает Ветр осенний...» (Баратынский, «Песня»); 4-стопный хорей – «Греет солнышко – Да осенью; Цветут цветики – Да не в пору...» (Кольцов) или «Не хвались ты Славным городом, Ни нарядом И ни золотом...» (Мыльников); 3-стопный ямб – «Так ты, моя Красавица, Лишилась вдруг Двух молодцов...»; 3-стопный анапест – «Я затеплю свечу Воску ярого, Распаяю кольцо Друга милого...» (Кольцов). Это – любопытная и малоизвестная аналогия тому графическому дроблению стиха, которое знакомо всем по поэзии XX века.

Таблица 13

«Метр»	«Размер»	«Го- лос»	Сумароков		Востоков		Пушкин			Лермонтов	А. К. Толстой	Огарев	Минский	Бобров	Заболоц- кий	Тимо- феев	Сельвин- ский
			А	Б	П	О	С										
«Хорей»	X4	28	6	—	8	—	—	—	—	42	57	13	12	—	—	74	5
	Я3	7	—	—	2	—	—	—	—	1	2	—	1	—	—	6	—
	X5	39	36	40	27	216	33	50	49	19	6	9	64	8	60	53	—
	Я4	23	—	16	17	1	—	—	—	—	—	6	2	—	17	7	—
	X6	12	—	15	20	12	2	3	7	4	—	—	8	1	23	19	—
	Я5	7	—	23	10	2	—	2	—	—	—	—	—	1	10	2	—
	Я6	6	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
«Анапесты»	Ан. св.	4	—	1	—	—	—	—	—	1	—	—	1	3	—	—	—
	Ан	62	—	90	59	207	24	53	120	41	37	104	90	94	68	33	—
	Ам	37	2	46	36	6	3	12	5	5	—	—	43	9	—	24	7
	Д	4	11	3	8	2	—	—	—	1	—	—	1	7	—	11	3
	5	—	—	1	—	1	—	—	2	—	—	—	—	—	1	—	—
«Дольники»	1-2	20	2	57	29	41	5	18	19	8	5	20	49	2	49	23	—
	1-2Ц	14	—	7	20	27	3	5	89	28	18	83	25	30	48	27	—
	2-1	13	—	10	17	23	2	18	6	22	6	35	79	—	41	14	—
	2-1Ц	10	—	—	4	1	—	—	21	11	8	23	10	2	21	6	—
	4	—	—	—	2	—	—	—	—	9	1	—	3	—	2	—	—
	4Ц	17	—	3	—	—	1	—	46	23	5	19	5	4	15	6	—
«Тактовники»	2-3	25	16	56	42	52	11	14	22	4	3	8	25	10	27	54	—
	2-3	10	2	9	12	16	2	3	12	3	—	3	5	1	21	9	—
	3-2	23	17	59	48	55	7	9	29	12	3	13	26	5	27	16	—
	3-2	8	—	28	13	11	2	4	14	2	—	4	9	—	14	3	—
	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
Прочие:		92	—	22	21	49	8	14	22	13	19	10	51	—	57	4	—
Всего		451	92	486	396	722	103	205	505	265	124	395	475	158	616	294	—

Таблица 14

Тексты	Внесхемные	Хореи	Анапесты	Дольники	Тактовики	Число стихов
«Горе-Злочастие»	20,5	33	29	20	18	451
Сумароков	—	46	14	2	38	92
Востоков, А	4,5	20	30,5	16,5	33	486
Востоков, Б	5,5	22,5	27,5	19,5	30,5	396
Пушкин	7,0	33,5	32	15	19,5	1030
Лермонтов	4,0	20	25,5	36,5	18	505
А. К. Толстой	5,0	32,5	19	40	8,5	265
Огарев	15,5	18	35	41	6	105
Минский	2,5	7,5	38,5	46,5	7,5	395
Бобров (1–2 кантилены)	11,0	18	26	40,5	15,5	475
(весь текст)	17,5	22	25	26,5	26,5	2182
Заболоцкий	—	6	60	24	10	158
Тимофеев	9,0	34	18	32	16	616
Сельвинский	1,5	30	16	26	28	294

8

Литературные имитации народного стиха: такто-вик. Мы обследовали 15 текстов или групп текстов XVII–XX веков. Обследование дало следующие показатели (таблица 13, в абсолютных числах).

Выпишем и здесь, как ранее для народного стиха, основные показатели состава стиха: сперва долю внесхемных «прочих форм» (в процентах от всего количества стихов), потом долю каждой из четырех групп тактовиковых ритмов (в процентах от всего количества схемных стихов, т. е. без учета «прочих форм») – см. таблицу 14.

Тексты, обследованные в двух приведенных таблицах, таковы:

«Повесть о Горе-Злочастии», XVII век; А. Сумароков,

«Хор ко превратному свету», 1763; А. Востоков, переводы из сербских песен и другие стихи, 1812–1827; А. Пушкин, «Песни западных славян» (П), «Сказка о рыбаке и рыбке» (С) и несколько отрывочных набросков (О), конец 1820-х – 1830-е годы; М. Лермонтов, «Песня про царя Ивана Васильевича...», 1837; А. К. Толстой, стихотворения 1850-х годов; Н. Огарев, «С того берега», 1858; Н. Минский, «У отшельника», 1896; С. Бобров, переложение «Песни о Роланде» (кантилены 1–2), 1935; Н. Заболоцкий, «Исцеление Ильи Муромца», около 1950; Л. Тимофеев, переложение «Слова о полку Игореве», 1953; И. Сельвинский, «Три богатыря», 1960-е годы (отрывок, напечатанный в журнале «Октябрь», 1963, № 5, за вычетом двух вставных «старин гусяра»). Отдельные строки-вставки, написанные другими размерами («Ай, ребята, пойте – только гусли стройте!...») в подсчет не вошли.

а) «Повесть о Горе-Злочастии», по существу, даже трудно назвать имитацией народного стиха – скорее, это прямое и непрерывное продолжение традиции народного стиха, переходящее из устного творчества в письменное. Тематическая связь «Горя-Злочастия» с народными песнями известна и исследована (В. Ф. Ржигою); метрическая связь «Горя-Злочастия» с народным тактовиком явствует из приводимых цифр. По соотношению четырех ритмических групп «Горе» совпадает с основным, «нормальным» типом былинного тактовика (типом Сивцева-Поромского): преобладание

хорея – нерезкое, анапестов и дольников – даже больше, чем чистых тактовиков. Сравнительно высокий процент аномальных форм объясняется порчей текста при записи – то же самое мы видели в текстах Кирши Данилова. («Реставрацию подлинного текста» предпринял в свое время, как известно, Ф. Е. Корш⁶⁰ и осуществил ее с большой легкостью, хотя, конечно, и с достаточным произволом.) Точно так же уже знакомой нам тенденцией «пословесных записей» к укорочению стиха можно объяснить усиление дольниковых форм (наиболее близкие метрически к «Горю» былины – Домны Суриковой – это тоже пословесная запись!) и усиление коротких строк в составе хорея. Вот образец звучания «Повести о Горе»:

Изволением Господа Бога и Спаса нашего —
Иисуса Христа Вседержителя *Ан*
От начала века человеческого *Х5*
А в начале века сего тленного *Х5*
Сотворил Бог небо и землю, *Дк 1–2*
Сотворил Бог Адама и Евву, *Ан*
Повелел им жити во святом раю, *Х5*
Дал им заповедь божественну: *Х4*
Не повелел вкушати плóда виноградного *Я6*
От едемского древа великого... *Ан*

⁶⁰ Текст в чтении акад. Ф. Е. Корша // Повесть о Горе и Злочастии / Под ред. П. Симони. (Памятники русского языка и словесности XV–XVIII столетий. Вып. 7). СПб., 1907. С. 49–73.

б) Сумароковский «Хор ко превратному свету» представляет собой имитацию вполне определенного произведения народной словесности – песни «Птицы», или «Птицы и звери» («...Орел на море воевода, Перепел на море подьячий, Петух на море целовальник, Журавль на море водоливец... Ворон на море шумен, Живет он всегда позадь гумен...» – ср. конец «Сказки о медведихе» Пушкина). Интересно сравнить соотношение четырех ритмических групп у Сумарокова и в двух вариантах «Птиц» – «пословесном», из сборника Чулкова, и записанном с напева, из сборника Гильфердинга (см. таблицу 2).

Отношение «хорей: анапест: дольник: чистый тактовик» таково:

Чулков 16,5: 34: 13,5: 36

Гильфердинг 35: 16: 3: 46

Сумароков 46: 14: 2: 38

Стих Сумарокова оказывается ближе к звучанию подлинной народной песни, чем пословесная запись Чулкова. Однако в дальнейшей разработке ритмов народного стиха Сумароков обнаруживает осторожность и сосредоточивается лишь на немногих вариациях: на 5-стопном хорее, на дактиле и на тактовике без сверхсхемных ударений. Прямых влияний стиха Сумарокова на стих Востокова, Пушкина и т. д. обнаружить не удастся. В стиховедческой литературе на

«Хор» Сумарокова впервые обратил внимание лишь Н. Трубецкой⁶¹. Вот образец звучания «Хора» Сумарокова:

За морем подьячие честны: *Тк 3–2*
За морем писать они умеют; *Х5*
За морем в подрядах не крадут; *Тк 3–2*
Откупы за морем не в моде, *Тк 2–3*
Чтобы не стонало государство. *Х5*
Завтрем там истца не питают. *Тк 3–2*
За морем почетные люди *Тк 3–2*
Шеи назад не загибают, *Тк 2–3*
Люди от них не погибают... *Тк 2–3*

в) А. Востоков был не только стиховедом, но и поэтом. Он экспериментировал с народным стихом в стихотворениях 1812–1813 годов «Вафтруднир» (из «Эдды»), «Изречения Конфуция» (из Шиллера), «Российские реки», а в 1825–1827 годах использовал его в переводах 9 сербских песен из сборника Караджича: «Марко Кралевич в темнице», «Братья Якшичи», «Смерть любовников», «Свадебный поезд», «Строение Скадра», «Яня Мизиница», «Сестра девяти братьев», «Девушка и солнце», «Жалобная песня благородной Асан-Агиницы». В высшей степени интересно сравнить метрику этих стихотворений, во-первых, с подлинной метрикой народного эпического стиха и, во-вторых, с той трактовкой, которую этот стих получает в теоретической концепции са-

⁶¹ Трубецкой Н. С. К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина.

мого Востокова.

Переводы А. Востокова из сербских народных песен представляют особый интерес в двух отношениях: во-первых, как образец «Песен западных славян» Пушкина и, во-вторых, как образец стихотворной практики виднейшего стиховеда-теоретика. На то, что песни Востокова влияли на песни Пушкина, указал еще Б. Томашевский⁶², однако метрического разбора песен Востокова он не пытался сделать; а продолживший его сопоставление Б. Ярхо ограничился подсчетом числа слогов и числа ударений в стихе у Востокова и Пушкина, не касаясь самого главного – объема и расположения междуударных интервалов⁶³. Поэтому позволим себе остановиться на этом материале подробнее.

Первое, что необходимо оговорить, приступая к анализу востокоского стиха, – это его неоднородность. В нем можно различить 4 типа, которые мы условно обозначим буквами *А*, *Б*, *В* и *Г*. Приведем перечень основных ритмических вариантов востокоского стиха (*Х4* – 4-стопный хорей и т. п., *Ан* – анапест, *Дк* – дольник, *Тк* – чистый тактовик) и их количества во всех четырех группах востокоских текстов, а также в том памятнике подлинного народно-эпического стиха, на который опирался Востоков в своей теории, – в сборнике Кирши Данилова («КД»; из этого сборника нами про-

⁶² Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 63–66, 78–83.

⁶³ Ярхо Б. И. Свободные звуковые формы у Пушкина // *Ars poetica* / Под ред. М. А. Петровского, Б. И. Ярхо. Вып. II. М., 1928. С. 169–181 (с. 176–181).

считано 10 былин по изданию 1958 года, № 1, 3, 6, 11, 15, 18, 23, 24, 47, 49).

		А	Б	В	Г	КД
Х4 «I-I»	Во-двенадцатых я знать хочу		88			1157
Я3 «I-I»	Ленивый шаг грядущего	—	33			77
Х5 «I-3»	Подойди к темничному окошку	440	227	5	60	225
Я4 «I-3»	Искать два имени приличных	16	17	1	—	73
Х6 «3-3»	Как увидела злосчастна молодца	15	20	—	—	95
Я5 «3-3»	Закладывать камнем молодую	23	10	—	1	42
Я6 «3-3»	Не унести тебе отсюда головы своей	—	1	—	—	7
«5»	У заутрени и у обедни	1	—	—	2	13
Ан «2-2»	На булаву на пернату седло вздел	1	—	—	—	12
Ан «2-2»	Признает воевода Дойчило	90	59	1	55	152
Ам «2-2»	Послушайте повести чудной	46	36	—	3	119
Д «2-2»	Спрашивал кум на крестинах	3	8	—	—	79
Дк «I-2»	Нанесли каменьев и бревен	64	49	1	1	367
Дк «2-I»	А твоя мизиница дочка	10	21	1	1	130
Дк «4»	Ярко солнышко, не кручинься	3	2	—	—	64
Тк «2-3»	Повели на закладку основанья	56	42	1	7	161
Тк «2-3»	Невестка дитя твое обмоет	9	12	4	2	42
Тк «3-2»	У матушки довольно богатства	59	48	2	6	127
Тк «3-2»	Молоко отголь течет и поныне	28	13	3	7	47
Проч.	(Пусть купит тебе раба или рабыню)	22	21	18	7	503
Всего		486	397	37	152	2492

Тип А с женским окончанием можно считать основным типом стиха Востокова:

Город строили три брата родные, Тк 3-2

По отчеству Мрлявчевичи братья: Тк 2–3
Один был брат Вукашин краль, Дк 1–2
Другой Углеша воевода, Я4
А третий – Мрлявчевич Гойко... Дк 1–2

Остальные три типа представляют собой отклонения от него в области каталектики (тип *Б*), тоники (тип *В*) и силлабики (тип *Г*). Вот в чем эти отклонения заключаются.

Тип *Б* выделяется наличием дактилического окончания – а не женского, как в остальных типах. Так написана «Жалобная песня благородной Асан-Агиницы» и ранние (1812–1813) опыты Востокова в народном стихе: «Вафтруднир», «Изречения Конфуция» и «Российские реки»:

Что белеется у рощи у зеленых? Х6
Снег ли то или белые лебеди? Ан
Кабы снег, он скоро растаял бы, Дк 1–2
Кабы лебеди были, улетели бы прочь... Тк 2–3

Тип *В* выделяется обилием внесхемных строк – главным образом 4-ударных. Так написана короткая песня «Смерть любовников» и первые 15 строк песни «Братья Якшичи». Перелом между началом и продолжением «Братьев Якшичей» разительно ощутим даже на слух, без подсчетов⁶⁴:

¹⁰ ...Отчину дружно они поделили, —

⁶⁴ Там же. С. 178.

Все города и земли без спору, —
Пополам разделили Белград. *Дк 2–I*
Спор у них вышел только за малость: —
Конь вороной и сокол чьи будут? —

- ¹⁵ Себе, как старшему, требует Дмитрий —
Сокола и коня вороного; *Ан*
Не дает ему, не уступает *X5*
Богдан ни того, ни другого. *Ам*
На утро, чуть свет, – взял Дмитрий *Дк 2–I*
- ²⁰ Сокола и коня вороного... *Ан*

Отчего так раскололось по ритму это стихотворение, неизвестно; напрашивается предположение, что оно переводилось в два приема, но это недоказуемо.

Тип *Г* выделяется повышенным силлабическим единообразием. Так написана большая песня «Марко Кралеви́ч в темнице»: из 152 стихов в ней 143 десятисложны, так что от силлабической нормы отступают лишь 6 % стихов. Налицо явное стремление передать в переводе строгий силлабизм сербского десетераца. В переводах других песен такого стремления нет: отступления от 10-сложия составляют в них 45–65 %. Изосиллабизм «Марка» достигается тем, что 75 % всех строк – это 5-стопные хорей и 3-стопные анапесты (единственные силлабо-тонические размеры, имеющие при женском окончании 10 слогов); дольникoвые вариации (теряющие слог) резко избегаются; а в тактовиковых вариациях прибавка слога в интервале компенсируется сокраще-

нием анакрус с двух слогов до одного:

О родитель мой, краль во Азаке! *Ан*

(—) Всего в теремах твоих довольно, *Тк 2–3*

Не имею ни в чем недостатка. *Ан*

Я несу тебе поклон с приветом *Х5*

(—) От узника, кралеви́ча Марка: *Х5*

(—) На веру и на честное слово... *Тк 3–2*

В результате соотношение четырех основных ритмических групп в разных типах стиха Востокова выглядит так:

	<i>Внесхемные</i>	<i>Хореи</i>	<i>Анапесты</i>	<i>Дольники</i>	<i>Тактовики</i>	<i>Число стихов</i>
Тип А	4,5	20	30,5	16,5	33	486
Тип В	5,5	22,5	27,5	19,5	30,5	396
Тип В	56,5	31,5	5	10,5	53	37
Тип Г	4,5	42	40	2	15	152

Две особенности бросаются в глаза в стихе Востокова.

Первая особенность – очень малый процент внесхемных строк (малочисленный тип В, конечно, не в счет). Дело в том, что, исходя из теоретических взглядов Востокова, мы могли бы ожидать от его народного стиха вольности гораздо большей. Вспомним, что Востоков был основоположником «чисто-тонической» концепции народного стиха, согласно которой число слогов в промежутке между сильными ударениями метрически безразлично: «второе или среднее ударение

отделено от первого по крайней мере одним кратким слогом, но может отделяться от одного 4-мя, 5-ю и даже 6-ю краткими, смотря по величине стиха...»⁶⁵. Это – в теории; на практике же мы видим, что 5–6-сложных интервалов в стихах Востокова нет вовсе, а 4-сложные интервалы встречаются всего лишь 39 раз на 861 стих – втрое реже, чем этого можно было бы ожидать по «естественному» ритму русской речи (судя по троесловным выборкам из прозы, обследованным С. П. Бобровым⁶⁶). Востоков-поэт оказывается более чуток, чем Востоков-стихoved: как стихoved он предлагает для народного стиха расплывчатую формулу «чисто-тонической» концепции, как поэт он держится в твердых рамках схемы тактовика. Он слышит подлинное звучание ритмики народного стиха, но еще не умеет найти для него адекватное определение.

Сам Востоков определял стих своих песен по формуле чистого тонизма: «русский размер о трех ударениях с хорейским окончанием» (примечание к «Свадебному поезду»), «русский сказочный размер с дактилическим окончанием» (примечание к «Асан-Агинице»; «сказочный размер» для Востокова – это тоже «стихи о трех ударениях»⁶⁷). Кажалось бы, это налагало на него обязанность строго соблю-

⁶⁵ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. С. 144.

⁶⁶ Бобров С. П. Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян».

⁶⁷ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. С. 139.

дать счет ударений и освобождало его от обязанности соблюдать счет слогов в междуударных интервалах. В действительности мы находим обратное: за объемом междуударных интервалов Востоков внимательно следит, не допуская в них (как мы видели) более 3 слогов; в счете же ударений, как это ни странно, допускает самые широкие вольности, отяжеляя стих сверхсхемными ударениями, особенно – в 2-сложных интервалах. Вот примеры из одной только «Сестры девяти братьев»: стихи с одним отягчением:

У ма́тери сыно́в *ми*лых де́вять... Тк 3–2
Пока́ осьме́рых *же*нил бра́тьев... Ам
На пу́ти *сто*ит бе́лая це́рковь... Ан
Отои́ди *про*чь, я́зва морово́я... Х5

стихи с двумя отягчениями:

В го́ду бу́дем наве́щать *ка*ждый ме́сяц... Тк 3–2
Ви́дно, ты́ *ро*дным бра́тьям ненави́стна... Тк 2–3
«По́дожди *зд*есь», бра́т *се*стре мо́лвил... Дк 1–2

и даже стихи с тремя отягчениями:

Оди́н Ба́н *же*них, друго́й ге́нерал *бы*л... Тк 3–2

Шесть реальных ударений вместо трех схемных – вольность очень большая, даже при том чрезвычайно широком

представлении об атонации внутри «прозодического периода», какого придерживался Востоков (насчитывая, например, в «периоде» «не убежит никто от смерти» одно лишь сильное ударение⁶⁸). И вместе с тем, отклоняясь от чисто-тонической схемы, все эти строки ни на слог не выпадают из тактовиковой схемы. Ритм тактовика, который Востоков слышал в народном стихе, не умея его определить, значил для его практики больше, чем чисто-тонический принцип, им же провозглашенный, но оставшийся для него лишь теоретическим понятием.

Вторая особенность стиха Востокова – это соотношение составляющих его ритмических вариаций. Здесь он сильно отличается от своего народного образца. Там, как мы видели, на первом месте были хорей, затем чистые тактовики, затем дольники с анапестами. У Востокова на первом месте чистые тактовики, на втором анапесты, только на третьем хорей и на последнем дольники. Эта последовательность одинакова и при женском, и при дактилическом окончании.

Объяснять эту стойкую тенденцию востокского ритма приходится лишь гипотетически. Почему Востоков выдвигает на первый план чистые тактовики 2–3 и 3–2? Вероятно, именно потому, что он чувствовал их специфическую характерность для избранного им размера: эти вариации подчеркивают ту неравносложность междуиктовых интервалов, в которой он первый увидел важнейший признак народно-

⁶⁸ Там же. С. 100.

го стиха, поэтому они должны были служить как бы основой ритма, а хорей и анапесты – ощущаться как их вариаций⁶⁹. Почему Востоков так усердно разрабатывает анапестические вариации? Может быть, просто потому, что в его время это был размер новый для русского стиха, «нащупанный» поэтом еще в «Марке Кравеиче» и не перестававший его интересоваться. (Во всяком случае, именно здесь, как мы увидим, по следам Востокова пошел Пушкин.) Почему тогда Востоков остался равнодушен к хореическим вариациям – ведь 5-стопный хорей тоже был для русского стиха размером новым? Может быть, потому, что 5-стопный хорей был разработан к этому времени если не в русской, так в немецкой поэзии (в частности, в переводах тех же сербских песен⁷⁰), и результатами этой разработки Востоков остался недоволен: размер показался ему слишком однообразным. По крайней мере, в примечании к «Свадебному поезду» он писал: «В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе... Чтоб сохранить силу подлинника, переводчик не считал за нужное рабски подражать сему размеру, неупотребительному у нас и для русского слуха, может быть, несколько утомительному».

Из остальных особенностей ритмики Востокова отметим,

⁶⁹ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. С. 100.

⁷⁰ См.: *Gasparov M. The semantic halo of the Russian trochaic pentameter // Elementa. 1996. No. 2. P. 191–214* (на русском языке см.: *Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999. Гл. 10; в настоящем издании – т. III, с. 218–242. – Прим. ред.*).

во-первых, весьма небольшой процент цезуры в дольникo-вых формах (13 % при женском окончании, 33 % при дактилическом; в былинах, как мы видели, он превышал 50 %). Это оттого, что главным образцом его был все же не русский народный стих, а сербский с его асимметричной цезурой 4 + 6, ничем не напоминавшей симметричную цезуру 5 + 5 дольниковых строк былины (а пуще того – народных песен). Во-вторых же, обращает на себя внимание неожиданное превышение тактовиковых вариаций 3–2, 3–2 над вариациями 2–3, 2–3 (в былинах отношение было обратное). Такую же тенденцию строки стягиваться, а не распространяться к концу мы встретим потом у Лермонтова; объяснить ее мы не беремся.

Последний и самый трудный вопрос – об отношении стиха Востокова не к русскому, а к сербскому народному стиху. Дело в том, что у Востокова имеются по крайней мере два определения сербского народного стихосложения, очень странных в устах такого выдающегося филолога⁷¹. Первое – в вышеприведенном примечании к «Свадебному поезду»: «В сербском подлиннике размер хореический пятистопный с пресечением на второй стопе...». Второе – в «Опыте о русском стихосложении»⁷²: «Народные песни у сербов сочиняются без рифм и, кажется, имеют стихосложение тоническое, подобное старинному русскому. См. песенник сербский...

⁷¹ Ср.: *Ярхо Б. И.* Свободные звуковые формы у Пушкина. С. 176.

⁷² *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. С. 69.

изданный в 1814 в Вене Вуком Стефановичем» и т. д. Как согласовать эти взаимопротиворечивые утверждения с тем (справедливым) ощущением сербского стиха как 10-сложного силлабического, свидетельством которого является для нас восточовский перевод «Марка Кралевича»? Может быть, в первом случае Востоков имеет в виду не ритм стиха, а ритм напева, который, действительно, в сербских песнях звучит 5-стопным хореем. Может быть, во втором случае Востоков хотел прежде всего указать на беспорядочное расположение ударений в сербском стихе, странное для слуха, привыкшего к стопам. Скорее же всего, над ним тяготела теоретическая схема: силлабическое стихосложение свойственно будто бы лишь языкам с фиксированным ударением⁷³; в сербском языке ударение не фиксированное, стало быть, сербское народное стихосложение должно быть тоническим, как русское (и немецкое, о чем Востоков помнит, но не говорит); а если в «славеносербском» литературном стихе все же господствует силлабика, то лишь под влиянием «италиянцев и франков»⁷⁴, как в русском она господствовала под влиянием поляков. Факты противоречили этому, но Востоков закрывал на них глаза: слышал 10-сложный силлабический ритм, но не признавал его.

Важнее всего, конечно, было бы исследовать, в какой мере реальное расположение ударений в сербском стихе влия-

⁷³ Там же. С. 65–66.

⁷⁴ Там же. С. 69.

ло на расположение ударений в стихе Востокова (и в стихе пушкинских «Песен западных славян»). Вопрос этот, впервые поставленный, как известно, Ф. Е. Коршем⁷⁵, остается открытым и обещает быть очень интересным для исследователей сравнительной славянской метрики.

г) Стих пушкинских «Песен западных славян», в противоположность востоковскому, был предметом живого интереса стиховедов. Рано было замечено, что господствующими ритмическими формами здесь являются 5-стопный хорей и 3-стопный анапест, поэтому главный спорный вопрос представлялся так: к которому из этих двух размеров легче возвести все остальные ритмические вариации? Хореическую интерпретацию выдвинул Б. Томашевский в своей статье 1916 года⁷⁶, объясняя все нехореические вариации пушкинского стиха с помощью «перебоев», усечений и искусственных синерес («белое тело» > «бело тело») в рамках хорей. Анапестическую интерпретацию выдвинул С. П. Бобров⁷⁷, объяснявший все неанапестические вариации с помощью «пауз» и растяжений («квартолей», «квинтолей») анапестической стопы. Эклектического взгляда придерживался Г. Шенгели⁷⁸, который считал 5-стопный хорей и 3-стопный анапест

⁷⁵ Корш Ф. Е. О русском народном стихосложении. СПб., 1901. (Сборник ОРЯС. Т. 67. № 8). С. 32.

⁷⁶ См.: Томашевский Б. В. О стихе. С. 63–76.

⁷⁷ Бобров С. П. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. М., 1915; ср.: Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978. С. 407–420.

⁷⁸ Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. М.; Пг., 1923. С. 104–108;

равноправными вариациями (объединяемыми общей обеим 10-сложностью), а остальные вариации толковал то как «леймизированный хорей», то как «леймизированный анапест», судя по тому, где получается более «естественное распределение интонаций».

В результате спора «хореическая» теория обнаружила свою неудовлетворительность – кроме Б. Томашевского никто ее не поддержал, – «анапестическая» же теория, напротив, легла в основу тех взглядов, которые ныне являются общепринятыми. Дело в том, что вся практика русского стиха XX века убедительно показала: стих с неравносложными междуударными интервалами естественно воспринимается «на фоне» не двухсложных, а трехсложных размеров: «дольник на трехсложной основе» стал одной из популярнейших стихотворных форм, «дольник на двухсложной основе» остался представлен единичными экспериментами: «Последней любовью» Тютчева, «Голосом из хора» Блока, морскими балладами Багрицкого. Причина этого – в основоположной разнице двухсложного и трехсложного ритма, сформулированной впервые Н. Трубецким и Р. Якобсоном: основой двухсложного ритма в русском стихе являются *обязательно-безударные* слоги (нечетные в ямбе, четные в хоре), чередующиеся с произвольно-ударными слогами, а основой трехсложного ритма являются *обязательно-ударные* слоги (каждый третий), чередующиеся, как правило, с обяза-

тельно-безударными слогами⁷⁹. Более подробное изложение теории Трубецкого – Якобсона увело бы нас слишком далеко в сторону⁸⁰; но ясно, что стих с переменными безударными интервалами между иктами не может иметь в основе схему, которая держится на правильной последовательности безударных слогов, а может иметь только схему, которая держится на ударных слогах – то есть схему трехсложных размеров. «Перебой», основное понятие концепции Томашевского, – орудие более неуклюжее и неудобное, чем «стяжение» и «растяжение», основные понятия Боброва.

Разумеется, в своем первоначальном виде «анapestическая» теория стиха «Песен западных славян» уже никого не удовлетворяет. Она сделала свое дело: указала на то, что ритмическая основа «Песен» не силлабическая (как думал Томашевский), а тоническая. Сам С. П. Бобров в поздних своих работах предпочитал пользоваться понятием «переменной стопы» или «комплекса» и рассматривал размер «Песен» как «вольный стих» из трех переменных стоп⁸¹. В. М.

⁷⁹ Из более ранних исследователей ближе всего подходили к этому взгляду Л. В. Щерба в «Опытах лингвистического толкования стихотворений» и Б. В. Томашевский в его раннем «Русском стихосложении» (Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 37; Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Пг., 1923. С. 41).

⁸⁰ См.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 190–193.

⁸¹ Бобров С. П. Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян»; Он же. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян»; Он же. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой.

Жирмунский, со своей стороны, определял этот размер как «трехударный тонический стих с женскими окончаниями»⁸². Что это – лишь два разных названия одного и того же явления, убедительно показал А. Н. Колмогоров⁸³. Упреки в том, что под такое определение можно подвести любую прозу, нарезав ее на равноударные отрезки⁸⁴, неосновательны: задача исследователя заключается как раз в том, чтобы определить, какие дополнительные ограничения налагаются в размере «Песен» на трехударный ритм, чтобы он ощущался как ритм стиха, а не прозы. Подробнее всего об этом говорится в вышеуказанных поздних статьях С. П. Боброва, к которым мы и отсылаем читателя; здесь же мы ограничимся лишь самыми внешними признаками, определяющими место пушкинского стиха в истории имитаций русского народного тактовика.

Мы разобрали тот же материал, что и С. П. Бобров: 11 из 15 «Песен западных славян» (П), отрывки (О) «Что белеется...», «Менко Вуич...», «Всем красны боярские конюшни...», «Еще дуют холодные ветры...», «Как по Волге по реке по широкой...» и «Сказку о золотой рыбке» (С) – все-

⁸² Жирмунский В. М. Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке» // Проблемы современной филологии. М., 1965. С. 129–135; ср. Жирмунский В. М. Теория стиха. С. 224–225.

⁸³ Колмогоров А. Н. О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1. С. 98–111.

⁸⁴ Жирмунский В. М. Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке». С. 134.

го 1030 стихов (Бобров учитывал из них 1021, отстранив 4-ударные и 2-ударные стихи).

Прежде всего обращает на себя внимание, с какой полнотой укладывается пушкинский стих в схему тактовика. По подсчетам С. П. Боброва, в «центральный квадрат» таблицы сочетаний междуиктовых интервалов, соответствующий нашей схеме тактовика (см. выше, § 2), входит 91,4 % всех стихов, по нашим подсчетам – 93,2 % всех стихов. На фоне этой массы остальные 7–9 % стихов воспринимаются как аномалии, отступления, несущие каждый раз особую выразительную функцию. Примеры – в указанных статьях С. П. Боброва и А. Н. Колмогорова.

Далее, обращает внимание соотношение четырех ритмических групп: оно иное, чем у Востокова, и еще дальше отходит от народного оригинала. Именно, Пушкин сохраняет востокоское усиление анапестов, но ослабляет востокоское усиление чистых тактовиков. Первое-второе места по частоте у него делят хорей и анапесты⁸⁵, а за ними с большим отрывом следуют чистые тактовики и затем дольники. Как это объяснить? По-видимому, после опытов Востокова слух поэта и читателя уже несколько привык к тонической соизмеримости хореических и анапестических вариаций, и теперь не было надобности на каждом шагу напоминать об этой со-

⁸⁵ 321 хорей (и ямба) на 308 анапестов (и других трехсложников); а если откинуть ранние отрывки с их усиленным хореизмом, то на 292 хорей придется 296 трехсложников.

измеримости ритмическим фоном чистого тактовика; в то же время открылась возможность напомнить слуху о силлабической соизмеримости хореических и анапестических вариаций, и поэтому равносложные 5-стопные хорей и 3-стопные анапесты равномерно выдвинулись вперед. Та же забота о силлабическом подравнивании сказывается и в том, что среди хореических вариаций Пушкин сосредоточивается на строках средней длины, избегая длинных (у Востокова длинные составляли 40,5 %, у Пушкина 6,5 %), и сосредоточивается на собственно хорее, избегая ямба (у Востокова 41,5 % ямба, у Пушкина 1,5 %).

Зато внутренний ритм 5-стопного хорей – размера, наиболее нового для русского стиха, – у обоих поэтов приблизительно одинаков. Ритмических форм с ударениями на I, II, III, IV, V стопах у Востокова 7, у Пушкина 22; на II, III, IV, V – соответственно 16 и 49; на I, III, IV, V – 4 и 3; на I, II, IV, V – 4 и 22; на I, II, III, V – 20 и 73; на II, IV, V – 8 и 25; на II, III, V – 43 и 98; на I, III, V – 3 и 6; всего – 105 и 298. Соотношение 5-, 4- и 3-ударных форм у Востокова – 7: 42: 51; у Пушкина – 8: 49: 43; тогда как в будущем литературном 5-стопном хорее второй половины XIX века (по Тарановскому) – 15: 50: 35. Мы видим, как ориентация на трехиктный народный стих снижает у Востокова и Пушкина долю полноударных строк и повышает долю 3-ударных строк.

Это дает такое распределение ударений по строке (в сопоставлении с средними показателями для русского 5-стоп-

ного хорей XVIII–XIX веков, выведенными из данных Тарановского):

	Стопы				
	I	II	III	IV	V
Чистый 5-ст. хорей до 1850	63	87	85	56	100
Востоков	36	93,5	88,5	37	100
Пушкин	42,5	97	84,5	40,5	100
Чистый 5-ст. хорей после 1850	47,5	96,5	88	48	100

Видно, что хорей Востокова и Пушкина по своему строению гораздо ближе к хорю последующего, «последелермонтовского» периода, чем к хорю их предшественников и даже младших современников.

В дольниках у Пушкина выше процент цезуры, чем у Востокова; в тактовиках формы 2–3 преобладают над формами 3–2 – здесь Пушкин чутче прислушивался к народному стиху, чем его предшественник.

д) Стих лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича...» был в свое время исследован М. П. Штокмаром⁸⁶; к сожалению, исследователь не дал статистики ритмических форм, а ограничился статистикой распределения ударений по слогам, начиная с конца, – признаком для неравнослож-

⁸⁶ Штокмар М. П. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова.

ных стихов мало показательным. Поэтому, кроме констатации общей близости «Песни» к метрике былин, это исследование, при всем богатстве собранного материала, дало немного. Содержательную, но краткую и местами субъективную характеристику стиха «Песни» дал также С. П. Бобров⁸⁷.

Главное отличие лермонтовской «Песни» от стиха Сумарокова, Востокова (в сербских песнях) и Пушкина – ее дактилическое окончание. Поэтому, работая над стихом «Песни», поэт получает естественную возможность опереться на опыт силлабо-тонических имитаций народного стиха с дактилическим окончанием – т. е. прежде всего 4-стопного хорей и пятисложника (5-стопный хорей и 3-стопный ямб, как мы видели, были редки, а 6-стопный хорей чаще имел не дактилическое окончание, а мужское или женское). Это наложило отпечаток на весь ритмический облик «Песни».

Самые частые ритмические вариации у Лермонтова – дольникковые; за ними следуют анапесты, потом хорей и, наконец, чистые тактовики. При этом дольники выступают в облике литературного пятисложника: в них высокий процент двухударных строк с 4-сложным интервалом и почти постоянная цезура, разделяющая стих на две симметричные половины:

⁸⁷ Бобров С. П. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой. № 2. С. 71–75.

...Как полюбишься – празднуй свадьбу,
Не полюбишься – не прогневайся...

...Косы русые – расплетенные
Снегом-инеем – пересыпаны...

...Государь ты мой – красно солнышко,
Иль убей меня – или выслушай...

...Пройдет молодец – приосанится,
Пройдет девица – пригорюнится...

Цезурованных дольников такого рода в «Песне» 156 – почти треть ее состава. Именно этот размер – а не чисто-тактовиковый, как у Востокова, – образует ритмический фон произведения, из которого выделяются и хорей, и анапесты. Ритм пятисложника таков, что может восприниматься и как 2-стопный хорей, и как 1-стопный анапест (отсюда постоянные затруднения стиховедов), поэтому к роли «общего знаменателя» хорей и анапеста он подходит не хуже, чем тактовик. Как «подверстывается» к пятисложнику анапест, легко увидеть, обратив внимание на словоразделы в лермонтовском анапесте: в 89 стихах из 120 (75 %!) на втором месте здесь стоит мужской словораздел, выделяющий на конце стиха пятисложную группу, вполне созвучную «кольцовско-

му» полустишию:

...Вот он слышит в сенях – двери хлопнули;
Потом слышит шаги – торопливые;
Обернулся, глядит – сила крестная!..

(ср. кольцовское дробление анапеста: «Я затеплю свечу
Воску ярого...»). Что это членение стиха не случайно, а на-
рочито, видно из сопоставления с анапестами Востокова в
его стихе с дактилическими окончаниями: там мужской сло-
вораздел в втором месте составляет лишь 46 %. Такие же
словоразделы, выделяющие пятисложную группу на конце
стиха, часты у Лермонтова и в 4-стопных хорях (46 %):

...Твои речи – будто острый нож;
От них сердце – разрывается...

и в 5-стопных хорях (49 %):

...Над Москвой великой – златоглавою,
Над стеной кремлевской – белокаменной...

и особенно в чистых тактовиках (58,5 %):

...Тяготит она плечи – богатырские,
И сама к сырой земле – она клонится...

однако здесь все же нет полной уверенности, что эта тен-

денция не случайна, а сознательна. Можно добавить, что из 22 внесхемных стихов «Песни» 13 имеют строение 1–4 и пятисложную группу на конце —

...Чтобы свету Божьего – ты не видела,
Мое имя честное – не порочила...

Таким образом, даже внесхемные стихи подверстываются к схемным, ориентируясь на дольниковые пятисложники.

Наряду с пятисложником в стихе Лермонтова усиливается 4-стопный хорей. В стихе с женским окончанием строки 4-стопного хорей кажутся слишком коротки и потому отсутствуют. В стихе с дактилическим окончанием краткость 4-стопного хорей не столь заметна; поэтому процент коротких строк среди хореев повышается (с 11,5 % у Востокова до 43,5 %), а процент длинных падает (с 36,5 % у Востокова до 7 %). Влияние традиции «карамзинского» хорей (которому сам Лермонтов отдал дань в «Песне Ингелота») несомненно.

Чисто-тактовиковые ритмы Лермонтова любопытны тем, что в них опять – как у Востокова, но не как у Пушкина и не как в народном подлиннике – сочетание интервалов 3–2 чаще, чем 2–3.

Какому народному образцу следовал Лермонтов в стихе «Песни»? М. П. Штокмар указал на одну из песен чулковского сборника (II, № 129: «Из Кремля, Кремля, крепка города...»), С. П. Бобров – на духовные стихи с их «тоскливым

однообразием» пятисложного склада. Метрически это равновозможно: мы видели (§ 3), что ритм чулковских песен и духовных стихов с дактилическими окончаниями очень сходен. (Правда, нужна оговорка: песни и духовные стихи могли повлиять на обилие дольниковых пятисложников у Лермонтова, но не могли повлиять на обилие анапестов у него; широкому использованию анапестов Лермонтов мог учиться только у Востокова и Пушкина.) Но по прочим признакам вероятнее, что Лермонтов подражал не духовным стихам, а чулковским песням. Во-первых, записи духовных стихов при Лермонтове еще не издавались, а предполагать знакомство с ними «со слуха» всегда рискованно. Во-вторых, жанр «Песни» имеет мало общего с духовными стихами, но много общего – с историческими песнями, каких много у Чулкова. В-третьих, наконец, у лермонтовской «Песни» есть по крайней мере одна текстуальная перекличка с чулковской песней II, № 150 (концовка): «Буде стар человек пойдет, помолится, Моему ли телу грешному поклонится; Как охотники пойдут, так настреляются; Буде млад человек пойдет, в гусли наиграется...».

е) Народный стих А. К. Толстого не исследовался ни разу. Мы разобрали следующие тексты: «Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице...», «Уж ты нива моя, нивушка...», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти...», «Не Божиим громом горе ударило...», «Ты почто, злая кручинушка...», «Вырастае́т дума, словно дерево...», «Хорошо, братцы, тому на све-

те жить...», «Исполать тебе, жизнь, баба старая...», «Ходит Спесь, надуваучись...», «Правда» (1856–1859 годы). Все стихи с дактилическим окончанием.

Стих Толстого представляет собой дальнейшее развитие основных тенденций, наметившихся в лермонтовском стихе. На первом месте по-прежнему дольники-вариации, доля их повышается до 40 %; на последнем месте – чисто-такто-вариации, доля их падает до 8 %. Среди дольников еще более заметна становится двухударная вариация 4 – практически вариации 1–2, 2–1 и 4 встречаются почти с равной частотой. Среди тактовиков еще резче преобладают вариации 3–2 над вариациями 2–3. Среди хореев еще резче выдвигаются на первый план короткие, 4-стопные: на короткие строки приходятся три четверти всех хореических вариаций. Отступлений от лермонтовских тенденций можно указать только два. Во-первых, среди дольников понижается процент цезурованных стихов (даже в вариации 4, особенно тяготеющей к цезуре, появляются такие строки, как «Ты, неведомое, незнаемое...», «Людям добрым в уразумение...» и т. п.) – поэт как бы сопротивляется нарастающему засилью пятисложников. Во-вторых, и это гораздо важнее, понижается доля анапестических вариаций (иссякает инерция, идущая от Востокова и Пушкина), и анапесты отступают перед хорейми со второго места на третье. Вот образец звучания стиха Толстого – сочетание 4-стопных хореев, анапестов и дольников:

Исполать тебе, жизнь – баба старая, *Ан*
Привередница крикливая, *Х4*
Что ты, лаючись, накликалась, *Х4*
Растолкала в бока добра молодца, *Ан*
Растрепала его думы тяжкие! *Ан*
Что ты сердца голос горестный *Х4*
Заглушила бранью крупною! *Х4*
Да не голос один заглушила ты, *Ан*
Заглушила ты тот гусярный звон, *Дк 1–2ц*
Заглушила песни многие, *Х4*
Что в том голосе раздавались... *Дк 4ц*

ж) Еще более близкое продолжение лермонтовской традиции представляет собой стих Огарева. Здесь нет даже того отклонения, которое позволяет себе Толстой, – от анапестов к хорям: в точности как у Лермонтова, на первом месте стоят дольники, на втором анапесты (и занимают они вместе не 60 %, как у Лермонтова, а целых 75 %), и далеко позади следуют хорей и чистые тактовики. Среди дольников преобладание цезурных форм также больше, чем у Толстого; среди хореев короткие также преобладают, а длинные отсутствуют совсем. «С того берега» (1858) – единственное произведение Огарева, где ему удалась имитация народного тактовика; другие его опыты с народным стихом – это или раёшный акцентный стих («Восточный вопрос в панораме»), или дольниковые пятисложники с редкими отступлениями («За сто-

лом сидел седой дедушка...»), или чередование кусков пятисложника и кусков 4-стопного хорее («Гой, ребята, люди русские!..»). Трудно сказать, не сыграла ли здесь роль тематическая переключка с «Песней про царя Ивана Васильевича...»: поэма Огарева посвящена смерти Орсини на эшафоте:

И пошли на плаху колодники, *Дк 1–2*
Шли спокойно они и безропотно, *Ан*
Перед смертью только воскликнули: *Дк 1–2*
«Эх! да здравствует наша родина *Дк 2–1ц*
И другая страна, столь любимая, *Ан*
Где теперь мы слагаем головы, *Дк 2–1*
А в любви к ней не раскаялись! *Х4*
И попадали обе головы, *Дк 2–1ц*
И палач склал обе головы в мешок. *Х5*

з) Н. Минский вряд ли знал поэму Огарева, напечатанную тогда лишь за границей; и тем не менее его поэма «У отшельника» (1896) вплотную примыкает по метру к огаревской и представляет собой как бы следующую стадию переработки лермонтовской традиции в сторону дальнейшего единообразия ритма. Если ведущие формы, дольники и анапесты, у Лермонтова составляли вместе 60 %, у Огарева 75 %, то у Минского они составляют 85 %, и остальные формы, хорей и чистые тактовики, играют роль лишь вспомогательных примесей к этим основным ритмам. Все остальные признаки

стиха также нам уже знакомы: исчезновение длинных хореев, высокий процент цезур в дольниках (хотя и не достигающий не только лермонтовского, но и толстовского уровня: сопротивление пятисложникам продолжается). Получается довольно гладкий и монотонный стих, вполне во вкусе своего времени, привычного к трехсложным ритмам⁸⁸:

От поселков людских во все стороны *Ан*
Разбежались дороги бойкие, *Дк 2–1*
А как только дошли до темных лесов, *Ан*
Испугались они, призадумались *Ан*
И одна за другой отставать стали. *Ан*
Только две дорожки отважились, *Дк 1–2*
Вошли в трущобы лесистые, *Дк 1–2*
И то крадучись, извиваячись. *Дк 4и*
Как дорожка побольше влево взяла *Дк 2–1*
К жигулевским горам, к Волге матушке, *Ан*
Протоптали ее люди беглые... *Ан*

Модернистская поэзия XX века не разрабатывала народный тактовик, предпочитая экспериментировать с имитациями античной метрики или западноевропейской тоники. Подражания А. М. Добролюбова духовным стихам стоят на грани тактовика и молитвословного стиха и поэтому требу-

⁸⁸ За однообразие стиха осуждает поэму Минского молодой Брюсов в письме к П. Перцову, тут же заодно излагая теорию народного стиха своего учителя Ф. Е. Корша; любопытно, что и Брюсов не может не вспомнить здесь «Песнь о купце Калашникове» (Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927. С. 65–66).

ют особого рассмотрения. Новые опыты в рассматриваемой нами области являются лишь в советское время и идут в разных направлениях. Наиболее разнообразен стих Боброва, наиболее однообразен стих Заболоцкого, середину нащупывают Тимофеев и Сельвинский.

и) С. П. Бобров написал нашим размером – с женским окончанием – переложение «Песни о Роланде» (1935, изд. 1943). Для него это было сознательным воспроизведением стиха Пушкина и Лермонтова, которым он занимался как стиховед за двадцать лет до того и к которому вернулся через двадцать лет после того: «Мы избрали для нашего переложения стих, которым Пушкин написал „Песни западных славян“, а Лермонтов – „Песнь о купце Калашникове“», – пишет он в послесловии. Мы разобрали две первые кантилены переложения Боброва, сам Бобров сделал подобный подсчет по всей поэме⁸⁹.

После самым же Бобровым произведенного статистического обследования и «Песен западных славян», и «Песни о купце Калашникове» совершенно ясно, что ритмические тенденции этих двух произведений очень различны и подражать тому и другому стиху сразу вряд ли возможно. Действительно, это скрещение установок на два несхожих образца привело к любопытным результатам. Женское окончание воспроизводит стих Пушкина; соотношение основных групп

⁸⁹ Бобров С. П. Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». С. 271.

ритмических вариаций в первых двух кантиленах воспроизводит (очень близко) стих Лермонтова; а соотношение ритмических вариаций во всей поэме в целом дает уникальную картину – почти точное равновесие всех четырех ритмических групп: и хореев, и анапестов, и дольников, и чистых тактовиков. Вместе с женским окончанием от стиха Пушкина в стих Боброва переходит и господство строк средней длины среди хореев, и малый процент двухударных строк среди дольников, и «пушкинский», а не «лермонтовский» уровень цезуры в дольниковых формах. Новым в стихе Боброва является преобладание вариации 2–1 над вариацией 1–2 в дольниках: это – явный результат влияния литературного дольника XX века, в котором, как известно, форма 2–1 чем дальше, тем больше вытесняла форму 1–2. Наконец, для стиха Боброва характерен повышенный процент внесхемных форм, т. е. стихов с удлинёнными 4- и 5-сложными интервалами; это также явный результат влияния поэзии XX века с ее экспериментами на грани акцентного стиха, которым немалое внимание уделял и сам Бобров в своих оригинальных стихотворениях.

Вот образец стиха Боброва: обилие внесхемных строк, преобладание 2–1 над 1–2, приблизительное равновесие основных ритмических групп:

На мече Ганелон клянётся, *Дк 2–1*

А Марсилиий поклялся книгой, *Дк 2–1*

Где записаны богомерзкие законы —
Тервагана и Магомета. *Дк 4*
Подходят к Ганелону сарадины, *Я5*
Вальдаброн ему меч подносит, *Дк 2–1*
В тысячу мангонов ценою, *Тк 3–2*
А другой, Климорин-язычник, *Дк 2–1*
Ему дарит шлем драгоценный *Дк 1–2*
С дорогим карбункулом посредине. —
Выходит Брамимонда-королева, *Я5*
Говорит ему: – Сир, я люблю вас, *Ан*
А жене вашей от меня подарок! —
Дорогие запястья ему дарит, *Тк 2–3*
Ганелон себе в обувь их прячет. *Ан*

к) «Исцеление Ильи Муромца» Н. Заболоцкого было написано в конце 1940-х годов, но опубликовано лишь посмертно, в 1965 году, вместе с отрывками из заметки о принципах стихотворного переложения русских былин. В заметке этой между прочим говорится: «Надобно помнить, что тонический стих быliny обнаруживается только при пении ее сказителем, на что указывал еще Гильфердинг. В писаном тексте, где будут отсутствовать музыкальный каданс и вспомогательные вставные словечки, стих потеряет свой тонический характер. Поэты обязаны воссоздать тонический стих собственными средствами и не отступая от былинного стиля».

Суждение это любопытно: оно показывает, что писанный

текст былинных публикаций, по-видимому, не воспринимался Заболоцким как стих. Как известно, во всех своих поэтических экспериментах Заболоцкий строго держался рамок силлабо-тоники, а если выходил из них, то обращался непосредственно к верлибру (например, в финале поэмы «Деревья»); промежуточные формы – дольники, акцентный стих – были ему чужды. Поэтому «воссоздать тонический стих собственными средствами» для Заболоцкого значило: переложить былинную в силлабо-тонический стих. Это он и сделал в «Исцелении Ильи Муромца»: почти две трети его переложения составляют чистые анапесты, четверть – дольниковые пятисложники, и лишь в небольшой примеси к ним присутствуют другие формы. Можно заметить, что ритм начала «Исцеления» однообразнее, конца – разнообразнее (в первой половине поэмы анапест составляет 68 %, во второй – только 50,5 % строк): по-видимому, в ходе работы слух поэта постепенно притерпелся к отступлениям от анапестической схемы. Почему Заболоцкий избрал основным размером переложения именно анапест (а не 5-стопный хорей, например, как в «Слове о полку Игореве» и в переводах с сербского), – сказать трудно. Во всяком случае, стих Заболоцкого – это завершение той тенденции к ритмическому единообразию, которая тянется от Лермонтова через Огарева и Минского (хотя непосредственное влияние Огарева и Минского на Заболоцкого весьма сомнительно). Вот отрывок из переложения Заболоцкого:

Отвечает Илья свет Иванович: *Ан*
«Я и рад бы вам дать подаяние, *Ан*
Рад бы дать я вам пива из погребца, *Ан*
Напоить вас, калик, крепкой брагою, *Ан*
Да уж тридцать лет, как я сиднем сижу, *Дк 1–2ц*
Как я сиднем сижу, за избой гляжу. *Ан*
Мне ни с печки слезть, мне ни ковш достать, *Дк 1–2ц*
Мне ни ковш достать, вам испить подать». *Дк 1–2ц*

л) Л. И. Тимофеев опубликовал свое переложение «Слова о полку Игореве» былинным стихом в 1953 году (в малой серии «Библиотеки поэта»). Десять лет спустя он напечатал статью⁹⁰, в которой доказывал (вслед за Ф. Е. Коршем), что былинный размер действительно был первоначальным размером «Слова» и переложение это должно рассматриваться как перевод размером подлинника. Точка зрения Л. И. Тимофеева поддержки не получила; однако переложение его сохранило интерес как еще один образец имитации русского народного тактовика.

Соотношение основных ритмических групп у Тимофеева такое: на первом месте – хорей, тотчас вслед за ними – дольники (на эти две группы приходится две трети всех схемных стихов), а потом, с большим отрывом – анапесты и чистые тактовики. Это мало похоже на обычную былинную после-

⁹⁰ Тимофеев Л. И. Ритмика «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 1963. № 1. С. 88–104.

довательность – хореи, чистые тактовики, анапесты, дольники, – зато несколько похоже на «народный стих» Лермонтова и очень похоже на стих А. К. Толстого. Именно Лермонтовым и Толстым, а не подлинными текстами былин, бессознательно руководствовался Л. И. Тимофеев в своей реконструкции былинного стиха⁹¹. Это явствует и из соотношения коротких, средних и длинных строк в самых частых, хореических, вариациях: на первом месте здесь короткие строки (42 %), на последнем длинные (18 %), как и у Лермонтова с Толстым; тогда как в настоящем былинном стихе соотношение обратное: короткие составляют 13 %, а длинные 49 %. Отходит от инерции Лермонтова и Толстого Тимофеев только в двух случаях: во-первых, в дольниках он не так увлекается двухударной формой 4 и цезурой (процент цезурованных строк у него ниже не только чем у Лермонтова и Толстого, но и чем в былинах, – сказывается опыт бесцезурного дольника Блока, любимого поэта Тимофеева); во-вторых, в чистых тактовиках он наконец преодолевает господство формы 3–2 и восстанавливает характерное для народного стиха преобладание формы 2–3. Вот отрывок перело-

⁹¹ Такое же бессознательное отклонение от народных образцов к литературным можно уловить и в стилистике переложения: так, Л. И. Тимофеев очень широко пользуется для распространения строки фигурой удвоения («С рассвета, с рассвета до вечера», «Летят, летят стрелы каленые», «Гремят, гремят сабли острые», «Ты черна, черна, степь половецкая», «Пали, пали стяги Игоревы» – все примеры на протяжении 20 строк) – тогда как в былинах этот прием абсолютно неупотребителен.

жения Тимофеева:

Ветры веют, веют с моря стрелами Х5
На храбрые полки Игоревы, Дк4
Земля гудит, реки мутно текут, Дк 1–2ц
Закрывает пыль поле чистое, Дк 1–2ц
Говорят знамена со всех сторон, Дк 1–2
Что от Дона и от моря идут половцы, Х6
Обступают войско русское. Х4
Криком степи заградили дети бесовы, Х6
А храбрые люди русские Дк 2–1ц
Преградили степь щитами червлеными. Тк 3–2

Местами – там, где одинаковые ритмические вариации повторяются на протяжении нескольких строк, – литературная традиция тимофеевского стиха заметна еще яснее: сквозь лермонтовский стих проступают размеры долермонтовских литературных имитаций народного стиха, на которые опирался Лермонтов, – то 4-стопный хорей Карамзина («Уж мужья вы наши, лады милые, Вас и мыслями не вымыслишь, Вас и думами не сдумаешь, И очами вас не выглядишь. Не ходить нам в злате-серебре...»), то пятисложники Львова («Игорь путь ночной мерит мыслями От великого Дона синего За Донец реку, реку малую...»).

м) «Три богатыря» И. Сельвинского – одна из последних крупных работ автора. Но обращение к былинному размеру было для писателя не внове: опыты имитации народного

стиха были уже в «Раннем Сельвинском» и во вкраплении в «Улялаевщину», к народному стиху он постоянно апеллирует в своей «Студии стиха». Сельвинский сам пользуется термином «тактовик» (взятым от А. П. Квятковского), и хотя понимает он его в высшей степени расплывчато, но ритмику подлинного народного стиха он уловил лучше, чем какой-либо другой имитатор с сумароковских времен.

Из основных ритмических групп на первом месте у него стоит хорей, на втором чистый тактовик, на третьем дольник и на последнем, с большим отрывом, анапест. Только это сильное преобладание дольника над анапестом и отличает стих Сельвинского от былинного стиха в том виде, какой он имеет, например, у Сивцева-Поромского. Среди хореических вариаций короткие строки держатся на последнем месте (правда, на первом – не длинные, а средние, так что силлабическое единообразие стиха в имитации сильнее, чем в подлиннике). Доля двухударных форм в дольнике у Сельвинского почти такая же, как у Тимофеева, т. е. половинная по сравнению с образцом. Процент цезуры в дольниках почти такой же, как в народном оригинале. Соотношение форм 2–3 и 3–2 тоже такое же, как в народном оригинале, преобладание формы 2–3 даже подчеркнуто: в былинах на нее приходится две трети всех чистых тактовиков, у Сельвинского – три четверти. По выдержанности тактовиковой схемы Сельвинский стоит впереди всех (кроме, разве, Заболоцкого): из 294 стихов его только 4 выбиваются из схемы тактовика.

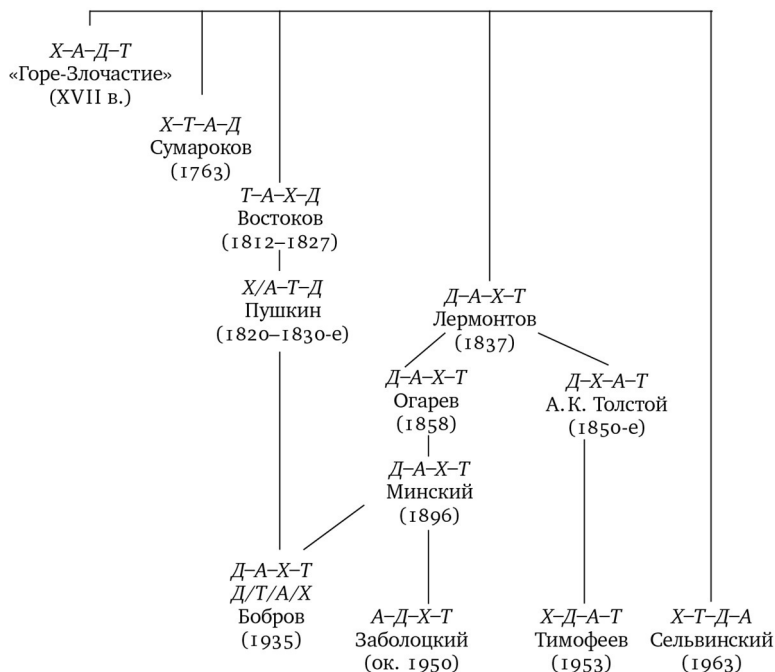
Вот образец стиха Сельвинского:

Мхи были, болота у бела моря, Х5
Что на зимнем берегу на полунощном, Тк 3–2
Жил да был моложа там, крестьянский сын, Х5
Еще Сокол у моложи прозвание. Тк 3–2
Ничего-то он не знал, не ведывал, Х5
Как пришли тут калики перехожие, Тк 2–3
Говорят старички детинушке: Дк 2–1
«Есть на свете вера христианская! Х5
А что она за вера христианская? Я5
А така она вера христианская, Тк 2–3
Что щадит дыхание всякое, Дк 1–2
Не желает зла своему ближнему, Х5
Не хочет чужого богатства...» Дк 2–1

Если считать, что основной тенденцией всех имитаций народного стиха в литературном стихе было движение от силлабо-тоники к подлинному ритму народного тактовика – движение, начатое с разных сторон Карамзиным, Мерзляковым, Львовым и другими поэтами их времени, – то эта тенденция находит свое завершение в стихе Сельвинского. Цикл развития имитационного стиха, по-видимому, завершен. Поэзия XIX–XX веков вновь «открыла» богатый и сложный ритм тактовика, издавна знакомый народному творчеству, и на веренице имитаций как бы проверила родство новооткрытого размера с его прототипом. После этого роль имитаций в основном была сыграна; главное направле-

ние разработки тактовика в современном литературном стихе – не здесь. Его намечают не стилизации Боброва, Тимофеева и Сельвинского, а оригинальные эксперименты Бальмонта, Блока, Луговского, Луконина, Рождественского и того же Сельвинского, о которых мы говорили в начале нашей статьи⁹².

X-T-A-Д: народный стих



⁹² Ср.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Гл. 7.

Внешнее сходство между тактовиком народной поэзии и тактовиком XX века не бросается в глаза: его заслоняет понятная разница тематики и стилистики. Однако сделанный анализ не оставляет никакого сомнения в единстве их внутреннего строения. Это позволяет наметить некоторые аналогии, несколько натянутые, но довольно любопытные, которыми мы и позволим себе закончить настоящую статью.

До того как Третьяковский и Ломоносов утвердили в русской поэзии силлабо-тоническое стихосложение, она знала четыре типа стиха: (а) молитвословный стих – акафистов и других литургических песнопений, без ритма и рифмы⁹³; (б) народный напевный стих, эпический и лирический, основным размером которого был, как показано, тактовик; (в) народный говорный стих типа раёшника; (г) силлабический стих. После того как в XX веке господство силлабо-тонической системы Третьяковского – Ломоносова поколебалось, помимо нее вошли в употребление тоже четыре типа стиха: (А) дольник с интервалами 1–2 слога у Блока и др.; (Б) тактовик с интервалами 1–2–3 слога у Луговского и др.; (В) акцентный стих с произвольными интервалами у Маяковского и др.; (Г) свободный стих без ритма и рифмы в «Александринских песнях» Кузмина и в других подражаниях западному верлибру.

⁹³ *Тарановский К.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в русской литературе XI–XIII вв.

Так вот, не любопытно ли сходство между некоторыми из этих досиллабо-тонических и послесиллабо-тонических размеров? (а – Г) Молитвословный литургический стих звучит очень сходно со свободным стихом Кузмина – особенно там, где и тот, и другой снабжены анафорами и синтаксическим параллелизмом; малая изученность и того, и другого стиха заставляет пока ограничиться этим непосредственным впечатлением. (б – Б) Народный напевный стих строится по той же метрической схеме, что и современный тактовик, – это мы постарались показать в настоящей статье. (в – В) Народный говорный стих раёшника находит близкую параллель в акцентном стихе Маяковского – особенно в тех «предельных» его формах, которые акцентный стих приобретал в среднем периоде творчества поэта, в «Мистерии-буфф» или в «Пятом Интернационале». (г – А) Самое натянутое из четырех сопоставлений – между силлабическим стихом и дольником; но и здесь можно указать на установленную нами изосиллабическую тенденцию в трехиктном дольнике⁹⁴, осознанную в программе Гумилева: «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов... перестановкой ударений... и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения» (статья «Наследие символизма и акмеизм»⁹⁵). Однако от даль-

⁹⁴ Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX в. С. 91–95.

⁹⁵ Ср.: Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. 2-е изд. (дополненное). М., 2001. С. 160–161.

нейших обобщений в этом направлении разумнее воздержаться.

9

Краткие выводы. 1) Тактовик, т. е. тонический стих с междуиктовыми интервалами, колеблющимися в диапазоне 1–2–3 слога, не является в русской поэзии изобретением XX века: этот размер широко употреблялся уже в народном творчестве (былины, песни, духовные стихи).

2) Наиболее употребительным в народной поэзии является трехиктный стих с двухсложной (по большей части) анакрусой и двухсложным (по большей части) окончанием – былинный стих; менее употребительны двухиктный стих и четырехиктный стих (делимый цезурой на два двухиктных полустишия).

3) Ритмические вариации тактовика могут совпадать по звучанию с хореем (и ямбом), с анапестом (и другими трехсложными размерами), с дольником или быть специфичными для тактовика. В трехиктном (былинном) стихе обычно самыми частыми являются вариации хореические, затем чисто-тактовиковые, затем анапестические, затем дольниковые. Кроме того, обычно наличествует примесь стихов аномальных, не укладывающихся в тактовиковую схему (в большинстве случаев не свыше 15–20 %).

4) Дольниковые и чисто-тактовиковые вариации трехикт-

ного народного стиха имеют ритмическую особенность, отличающую их от литературного дольника и тактовика XX века: второй междуиктовый интервал в них стремится быть не короче, а длиннее первого.

5) В былинном тактовике можно различить три типа: нормальный, упрощенный и расшатанный. В упрощенном стихе повышен процент хореических вариаций, в расшатанном стихе – процент внесхемных вариаций. Упрощенный стих имели в виду сторонники «стопной» концепции народного стиха, расшатанный стих – сторонники «чисто-тонической» концепции.

6) Литературные имитации народного стиха в XVIII–XX веках представляли собой по большей части канонизацию одной из ритмических вариаций тактовика (4-стопного и 6-стопного хорея, 3-стопного ямба, 3-стопного анапеста, цезурованного дольника). Более свободная и полная имитация (Сумароков – Востоков – Пушкин – Лермонтов и т. д.) разрабатывала отдельно тактовик с женским и с дактилическим окончанием, причем на первый влияла тенденция к 10-сложному изосиллабизму (воспринятая от сербского стиха), а на второй – тенденция к цезуре и двухчленности (унаследованная от «кольцовского» пятисложника).

P. S. Эта работа должна была быть главой в книге «Современный русский стих» (1974), но не вошла в объем: напечатаны были только таблицы и конспект содержания.

Часть материала потом была опубликована отдельно⁹⁶. Интересы это не вызвало: по стиху народной песни появилась с тех пор очень тщательная работа J. Bailey, «Three Russian Lyric Folk Song Meters» (1993, рец. в ИАН ОЛЯ. 1995. № 1), по эпическому стиху – ничего. Между тем материал действительно требует дальнейшей разработки – по более поздним и надежным записям, с учетом напевов и т. д. Напоминаем: мы разбирали не ритмику фольклорного стиха как такового, а только ритмику его записей XIX века – тех, которые могли повлиять на литературные имитации народного стиха, а они-то и интересовали нас в первую очередь. О происхождении русского народного стиха из общеславянского и общеиндоевропейского подробнее – в книге «Очерк истории европейского стиха» (1984); возражение – о том, что ниоткуда он не может быть выведен, – в статье А. И. Зайцева «Стих русской былины»⁹⁷.

⁹⁶ См.: Гаспаров М. Л. Русский народный стих в литературных имитациях // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1975. No. 19. P. 77–107; Он же. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха / Отв. ред. В. Е. Холщевников. Л., 1978. С. 3–47. – Прим. ред.

⁹⁷ Русский фольклор. СПб., 1995. № 28. С. 198–205.

Русский силлабический тринадцатисложник⁹⁸

1

Проблема. Силлабике не везло в русском стиховедении. Ее изучали мало и неудовлетворительно. Причин этому было по крайней мере две.

Первая причина в том, что ломоносовская реформа слишком решительно перерубила естественный ход развития русского стиха, и в результате живое ощущение ритма силлабики XVII–XVIII веков оказалось к нашему времени совершенно утраченным. (Мелкий, но характерный пример: нам известны две маленькие стилизации под Симеона Полоцкого, относящиеся к 1920-м годам: в сборнике «Парнас дыбом» и в рукописном цикле шуточных поздравлений поэту М. Волошину «Poetae poetae»; в обоих случаях авторами были профессиональные филологи, и, несмотря на это, в обоих случаях стих стилизаций нарушает основное правило силлабики: он неравносложен.) Это повело к тому, что осторож-

⁹⁸ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 132–157 (впервые опубликовано в: *Metryka słowiańska / Pod red. Z. Konopczyńskiej, L. Pszczołowskiej.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 39–64).

ные исследователи инстинктивно уклонялись от исследования стиха, столь чуждого их слуху, а неосторожные поспешили создать миф о том, что силлабика чужда самому «духу русского языка», что силлабический стих был лишь досадным недоразумением в истории русского стихосложения и что изучать его, стало быть, не имеет смысла. Миф этот, к сожалению, оказался весьма живучим.

Вторая причина до некоторой степени вытекает из первой: дело в том, что из-за общего пренебрежения огромная часть русской силлабической поэзии была и остается неизданной, а существующие публикации разрозненны и часто несовершенны. Это затрудняло работу тех исследователей, которые уделяли внимание силлабическому стиху. Так, единственным поэтом-силлабистом, полностью доступным для изучения, оказался Кантемир; и только поэтому в сознании стиховедов его стих невольно стал как бы олицетворением силлабики в целом, а стих его предшественников представлялся лишь чем-то вроде подготовки «кантемировского» стиха. Из двух стиховедов, изучавших силлабический стих с помощью статистики, первый, Г. А. Шенгели⁹⁹, опирается исключительно на Кантемира, а второй, Л. И. Тимофеев¹⁰⁰, – преимущественно на Кантемира. При такой «телеологической» концепции неизбежны были некоторые ошиб-

⁹⁹ Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. М.; Пг., 1923. С. 89–102.

¹⁰⁰ Тимофеев Л. И. Силлабический стих // *Ars poetica* / Под ред. М. А. Петровского, Б. И. Ярхо. Вып. II. М., 1928. С. 37–71.

ки и неточности в анализе фактов.

Задача нашей работы – двоякая: во-первых, привлечь материал по докантемировской силлабике более широко и более дифференцированно, чем это делалось до сих пор; во-вторых, попытаться взглянуть на этот материал не «с конца», а «с начала», сопоставить его не с той формой, которую русский силлабический стих обрел в исходе своего развития, у Кантемира, а с теми факторами, которые формировали ритм русского силлабического стиха у первых его создателей, – то есть, с одной стороны, с ритмом польской силлабики, служившей для них образцом, и, с другой стороны, с «естественным» ритмическим словарем русского языка, служившим для них материалом.

2

Материал. Рассмотрение естественно начать с наиболее распространенного силлабического размера – 13-сложника. Это – стих в 13 слогов с цезурой после 7-го слога и постоянным ударением на предпоследнем, 12-м, слоге. Русским стихосложением он был заимствован из польского, польским – из средневекового латинского («вагантский стих»). В русской поэзии таким стихом пользовались едва ли не все поэты доломоносовского времени:

Темную ночь денница светло рассыпает,

Красным сиянием си день в мир провождает,
Нудит люди ко делу: ов в водах глубоких
Рибствует, ов в пустынях лов деет широких,
Иный что ино творит. Спйай же на день много
Бедно, раздраноризно поживет убого.

(Симеон Полоцкий, «День и ночь», до 1680 г.)

Подвигну мертвих, адских, воздушних и водних
Соберу духов, к тому зверей многогородних
Созову купно, прийдут змии страховидни,
Гади, смоки, полозы, скорпии, ехидны;
Совлеку солнце з неба, помрачу светила,
День в ночь претворю: яве будет моя сила.

(Ф. Прокопович, «Владимир», д. I, 1705 г.)

Уме слабый, плод трудов недолгой науки!
Покойся, если хочешь жизнь прожить без скуки:
Не писав, дни летящи века проводить
Можно и хвалу достать, хоть творцом не слыти.
Противно учение, творец не мил, чаю:
Когда чту книгу кому – говорит: скучаю!

(А. Кантемир, Сатира I, ред. 1731 г.)

Мы использовали следующие тексты, написанные этим размером:

2.1. Симеон Полоцкий – 1000 стихов из книги «Вертоград многоцветный», 1680 (по изд.: Симеон Полоцкий. Из-

бранные сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1953, и «Вирши: силлабическая поэзия XVII–XVIII веков». Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1935), в том числе 532 стиха из крупных произведений (свыше 90 стихов: «Клевета», «Клятва во лжу», «Женитва») и 468 – из мелких (до 20 стихов: «Закон», «Разнствие», «Диадима», «Образ», «Александр Макидонский Тир град обстояше...», «Любовь к подданным», «Делати», «Риза», «Казнь хулы», «Завет», «Старость», «Дева», «Пособие», «Честь», «Философия», I, IV–VI, «Разум», «Мысль», «Учиться и учить», «Пря», «Время», II–III, «Друг», «Милость господская», «Слово», «Воздержание», «Вино», «Язык», «Богатство», «Богатых обычай», «Звезда», «Магнит», «Мудрецы мира», «Оплазновость», «Скакание», «Худородия память»; до 30 стихов: «День и ночь», «Жабы послушливыя», «Погребение», «Правды безместие», «Казнь за сожжение нищих», «Казнь отцу за сына»).

2.2. Сильвестр Медведев – «Епитафион» Симеону Полоцкому, 1680 (по сб.: «Вирши...»), Плач и утешение на смерть царя Федора Алексеевича, 1682 (сб. «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, т. 14, 1790), и стихи из «Маннны», 1687 (цитируемые в кн.: *Прозоровский А.* Сильвестр Медведев. М., 1896, с. 478–480 и 525); всего 500 стихов.

2.3. Димитрий Ростовский – 500 стихов из «Рождественской драмы» (по кн.: *Русские драматические произведения 1672–1725 годов.* Под ред. Н. Тихонравова. Т. 1. СПб., 1874)

и 500 стихов из «Успенской драмы» (по изд. М. Н. Сперанского, в сб.: «Чтения в Обществе истории и древностей», 1907); принято считать, что эти произведения написаны Дмитрием еще на Украине, т. е. до 1702 года.

2.4. Феофан Прокопович – 800 стихов из трагедокомедии «Владимир», 1705 (по кн.: *Феофан Прокопович. Сочинения.* Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961).

2.5. Анонимная пьеса «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращенная», 1715 (по сб. Тихонравова, т. 2) – 400 стихов.

2.6. Федор Журовский – «Слава Российская», 1724 («Чтения в Обществе истории и древностей», 1892) – 436 стихов (полностью).

2.7. Исаак Хмарный – «Драма о Езекии, царе израильском», 1728 (по кн.: *Перетц В. Н. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого.* СПб., 1903) – 500 стихов.

2.8. Петр Буслаев – «Умозрительство душевное», 1734 (отд. изд.) – 378 стихов (полностью).

2.9. Антиох Кантемир – 500 стихов из перевода сатир Буало, 1727–1729 [?] (посвящение, I и IV сатиры); 250 стихов «Петриды», 1730; 500 стихов из первой редакции «Сатир», 1731 (I и IV сатиры); 600 стихов из перевода II книги писем Горация, 1742–1744. Мы старались представить все периоды творчества Кантемира, насколько это возможно при скудости хронологических данных. Вторая редакция сатир исключена сознательно, как памятник многослойный. (Все тексты

– по изд.: Собрание стихотворений. Под ред. З. И. Гершковича. Л., 1956, и «Сочинения...». Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867–1868.)

2.10. Василий Тредиаковский – 460 стихов произведений 1725–1732 годов («Элегия о смерти Петра Великого», «Стихи эпиталамические», 16 стихотворений из «Езды на остров Любви», «Стихи ее высочеству... Екатерине Иоанновне»); 403 стиха из «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», 1735 («Эпистола» и две «Элегии»); 500 стихов из «Феоптии», 1754 («Эпистола VI»). (Все тексты – по изд.: Избранные произведения. Под ред. Л. И. Тимофеева. М.; Л., 1963.)

Кроме того, для статистики цезур привлекались дополнительные порции материала из Жуковского («Слава печальная», 1725, изд. в ТОДРЛ. Т. 6. 1948, – 492 стиха), Хмарного (еще 500 стихов из «Езекии») и Кантемира (1710 стихов из сатир, 720 стихов из перевода Горация), а также по 500 стихов из анонимной пьесы «Действие на страсти Христовы» (конец XVII в.) и из «Иосифа патриарха» Л. Горки (1708, по сб. Тихонравова, т. 2). Таким образом, подробному обследованию было подвергнуто 7777 стихов, а обследовано на цезуры – 12 655 стихов.

Порции из каждого автора брались от начала произведения. Проверка по отдельным сотням показала, что для статистики цезур объем в 500 стихов вполне достаточен и прибавление новых сотен почти не влияет на средние показате-

ли. Стихи, отступавшие от 13-сложного объема, пропускались. К конъектурам мы позволяли себе прибегать лишь в простейших случаях – там, где для восстановления 13-сложного объема не требовалось вставлять или устранять лишние слова, а достаточно было читать вместо «в» – «во», вместо «стяжание» – «стяжанье» и т. п. Так, в «Умозрительстве» Буслаева (часть 1) мы восстанавливали 13-сложник в стихах 15 «Дух силы всемогущей, бож[и]ей благодати», 17 «Тогда показался крас[е]н, человеков паче», но пропускали такие стихи, как 2 «Как солнце свой круг тогда обтекало», 23 «Однакож славы сие не отымало», 44 «Добродетелей в цветах вся украсилась» и т. п. (оттого и объем поэмы сократился для нас с 400 до 378 стихов).

В качестве сравнительного материала по польскому стиху были взяты первые 600 строк сплошного 13-сложника из Псалтири Я. Кохановского (посвящение и псалмы 1, 4, 6, 12, 13, 21, 24, 29, 31, 36, 41, 44, 54, 55, 59, 67, 68, 71). В качестве сравнительного материала по «естественному ритму» русского литературного языка XVII – начала XVIII века была взята статистика ритмических типов слов из 5 прозаических памятников этого времени, по первой тысяче из каждого: предисловия к «Вертограду многоцветному» Симеона Полоцкого, «Слова на похвалу... Петра Великого» Ф. Прокоповича, «Писем о природе и человеке» А. Кантемира, «Повести о Савве Грудцыне» и трагедии «Иудифь». Насколько этот набор текстов может служить представителем

всей «художественной прозы» своего времени – это, конечно, весьма гадательно; однако при нынешнем состоянии изучения языка и стиля XVII века достигнуть большего было трудно. Суммарные цифры приводятся в таблице 1; исследовать индивидуальные отклонения каждого из 5 текстов, к сожалению, здесь невозможно. Ход операций, которыми из данных ритмического словаря конструируется стих с «естественным языковым ритмом», описан нами в статье «Вероятностная модель стиха»¹⁰¹.

Таблица 1

Число слогов	Место ударения						Число слов
	I	II	III	IV	V	VI	
7	—	—	2	12	21	3	38
6	—	8	25	105	24	—	162
5	6	63	288	97	6		460
4	62	412	433	66			973
3	373	751	290				1414
2	812	804					1616
1	337						337
Всего							5000

3

Принципы тонирования. Для удобства работы было

¹⁰¹ В настоящем издании – т. IV, с. 693. – *Прим. ред.*

допущено одно принципиально важное упрощение. Именно: весь наличный материал ритмических форм силлабического 13-сложника был разделен на две большие группы: стихи, не содержащие столкновения словесных ударений внутри полустишия («чистые формы»), и стихи, допускающие таковые («нечистые формы»).

Число возможных чистых форм в 13-сложнике понятным образом ограничено: оно составляет 25 для 1-го полустишия (при ударе на 5-м, 6-м или 7-м слоге, в зависимости от мужской, женской или дактилической цезуры) и 5 для 2-го полустишия (при последнем ударе на 5-м слоге). Вот эти формы. Примеры взяты из «Владимира» Прокоповича (действия I, II, III) и стихотворений Симеона Полоцкого «Скакание» и «Клевета».

Как мы увидим дальше, чистые формы составляют в нашем материале 75–80 % всех полустиший, а нечистые формы – только 20–25 %. Это дает нам право при анализе ритма полустиший ограничиться (по крайней мере при настоящем первом подступе) изучением только ритма чистых полустиший как решительно преобладающих.

Полустипише А

Мужская цезура:	5-7	Поразумевах всегда (III, 336)
	3-5-7	Сотвори себе Христу (II, 158)
	1-3-5-7	Лука язви сладки суть (II, 172)
	2-5-7	Твердит о тебе народ (II, 136)
	1-5-7	Якоже о беде своей (Клев., 67)
	4-7	И утвердiti завет (I, 183)
	2-4-7	Закон Христов изъяснит (III, 24)
	1-4-7	Он, престарелый отец (I, 175)
	3-7	Возсмеяшася тогда (II, 131)
	1-3-7	Радость, праздник, торжество (II, 142)
	2-7	Разбойников сотворил (I, 83)
	1-7	Двигнутися не дадут (II, 201)
Женская цезура:	6	Дванадесятолетна (Скак., 10)
	4-6	Не усрамися старцу (II, 129)
	2-4-6	О, вести сей веселой! (I, 125)
	1-4-6	Тако владеет миром (I, 28)
	3-6	Убиваеми бяху (I, 144)
	1-3-6	Отчич, дедич, наследник (I, 27)
Дактилическая цезура:	2-6	Величию противно (I, 122)
	1-6	Зависть неуголима (I, 37)
	5	И о исцелении (Клев., 268)
	3-5	Всероссийской области (, 24)
	1-3-5	Время, день стенания (III, 405)
Прочие:	2-5	Умы прозорливые (I, 76)
	1-5	Тако престарелого (II, 153)
	...4	Сие ли знамение (II, 11)
	...3	Вси возрадовавшеся (Клев., 243)

Полустипише Б

Женское окончание:	5	Удовлетворите (III, 376)
	3-5	И толику славу (I, 24)
	1-3-5	Облак некий темный (III, 365)

В дальнейшем все сопоставления эмпирических и теоретических данных по ритму полустиший будут относиться только к этому кругу форм.

Однако, сочетаясь в целые стихи, чистые формы полустиший будут давать лишь немногим более 50 % чистых целых стихов; а сочетания стихов в двустишия дадут еще того меньший процент чистых двустиший. Поэтому при анализе ритма целых стихов двустиший мы уже не можем с такой легкостью отметить нечистые формы; мы вынуждены включить их в рассмотрение, сведя к тем или иным схемам чистых форм,отягченным сверхсхемными ударениями.

В самом деле, почти во всяком столкновении ударений можно различить более сильное, ведущее (') и более слабое, подчиненное (^). Например:

З бездн подземных, з огненной выхожду геенны,
Яропóлк, брàтним мечем люте убиенный,
Брàт кнѣзя Владимира. Ни! глагол сей ложний,
Не Владимир мòй брàт ёсть, но врàг мòй, безбожний
Братоубийца. Кая лeсть! Многажды красно
Имя будет, но своей вещи несогласно...

В ходе такой слуховой разметки можно уловить некоторые закономерности: 1) при столкновении неравносложных слов обычно более длинное несет более сильное ударение, чем короткое («брàт кнѣзя», «Яропóлк, брàтним»); 2) при

столкновении равносложных слов знаменательное несет более сильное ударение, чем служебное («мóй бра́т е́сть»); 3) при столкновении равносложных знаменательных слов второе несет более сильное ударение, чем первое («Вси твоей начну́т дру́жбы, вси мира желати»). С помощью этих трех принципов весь материал тонируется единообразно и, как кажется, в соответствии с непосредственным слуховым ощущением. Во всяком случае, они не позволяют произвольно тонировать стих в угоду априорным ритмическим схемам – например, читать «Не Владимир мо́й брат е́сть, но враг мо́й, безбо́жний...», чтобы стих звучал «хореичнее».

Конечно, доля субъективности при тонировании стиха всегда неизбежна – хотя бы потому, что остается много спорных случаев постановки ударения: например, «по́пран-ный» – «попра́нный» и все аналогичные причастия. Будущий исследователь нашего предмета должен будет, во-первых, исключить из своего материала все такие сомнительные случаи и, во-вторых, более детально изучить ритм нечистых форм, не сводя их к осложненным чистым формам, а рассматривая каждую в отдельности. Здесь же, при первом подступе к анализу ритма русского силлабического стиха, мы ограничиваемся только тем, что приводим таблицу абсолютных цифр, полученных на нашем материале при нашей системе тонирования; пересчитав заново те же тексты, каждый исследователь сможет уяснить меру нашей (и своей) субъективности. По каждому автору в таблице даны два столбца:

в первом – количество только чистых форм, во втором – и чистых, и нечистых вместе (таблица 2).

Таблица 2

Формы	Кохановский		С. Полоцкий (крупн. пр.)		С. Полоцкий (мелк. пр.)		С. Мелведев		Дим. Ростовский «Рожд. драма»		Дим. Ростовский «Усп. драма»		Ф. Прокопович		Ф. Жуковский	
А	5-7	1 1	2 3	1 1	1 1	1 1	— —	2 2	2 2	2 3	1 1	1 1	1 1	1 1	1 1	1 1
	3-5-7	8 12	12 14	— 2	11 15	5 8	11 14	15 22	9 11	15 22	9 11	15 22	9 11	15 22	9 11	15 22
	I-3-5-7	23 23	4 4	5 5	9 9	5 6	7 7	17 18	3 3	17 18	3 3	17 18	3 3	17 18	3 3	17 18
	2-5-7	5 5	16 17	10 11	27 29	9 9	18 22	29 37	12 13	29 37	12 13	29 37	12 13	29 37	12 13	29 37
	I-5-7	1 2	5 6	4 4	10 10	8 9	5 5	8 11	5 6	8 11	5 6	8 11	5 6	8 11	5 6	8 11
	4-7	2 2	8 9	5 5	9 17	4 8	5 7	9 9	4 5	5 7	9 9	4 5	5 7	9 9	4 5	5 7
	2-4-7	7 9	19 19	12 15	24 25	16 16	23 25	40 45	6 7	23 25	40 45	6 7	23 25	40 45	6 7	23 25
	I-4-7	5 7	17 18	19 21	17 21	14 16	16 17	27 35	7 7	16 17	27 35	7 7	16 17	27 35	7 7	16 17
	3-7	— 1	20 31	16 29	9 22	19 29	14 23	22 43	10 15	14 23	22 43	10 15	14 23	22 43	10 15	14 23
	I-3-7	3 6	12 13	13 13	16 19	10 12	15 16	10 15	7 7	10 12	15 16	10 15	7 7	10 12	15 16	10 15
	2-7	— —	14 18	6 7	15 17	9 10	17 17	10 13	6 8	9 10	17 17	10 13	6 8	9 10	17 17	10 13
	I-7	— —	2 2	— —	2 5	4 4	4 6	4 6	— —	4 4	4 6	4 6	— —	4 4	4 6	4 6
Вся муж. ц.		56 68	131 154	91 113	150 190	103 127	137 161	193 257	70 83	137 161	193 257	70 83	137 161	193 257	70 83	137 161
Б	6	2 2	— —	2 2	— —	— —	— —	— —	— —	— —	— —	— —	— —	— —	— —	— —
	4-6	15 17	10 12	6 7	8 9	7 8	4 6	7 11	10 12	4 6	7 11	10 12	4 6	7 11	10 12	4 6
	2-4-6	110 116	32 34	33 35	27 31	46 49	32 32	60 62	40 40	32 32	60 62	40 40	32 32	60 62	40 40	32 32
	I-4-6	100 108	26 29	36 39	32 34	25 28	25 30	44 50	32 32	25 30	44 50	32 32	25 30	44 50	32 32	25 30
	3-6	56 71	42 64	45 62	25 40	29 53	28 51	43 76	30 55	28 51	43 76	30 55	28 51	43 76	30 55	28 51
	I-3-6	134 157	32 41	34 39	22 25	41 50	25 25	42 62	22 59	25 25	42 62	22 59	25 25	42 62	22 59	25 25
	2-6	37 41	53 68	38 57	32 58	46 60	40 57	57 78	41 16	40 57	57 78	41 16	40 57	57 78	41 16	40 57
	I-6	20 20	10 21	16 23	12 21	15 24	19 23	21 30	9	19 23	21 30	9	19 23	21 30	9	19 23
Вся жен. ц.		474 532	205 269	210 264	158 218	209 272	173 224	274 369	184 240	173 224	274 369	184 240	173 224	274 369	184 240	173 224
	5	— —	3 5	11 16	4 4	4 5	1 3	2 4	— —	1 3	2 4	— —	1 3	2 4	— —	1 3
	3-5	— —	23 26	9 9	13 15	13 19	20 26	18 30	10 12	20 26	18 30	10 12	20 26	18 30	10 12	20 26
	I-3-5	— —	13 13	27 32	16 9	16 18	14 15	22 23	22 23	14 15	22 23	22 23	14 15	22 23	22 23	14 15
	2-5	— —	34 38	18 24	20 41	20 27	24 34	45 63	44 54	20 27	24 34	45 63	44 54	20 27	24 34	45 63
	I-5	— —	20 23	4 4	10 15	10 20	17 25	26 36	17 21	10 20	17 25	26 36	17 21	10 20	17 25	26 36
Вся дакт. ц.		— —	93 105	69 85	68 84	63 89	76 103	113 156	93 110	76 103	113 156	93 110	76 103	113 156	93 110	76 103
Прочие		— —	4	6	8	12	12	18	3	12	12	18	3	12	12	18
Б	5	7 8	6 6	3 4	5 6	7 8	6 8	8 17	3 6	6 8	8 17	3 6	6 8	8 17	3 6	6 8
	3-5	66 79	68 76	38 47	52 59	56 65	66 70	100 122	42 49	56 65	66 70	100 122	42 49	56 65	66 70	100 122
	I-3-5	143 144	42 42	38 38	44 47	53 54	38 38	109 115	44 44	38 38	109 115	44 44	38 38	109 115	44 44	38 38
	2-5	189 206	187 204	166 182	158 179	166 181	172 195	236 291	182 193	166 181	172 195	236 291	182 193	166 181	172 195	236 291
	I-5	150 159	150 157	141 150	135 158	116 132	121 139	128 178	123 143	116 132	121 139	128 178	123 143	116 132	121 139	128 178
Прочие		4	47	47	51	60	40	77	11	40	77	11	40	77	11	40
Всего		532	468	500	500	500	500	800	436	500	800	436	500	800	436	500

Константы. Константами можно считать два элемента русского силлабического 13-сложника: ударение на 12-м слоге (женское окончание) и цезуру после 7-го слога. Обе они продиктованы польским образцом: в частности, обязательность женского окончания естественна в польском языке с его постоянным ударением на предпоследнем слоге слов и искусственна в русском языке, где слова с ударением на предпоследнем слоге составляют лишь 42,4 % (см. таблицу 1).

Ис. Хаарный		«Дафнис»		П. Буслав		А. Кантемир, из Буало		А. Кантемир «Петрида»		А. Кантемир, сатеры I-II		А. Кантемир, из Горация		В. Тредиаковский, 1725—1732		В. Тредиаковский, «Н. и К. сп.»		В. Тредиаковский, «Феогния»	
—	—	I	I	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I	2	I	2	8	8
17	17	18	21	6	7	17	22	6	8	20	28	21	29	11	13	66	69	115	120
6	6	13	14	2	2	10	10	4	5	16	16	18	18	8	8	80	84	58	59
9	11	35	39	16	18	24	29	18	22	27	33	49	54	17	19	—	—	—	—
8	8	29	31	11	12	9	10	1	1	10	14	13	14	10	12	59	60	56	66
5	5	4	4	1	2	6	7	1	1	4	6	28	32	10	12	—	—	—	—
13	14	16	16	15	18	21	24	17	18	35	38	68	73	18	19	—	—	—	—
16	17	12	13	14	14	13	14	9	13	23	24	39	46	16	20	5	5	4	4
15	25	12	23	5	10	9	23	6	19	20	43	35	60	14	26	69	75	127	144
14	15	21	24	3	3	14	17	7	9	22	24	28	35	8	11	89	92	87	88
8	11	6	6	5	5	12	13	6	10	7	12	25	28	6	11	1	1	—	—
4	5	—	—	—	1	2	4	1	1	2	2	3	4	—	2	12	13	11	11
113	134	167	192	78	92	137	173	76	107	186	240	327	393	119	155	382	401	473	500
I	I	—	I	—	—	—	I	—	—	—	—	—	—	—	I	—	—	—	—
15	15	—	—	3	5	6	10	—	2	3	4	—	—	11	16	—	—	—	—
36	36	—	—	42	43	46	48	16	18	29	29	2	2	36	37	—	—	—	—
28	31	7	7	26	32	28	34	9	9	14	14	1	1	35	37	—	—	—	—
43	54	6	6	42	58	35	69	17	35	23	36	3	4	33	59	—	—	—	—
36	39	4	5	17	24	27	36	9	11	26	30	2	2	26	32	—	I	—	—
38	47	9	11	42	56	34	56	8	18	17	24	2	2	29	40	—	—	—	—
18	21	10	11	8	15	7	17	2	4	8	10	I	2	9	19	—	—	—	—
215	244	36	41	180	233	183	271	61	97	120	147	11	13	179	241	—	I	—	—
2	5	—	I	—	—	—	I	—	I	2	2	6	8	I	3	—	—	—	—
16	21	17	19	6	9	14	17	5	9	15	27	29	34	7	9	—	—	—	—
15	16	37	37	8	8	9	10	6	6	17	17	23	25	11	11	—	—	—	—
36	43	52	63	20	21	13	20	16	22	34	44	69	79	16	20	—	—	—	—
26	29	28	36	11	14	3	6	2	5	18	19	37	45	9	14	—	—	—	—
95	114	134	156	45	52	39	54	29	43	86	109	164	191	44	57	—	—	—	—
8		11		2		2		3		—		3		7		I		—	
6	11	2	2	2	4	I	2	I	4	3	9	3	13	6	7	6	6	12	12
57	66	41	54	60	65	80	100	46	58	81	110	89	102	58	83	70	74	124	128
32	32	35	35	49	49	68	68	31	33	72	75	57	57	32	54	149	152	142	146
213	231	179	186	158	168	207	233	90	106	167	194	280	266	159	191	9	10	4	4
136	146	98	112	72	79	69	93	36	47	82	112	133	162	81	105	146	161	189	203
14		10		13		4		2		—		—		20		—		7	
500		400		378		500		250		500		600		460		403		500	

Процент нарушений ударной константы (т. е. стихов с мужским, дактилическим или гипердактилическим окончанием) показан в таблице 3. Ясно видно, что с течением времени нарушений становится все меньше, а у зрелого Кан-

темира и Тредиаковского они совсем исчезают. Основной сдвиг приходится на 1705–1715 годы, между «Владимиром» и «Дафнис»; в остальном эволюция идет довольно плавно. Обычно стихи такого рода идут парами и рифмуются между собой (*моего – твоего* и т. п.), но нередки и случаи разноударных рифм (*убити – видѣти, лютий – на пути* и т. п.); как такие рифмы произносились – вопрос спорный и здесь рассмотрен быть не может.

Таблица 3

Авторы	% нарушений константы	% нечистых форм	
		в полустипиях А	в полустипиях Б
Польский стих	0,7	11,7	6,8
Сим. Полоцкий	9,4	19,1	6,7
С. Медведев	10,2	23,2	11,0
Дим. Рост., «Рожд. драма»	12,0	22,6	8,4
Дим. Рост., «Усп. драма»	8,0	20,4	11,4
Ф. Прокопович	9,6	25,3	17,8
Ф. Журовский	2,5	19,7	6,9
И. Хмарный	2,8	13,4	8,4
«Дафнис»	2,5	13,0	8,8
П. Буслаев	3,4	19,3	6,4
Кантемир, из Буало	0,8	27,8	14,2
Кантемир, «Петрида»	0,8	32,4	17,6
Кантемир, сатиры I–II	0	21,6	19,0
Кантемир, из Горация	0	15,8	14,7
Тредиаковский, ранний	4,4	24,2	18,2
Тредиаковский, «Н. и к. сп.»	0	5,0	5,7
Тредиаковский, «Феоптия»	1,4	5,4	4,4
В ср.: 1670–1700	9,8	20,8	8,9
1700–1729	4,3	21,0	12,3
1729–1735 (Кант.)	0,3	25,2	18,5
после 1735 (Кант.)	0	15,8	14,7
(Тред.)	0,8	5,2	5,0

Нарушений цезурной константы в разобранным материале

еще того меньше: 6 случаев у Медведева (например, «Симеон Петровский, от || всех верных любимый», «Обратих убо ся на || кони храброственно») и 2 – у Кантемира (из Буало, I, 156: «Стих воздух: смеется, что || людей слабых видит»; сатира II, 177: «Вместо знания прав и || как свою весть волю»). Во всех этих случаях цезура не рассекает слово, а только отсекает проклитику, т. е. при некотором насилии может быть сохранена в чтении. Единственный случай, где цезура рассекает слово, – стих Буслаева, I, 175: «Куда отходишь? знае || мых всех оставляешь?»; мы его исключили из подсчетов. В материале, привлеченном дополнительно, особенно обилён нарушениями цезуры «Иосиф».

5

Чистые и нечистые формы. Из таблицы 3 видно, что процент нечистых форм вплоть до Тредиаковского не обнаруживает никакой тенденции к понижению: напротив, у Кантемира и раннего Тредиаковского нечистых форм даже больше, чем у поэтов XVII века (особенно – во 2-м полустишии). Это показывает, что нечистые формы, стыки ударений в действительности отнюдь не считались аномалией, недостатком стиха. Такое отношение к ним впервые появляется в «Способе...» Тредиаковского («правило I», где стих со «спондеями» объявляется вторым сортом, а стих с «иамбами» – третьим сортом), и в соответствии с этим в стихах Тредиаков-

ского начиная с 1735 года процент нечистых форм впервые падает до 5 %. Таким образом, в трактовке нечистых форм перед нами – не постепенная эволюция, а резкий перелом.

Если посмотреть на распределение нечистых форм по отдельным ритмическим вариациям (таблица 2), то видно, что большинство их приходится на вариации 2–6, 3–6, 3–7, 1–6 и т. д. – те, где между определяющими ударениями лежат интервалы в два и более слога и где, следовательно, носителями сверхсхемных ударений могут выступать не только односложные, но и многосложные слова. Это вполне естественно, и нет нужды иллюстрировать это процентными показателями. Было бы интересно рассчитать теоретическую частоту каждой нечистой формы и сравнить ее с реальной; в частности, показательными могут быть цифры употребительности изомерных стихов (т. е. состоящих из одинаковых ритмических типов слов, но в разном порядке) со стыками ударений и без таковых: предпочитают ли строки строя «Ярополк, братним мечем» или «Братним Ярополк мечем»? Это – задача для дальнейших исследователей русской силлабики.

6

Цезура. Как известно, до сих пор общепринятым было утверждение, что с течением времени процент женской цезуры в 13-сложнике постепенно понижался, исподволь подготавливая реформу Тредиаковского. Это утверждение бы-

ло высказано Л. И. Тимофеевым в статье «Силлабический стих» и повторялось в его позднейших работах¹⁰². Оно опирается на следующую статистику: в мелких произведениях Симеона Полоцкого процент женской цезуры – 57, в крупных – 40, у «ранних силлабистов» – 30, у Хмарного – 25, у раннего Кантемира – 18, у Кантемира в целом – 8, у Тредиаковского – 0¹⁰³. Правда, уже в 1935 году С. М. Бонди, защищая противоположный взгляд – что реформа Тредиаковского была не эволюционным, а революционным преобразованием стиха, – заметил, что цифры Тимофеева «не совпадают с нашими подсчетами и представляются основанными на недоразумении»¹⁰⁴. Л. И. Тимофеев отвечал на это сожалением о том, что Бонди не опубликовал «свои подсчеты», и ссылкой на неизбежную субъективность нашей расстановки ударений в текстах XVII–XVIII веков¹⁰⁵.

Думается, что предлагаемые подсчеты (таблица 4) могут внести ясность в этот вопрос. Они также сильно расходятся с цифрами Л. И. Тимофеева, и расхождение это таково (по Прокоповичу и Дим. Ростовскому – в 1,5 раза, по Хмарному – почти в 2 раза), что его трудно объяснить только субъек-

¹⁰² Тимофеев Л. И. Силлабический стих; *Он же*. Очерки теории и истории русского стиха XVIII–XIX вв. М., 1958.

¹⁰³ Тимофеев Л. И. Силлабический стих. С. 68.

¹⁰⁴ Бонди С. М. Тредиаковский – Ломоносов – Сумароков // Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935. С. 7–113 (с. 4).

¹⁰⁵ Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха XVIII–XIX вв. С. 298.

ективностью расстановки ударений. По-видимому, причина скорее в том, что Л. И. Тимофеев пользовался материалом недостаточно обширным (всего около 3000 строк из всех предшественников и современников Кантемира – по крайней мере 12 авторов! – а если не считать украинцев, то и того меньше) и недостаточно дифференцированным (Прокопович, Дим. Ростовский, Горка, Лясокоронский – все в одной рубрике «ранних силлабистов»; «Купецтво» с 52,5 % и «Монах» с 33,3 % женской цезуры – в одной рубрике «крупных произведений» Сим. Полоцкого). К сожалению, Л. И. Тимофеев тоже не публиковал ни абсолютных цифр своих подсчетов, ни образцов своей расстановки ударений.

Судя по нашим подсчетам, изменения в распределении цезур 13-сложника следует считать не эволюционными, а революционными. В течение двух тридцатилетий процент женской цезуры колеблется около теоретически естественного уровня 44 %, а потом в течение пяти лет падает почти до нуля; при этом границы колебаний женской цезуры в 1670–1729 годах (56,4–43,6 %), в 1729–1734 годах (42,1–25,6 %) и после 1735 года (2,3–0 %) даже не пересекаются. Перед нами не постепенное развитие, а резкий скачок. Устранение женской цезуры в силлабическом 13-сложнике – результат творческой деятельности только двух поэтов и только за пять лет: Кантемира и Тредиаковского, 1729–1735 годы; никакая подготовка в творчестве предыдущих поколений этому не предшествовала, и сами же Кантемир и Тредиаковский до 1730

года употребляли женскую цезуру ничуть не реже, чем за 60 лет до них Симеон Полоцкий.

Было бы очень важно проследить год за годом изменения в стихе Кантемира и Тредиаковского переломного пятилетия. К сожалению, для этого нет достаточных хронологических сведений. Даже авторские указания Кантемира в примечаниях к сатирам неполны: обычно Кантемир дает дату начальной редакции и умалчивает о последующих доработках. Особенно сомнительна дата IX сатиры, которая по авторскому указанию относится к 1738 году, а по обилию женских цезур — ко времени гораздо более раннему; можно почти с уверенностью сказать, что либо дата, либо авторство Кантемира здесь неверны. Интересно, что Кантемир и Тредиаковский как будто передавали друг другу из рук в руки свое общее дело: Кантемир в 1729–1731 годах пишет первые сатиры с ослабленной женской цезурой, вернувшийся из-за границы Тредиаковский под их впечатлением (?) к 1735 году пишет стихотворения «Способа...» совсем без женской цезуры, а под этим новым впечатлением Кантемир, уехавший за границу, перерабатывает с 1738 года свои старые сатиры и пишет новые тоже без женской цезуры.

Таблица 4

Авторы	Цезура (%)				Число стихов
	женская	мужская	дактилическая	проч.	
Польский стих	88,7	11,3	—	—	600
<i>Теорет. русский стих</i>	44,3	31,4	24,3	—	—
Сим. Полоцкий, крупн. пр.	50,6	28,9	19,7	0,8	532
Сим. Полоцкий, мелк. пр.	56,4	24,1	18,2	1,3	468
С. Медведев	43,6	38,0	16,8	1,6	500
Димитрий Рост., «Рожд. драма»	54,4	25,4	17,8	2,4	500
Димитрий Рост., «Усп. драма»	44,8	32,2	20,6	2,4	500
«Страсти Христовы»	44,0	36,6	17,8	1,6	500
Ф. Прокопович	46,1	32,1	19,5	2,3	800
«Иосиф патриарха»	51,8	31,6	14,8	1,8	500
«Дафнис»	10,2	48,0	39,0	2,8	400
Ф. Журовский, «Сл. Росс.»	55,1	19,0	25,2	0,7	436
Ф. Журовский, «Сл. печ.»	45,1	41,9	11,2	1,8	492
И. Хмарный	48,7	26,5	22,8	2,0	1000
П. Буслаев	61,5	24,3	13,7	0,5	378
Кантемир, из Буало	54,2	34,6	10,8	0,4	500
Кантемир, «Петрида», 1730	38,8	42,8	17,2	1,2	250
Кантемир, сат. IX	42,1	44,0	12,1	1,8	216
Кантемир, сат. V, 1731	35,0	52,2	12,8	—	460
Кантемир, сат. I–II, 1729	29,4	48,8	21,8	—	500
Кантемир, сат. III–IV, 1730	25,6	60,4	13,8	0,2	464
Кантемир, сат. VI–VII, 1739	0,7	75,5	28,8	—	576
Кантемир, из Гор., I, 1740-е	2,3	69,4	23,0	0,3	632
Кантемир, из Гор., II, 1740-е	2,0	65,5	32,0	0,5	638
Тредиаковский, ранний	52,4	33,7	12,4	1,5	460
Тредиаковский, «Н. и к. сп.»	0,2	99,6	—	0,2	403
Тредиаковский, «Феоптия»	—	100	—	—	500

Оговорки требуют два памятника, которые сильно отклоняются от средних показателей своих периодов и потому не включены в суммарную часть таблицы. Это – «Умозрительство» Буслаева, написанное в 1734 году, но по высокому уровню женской цезуры далеко отставшее от тенденций своего пятилетия (это лишний раз свидетельствует о резкости переворота в стихе, произведенного Кантемиром и Тредиаковским), и анонимная пьеса «Дафнис», поставленная в 1715 году, но по низкому уровню женской цезуры далеко опередившая не только современные памятники, но даже раннего Кантемира. К «Дафнис» нам еще придется возвращаться не раз.

С падением женской цезуры усиливаются цезуры мужская и дактилическая, но усиливаются неравномерно: мужская цезура – сильнее, дактилическая – слабее. При переходе от периода 1700–1729 годов к периоду 1729–1735 годов («кантемировскому») доля дактилической цезуры даже понижается: вся прибыль от вытеснения женской цезуры приходится на долю мужской. Здесь опять-таки Кантемир намечает тенденцию, которую Тредиаковский доводит до предела, уничтожая вместе с женской цезурой и дактилическую; но на этот раз Кантемир не последовал за своим подражателем и сохранил дактилическую цезуру в своих поздних произведениях.

Особое положение и здесь занимает «Дафнис» с ее ре-

кордным процентом дактилической цезуры (39 %); рядом с ней следует отметить «Езекию», где соотношение мужской и женской цезур такое же, как в «Дафнис», и «Славу российскую», где дактилическая цезура единственный раз в нашем материале превышает мужскую.

7

Полустишия. Присмотревшись к расположению ударений в чистых формах 1-го и 2-го полустиший 13-сложника, легко заметить, что некоторые их сочетания образуют правильные силлабо-тонические размеры. Именно:

в полустишии А с женской цезурой – 3-стопный ямб (4–6, 2–4–6, 2–6: «О вести сей веселой!..»), 2-стопный анапест (3–6, 1–3–6: «Убиваемы бяху...»);

в полустишии А с мужской цезурой – 4-стопный хорей (5–7, 3–5–7, 1–3–5–7, 1–5–7, 3–7, 1–3–7, 1–7: «Лука язви сладки суть...»), 3-стопный дактиль (4–7, 1–4–7: «Он, престарелый отец...»);

в полустишии А с дактилической цезурой – 3-стопный хорей (3–5, 1–3–5: «Время, день стенания...»), 2-стопный амфибрахий (2–5: «Умы прозорливые...»);

в полустишии Б – тоже 3-стопный хорей (3–5, 1–3–5: «Облак некий темный...») и 2-стопный амфибрахий (2–5: «Враждебного брата...»).

Остальные ритмические вариации полустиший или не

разлагаются на силлабо-тонические однородные стопы (1–4–6, 1–6; 2–5–7, 2–4–7, 2–7), или разлагаются двояко (6: «Два-надесятолетна» – можно читать и как ямб, и как анапест; 5: «Удовлетворите» – и как хорей, и как амфибрахий). Их мы будем называть «разнородными» (р).

Таблица 5

Авторы	Полустишие А									Полустишие Б		
	жен.			муж.			дакт.					
	Я	Ан	р	Х	Д	р	Х	Ам	р	Х	Ам	р
Польский стих	34	40	26	—	—	—	—	—	—	65	34	1
<i>Теорет. русский стих</i>	44	34	22	34	18	39	44	45	1	54	45	0,5
Сим. Полоцкий	41	37	22	43	22	35	59	32	9	57	42	1
С. Медведев	42	30	28	39	17	44	47	47	6	59	40	1
Дим. Ростов., «Рожд. драма»	47	34	19	50	17	33	62	32	6	56	42	2
Дим. Ростов., «Усп. драма»	44	31	25	42	15	42	67	32	1	56	43	1
Ф. Прокопович	45	31	24	40	19	41	58	40	2	58	41	1
Ф. Журовский	50	28	22	56	16	34	53	47	—	53	46	1
И. Хмарный	41	37	22	56	18	26	60	38	2	51	48	1
П. Буслаев	48	33	19	35	19	46	56	44	—	53	46	1
«Дафнис»	—	—	—	56	10	34	61	39	—	49	50	1
Кантемир, из Буало	47	34	19	44	14	42	67	33	—	51	49	—
Кантемир, «Петрида»	39	43	18	33	13	54	45	55	—	55	44	1
Кантемир, сатиры I–II	41	41	18	48	15	37	58	40	2	58	41	1
Кантемир, из Горация	—	—	—	36	21	43	54	42	4	54	45	1
Тредиаковский, ранний	42	33	25	44	22	24	61	36	2	53	45	2
Тредиаковский, «Н. и к. сп.»	—	—	—	99	1	—	—	—	—	96	2	2
Тредиаковский, «Феоптия»	—	—	—	99	1	—	—	—	—	97	1	2

Так как реформа Тредиаковского в основном заключалась

как раз в силлабо-тонизации 13-сложника – именно в канонизации хореической структуры полустипий, – то уместно рассмотреть, насколько она была подготовлена ритмическими данными русского языка и предыдущей историей силлабического 13-сложника.

В таблице 5 приведены процентные показатели (с округлением до 1 %) состава ритмических форм для каждого из трех цезурных видов полустипия А и для полустипия Б. Учтены только чистые формы.

Те же данные в обобщенном виде: не по авторам, а по периодам (Буслаев и «Дафнис» для ясности картины опять исключены!), и не по отдельным цезурным видам, а по всей совокупности материала, – показаны в таблице 6.

Перед нами опять картина не постепенной эволюции, а резкого скачка. В течение двух тридцатилетий процент каждого из силлабо-тонических ритмов почти в точности соответствует «естественному», языковому (никакого сходства с польским стихом нет – разве что в пониженном уровне амфибрахия); затем, в «кантемировское» пятилетие хорей начинает вытеснять ямб; затем у Тредиаковского хорей разом вытесняет все ритмы и один господствует в стихе; а поздний Кантемир, не решаясь следовать за этой новацией, все же позволяет хорею вытеснить из стиха ямб, а дактилю и амфибрахию – анапест.

Периоды	Полустишие А						Полустишие Б		
	Я	Х	Ан	Д	Ам	р	Х	Ам	р
Польский стих	30,6	7,0	35,9	1,3	—	25,2	64,8	34,1	1,1
<i>Теорет. русский стих</i>	19,5	26,6	15,0	5,8	11,0	22,1	54,6	45,0	0,4
1670–1700	21,3	24,7	16,6	5,9	6,6	24,9	56,9	41,8	1,3
1700–1729	22,7	25,1	16,4	5,5	7,5	22,8	53,6	45,3	1,1
1729–1735 (Кант.)	13,1	31,9	13,4	6,6	9,0	26,0	57,2	42,1	0,7
После 1735 (Тред.)	—	98,8	—	1,1	—	0,1	96,4	1,5	2,1
(Кант.)	0,8	41,2	1,0	13,5	13,7	29,8	54,5	44,9	0,6

Таблица 7

Периоды	Ритмические вариации (%)							Ударения на слогах				Число строк
	I	II	III	IV	V	VI	VII	1	3	5	7	
<i>Теорет. стих</i>	3,9	11,4	16,1	15,2	6,1	46,5	1,4	40,7	74,3	32,2	100	
1670–1700	11,4	14,8	12,2	25,1	4,6	29,6	2,3	53,3	80,9	40,7	100	263
1700–1729	15,2	23,8	13,8	18,3	3,4	24,1	1,4	50,7	81,4	54,2	100	290
1729–1735 (К.)	17,4	22,5	9,6	25,4	2,6	22,5	—	44,0	87,8	49,5	100	115
После 1735 (К.)	15,4	17,8	11,0	23,8	2,5	30,5	—	52,7	87,5	44,2	100	118
После 1735 (Т.)	16,3	21,4	14,5	20,8	2,7	23,2	1,1	54,5	81,9	53,5	100	845

Разумеется, все эти изменения находятся в прямой связи с изменениями, рассмотренными в предыдущем параграфе: падение ямба и анапеста – прямое следствие падения женской цезуры, которая одна позволяла первому полустишию иметь ямбическое или анапестическое звучание. Если отвлечься от этого и рассматривать состав ритмических вариаций внутри отдельных цезурных видов (таблица 5), то все цифры окажутся очень близки к теоретическим, «есте-

ственным», и на этом фоне «хореическая революция» Тредиаковского будет выглядеть еще рельефнее. Ее особенно оттенит сдержанное отношение к хорям, заметное у Кантемира (только 32,9 % хореев в мужских полустишиях «Петриды» – правда, немногочисленных – и только 36,1 % в поздних переводах из Горация; и то, и другое заметно ниже теоретической вероятности).

Все это заставляет отвергнуть и, с одной стороны, то мнение, согласно которому хорей изначально был ритмической основой силлабического 13-сложника¹⁰⁶, и, с другой стороны, то мнение, согласно которому даже отдельные, случайно возникающие силлабо-тонические ритмы в 13-сложнике свидетельствуют о зарождении в нем тонической системы¹⁰⁷. По ритмическим нормам русского языка хореические полустишия с самого начала стихийно возникали в 13-сложнике, но сознательно их культивировать стал только Тредиаковский.

«Дафнис» и здесь опережает свое время, обнаруживая и наибольшую среди всех памятников склонность к хорям в мужских полустишиях (56,3 % при теоретическом уровне 42,9 %), и близкую к наибольшей – в дактилических (61,2 %

¹⁰⁶ Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. С. 89–102; Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 308.

¹⁰⁷ Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3. Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902. С. 16–39; Pozdnejev A. Die tonische Elemente im russischen syllabischen Vers // Zeitschrift für slavische Philologie. 1960. Bd. 28. H. 2. S. 405–412.

при теоретическом уровне 53,9 %). В результате общий состав силлабо-тонических ритмов в 1-м полустиишии «Дафнис» оказывается таков: ямб – 2,7 %, хорей – 52,3 %, анапест – 3,0 %, дактиль – 4,7 %, амфибрахий – 15,4 % (во 2-м полустиишии: хорей – 49,0 %, амфибрахий – 50,4 %). Это, безусловно, соотношение необычное, но все же недостаточное для того, чтобы вместе с П. Н. Берковым называть размер «Дафнис» «6-стопным хореем с цезурным наращением»¹⁰⁸. Из других памятников ближе всего к «Дафнис» по склонности к хорейам опять-таки стоит «Езекия» Хмарного.

Из ритмических вариаций отдельных силлабо-тонических полустиишии стоит привести цифры по вариациям 4-стопного хорей, которые могут послужить сравнительным материалом для ранней истории русского силлабо-тонического хорей (таблица 7).

Главная разница между теоретическими и эмпирическими показателями здесь в том, что в стихе ударения расположены значительно гуще, чем в прозе: в рассмотренной нами прозе XVII–XVIII веков на одно ударение приходится 3,05 слога, в стихе XVII века – 2,55 слога, в стихе начала XVIII века – 2,45 слога, в стихе Кантемира и Тредиаковского – 2,40 слога. Это определяет трактовку ритмических вариаций: вдвое ниже, чем в теории, представлена 2-ударная вариация 3–7 и впятеро выше представлена 4-ударная вариация 1–3–5–7. (Что касается 3-ударных вариаций, то уже здесь

¹⁰⁸ История русской литературы. М.; Л., 1958. Т. I. С. 683.

можно заметить избегание 1–5–7 и предпочтение 3–5–7 и 1–3–7, которое будет так характерно для всего русского хорей.) Это, в свою очередь, определяет и характер эмпирической кривой ритма: она довольно точно повторяет очертания теоретической кривой, но всеми точками лежит несколько выше ее: ударность всех стоп равномерно повышена. Из первых проб русского силлабо-тонического хорей, изученных К. Тарановским¹⁰⁹, сходное строение имеет ритм Третьяковского и позднего Ломоносова; в ранней же, экспериментальной пробе Ломоносова («Ода Фенелона», 1738) вдобавок к этому искусственно повышена ударность первой, «задающей ритм», стопы.

8

Стих. Сочетание силлабо-тонического ритма в первом полустишии и силлабо-тонического ритма во втором полустишии может привести к тому, что весь 13-сложный стих окажется обладающим силлабо-тоническим ритмом. Мы вправе поставить вопрос, являются ли такие сочетания для поэтов-силлабистов предпочтительными или безразличными.

В первом полустишии, как мы видели, могут возникать все 5 силлабо-тонических ритмов, во втором – 2. Они могут

¹⁰⁹ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. Табл. 1.

давать следующие 10 сочетаний (все примеры – из «Владимира» Прокоповича):

Ямб – хор.: Исправити, и в добрый случай пременити (II, 65)

Ямб – амф.: Подвигну мертвых, адских, воздушных и водных (I, 210)

Хор. – хор.: Бег творя, пущаше вопль в дебры необычный (II, 55)

Хор. – амф.: Радость, праздник, торжество, веселие наше (I, 142)

Анап. – хор.: А его же убиша, смерти неповинна (I, 31)

Анап. – амф.: Курояде, престани, престани, престани! (II, 17)

Дакт. – хор.: Жертва великих богов несть к тому свободна (I, 132)

Дакт. – амф.: Или враждебно от нас себе ожидают (III, 19)

Амф. – хор.: Владимир – владение мира знаменует (I, 5)

Амф. – амф.: Вослед злодеяния пойдет неприязный (II, 162)

Мы видим, что из этих 10 вариаций по крайней мере 4 звучат как правильные силлабо-тонические размеры: 1-я – как 6-стопный ямб с женской цезурой (размер известный по экспериментальному стихотворению Брюсова «Уединенный остров, чуть заметный в море...» и по переводам латинского сатурнийского стиха); 3-я – как 7-стопный хорей с цезур-

ным усечением (размер, в котором Шенгели хотел видеть «метр» силлабического стиха как такового); 6-я – как 4-стопный анапест и 10-я – как 4-стопный амфибрахий с цезурным наращением¹¹⁰. Насколько случайно и насколько намеренно возникают такие ритмы в 13-сложнике?

Мы сделали проверку по стихам трех поэтов: Симеона Полоцкого (1000 стихов), Прокоповича (800 стихов) и Кантемира («Петрида» и сатиры I–II, 750 стихов). На этот раз учитывались полустушия с силлабо-тоническим ритмом не только в чистых, но и в нечистых формах. Теоретически вероятность сочетания двух данных полустуший равна произведению вероятностей каждого из них: так, если у Симеона Полоцкого 21,3 % первых полустуший дает ямб и 51,0 % вторых полустуший дает хорей, то вероятность стиха с ритмом ямб – хорей будет $0,213 \times 0,510 = 0,10863 = 10,9 \%$. Расхождение теоретической и эмпирической частоты говорит о предпочтении или избегании той или иной формы (таблица 8).

Из таблицы видно, что расхождения между теоретическими и эмпирическими показателями крайне невелики – не более 1,2 %. При этом в большинстве случаев эмпирические цифры даже отстают от теоретических: силлабо-тонические полустушия не стремятся сцепляться друг с другом и охотно смешиваются с «разнородными формами». Правда, можно

¹¹⁰ Ср. примеры, приводимые С. М. Бонди (Тредиаковский – Ломоносов – Сумароков // Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935. С. 7–113 (с. 93)).

заметить, что все те редкие случаи, где эмпирический показатель превосходит теоретический по крайней мере на 0,6 %, относятся только к двум ритмам – *хорей – хорей* (и у Полоцкого, и у Прокоповича, и у Кантемира) и *амфибрахий – амфибрахий* (у Полоцкого и у Кантемира), т. е. к наиболее ярко выраженным случаям однородности полустиший. Но статистически эти расхождения слишком незначительны, чтобы из них делать какие-либо выводы. Вернее считать, что полустишия сочетаются свободно, без сколько-нибудь отчетливых ритмических тенденций.

Таблица 8

Размеры	Сим. Полоцкий		Прокопович		Кантемир	
	действ.	теор.	действ.	теор.	действ.	теор.
Ямб—хор.	10,6	10,9	10,1	9,8	7,3	7,4
Ямб—амф.	8,2	8,4	6,4	6,9	5,1	5,1
Хор.—хор.	13,1	11,9	14,0	13,4	20,7	19,7
Хор.—амф.	9,0	9,0	9,3	9,2	12,9	13,6
Анап.—хор.	9,3	10,5	9,1	9,0	8,5	8,7
Анап.—амф.	7,2	8,0	6,0	6,3	5,6	6,0
Дакт.—хор.	2,2	2,7	1,8	2,9	3,6	2,6
Дакт.—амф.	1,4	2,0	2,4	1,9	2,5	2,6
Амф.—хор.	2,5	3,2	4,6	4,1	5,2	5,1
Амф.—амф.	3,2	2,4	1,9	2,9	4,3	3,5

Заметим, что наша статистика чисто-хореических стихов

не совсем совпадает со статистикой Тимофеева¹¹¹: Симеон Полоцкий – 17 %, Прокопович и др. – 20 %, Кантемир – 25 %. По-видимому, это объясняется тем, что мы избегали искусственно-хореического тонирования.

9

Двустиишие. Во всех рассмотренных нами текстах (за исключением нерифмованных переводов Кантемира из Горация) строки 13-сложника объединяются в двустиишия с парной рифмовкой. Закономерен вопрос: не подкрепляется ли рифменная связь ритмической связью, не стремится ли 2-й стих двустиишия повторять (хотя бы частично) ритм 1-го стиха? Если такая тенденция есть, то полустишия *А* в смежных стихах, принадлежащих к одному двустиишию, будут повторять друг друга чаще, чем в смежных стихах, принадлежащих к разным двустиишиям; то же относится и к полустишиям *Б*. Мы сделали такую проверку для повторения полустиший *А* разных цезурных видов (с мужской, женской и дактилической цезурой) и для повторения полустиший *Б* разного ритмического строения (хореического и амфибрахического). Материалом опять служили Симеон Полоцкий, Прокопович и Кантемир. Теоретические показатели высчитывались так же, как в аналогичном случае в предыдущем пара-

¹¹¹ Тимофеев Л. И. Силлабический стих. С. 61.

Таблица 9

Полустишие	Сим. Полоцкий			Ф. Прокопович			А. Кантемир		
	теорет.	внутри	между	теорет.	внутри	между	теорет.	внутри	между
Муж.	7,1	6,8	8,5	10,2	9,3	10,8	21,9	24,3	22,0
Жен.	28,5	27,2	26,1	21,3	20,7	22,4	10,6	10,7	11,0
Дакт.	3,6	3,0	4,6	3,8	4,3	4,3	4,1	4,3	1,6
А всего	39,2	0	39,2	35,3	34,3	37,6	36,5	39,3	34,6
Хор.	26,0	0	26,3	27,0	26,3	24,1	33,7	33,6	34,2
Амф.	14,5	66	13,8	13,2	12,0	11,3	16,0	16,3	17,2
Б всего	40,5	6	40,1	40,2	38,3	35,4	49,7	49,9	51,4

В таблице 9 *муж.*, *жен.*, *дакт.* обозначают повторяющиеся дважды подряд цезурные виды 1-го полустишия, а *хор.*, *амф.* – повторяющиеся ритмические типы 2-го полустишия. Повторения внутри одного двустишия обозначаются словом «внутри», повторения на стыке двух двустиший – словом «между».

Из таблицы видно, что расхождения между теоретическими и эмпирическими показателями крайне невелики – не более 2,7 % для 1-го полустишия и 4,8 % для 2-го полустишия. Статистически эта разница незначима: значимая разница должна была бы быть не меньше 7–9 %. Поэтому ни о какой тенденции к повторению сходных ритмов – внутри ли двустишия, между ли двустишиями – не может быть и речи.

Стихи в двустишии так же ритмически независимы друг от друга, как и полустишия в стихе. Всякое повторение ритмически сходных стихов в нашем материале, двукратное или многократное, является результатом случайности и не может считаться показателем ритмической организованности текста¹¹².

Закономерен и другой вопрос: нет ли у тех или иных ритмических форм полустиший преимущественного тяготения к 1-й или ко 2-й строке дистиха? Мы сделали проверку для хореического и амфибрахического типа полустишия *Б* у Кантемира. На слух казалось возможным, что амфибрахический ритм тяготеет к заключительному месту в двустишии, но подсчеты этого не подтвердили: в сатирах I и II из 194 полустиший *Б* амфибрахического типа 102 оказались в начальных и только 92 в конечных стихах двустиший. Это – лишнее свидетельство того, как ненадежны впечатления, не проверенные подсчетом.

10

Заключение: место силлабики в истории русского стиха.

а) Русский силлабический 13-сложник заимствовал от своего польского образца только число слогов, место цезуры

¹¹² Ср.: Тимофеев Л. И. Силлабический стих. С. 56.

и константное ударение на предпоследнем слоге.

Остальные элементы ритма 13-сложника, т. е. место предцезурного ударения и расположение ударений внутри полустуший, полностью определяются естественным ритмом русского языка и не обнаруживают никаких специфических ритмических тенденций – ни унаследованных от польского образца, ни возникших на русском материале. Сочетание слов в полустушии, полустуший в стихе, стихов в двустушии – все это здесь настолько соответствует языковым нормам, что силлабика способна вместить и вмещает все возможные словосочетания русского языка, укладывающиеся в данное число слогов.

В таком устойчивом соответствии с естественным ритмом языка силлабический 13-сложник находился около 60 лет, от Симеона Полоцкого до Петра Буслаева (1670–1730-е годы). Только к концу этого периода появляются попытки отклонения от естественного ритма – стих «Дафнис» (1715) и стих Кантемира (1729–1731). В них ослабевает женская цезура и усиливается хореический (а в «Дафнис» – и амфибрахический) ритм 1-го полустушия. Может быть, это можно объяснить влиянием на 1-е полустушие 2-го, с его хореическим и амфибрахическим ритмом. Во всяком случае, замыкающая силлабическую эпоху реформа Тредиаковского была не завершением плавной эволюции, а резким революционным скачком в истории 13-сложника и всей русской метрики. Смысл этого переворота – резкое ограничение количе-

ства ритмов, допустимых в стихе, решительный переход от стиха, опирающегося на естественный речевой ритм, к стиху, противопоставленному естественному речевому ритму.

б) Можно ли на основании недолговечности силлабического стиха в русской поэзии делать вывод, что силлабический стих несвойственен русскому языку? Вряд ли. Что означает: «данный стих свойственен данному языку»? По-видимому, две вещи: 1) основной элемент системы стихосложения наличествует в фонологической системе языка; 2) система стихосложения обладает достаточной «словоемкостью», чтобы вместить основные типы ритмических слов языка. По первому признаку русскому стиху несвойственен был бы, например, античный долготный стих; по второму признаку несвойственен был бы, например, стих из одних односложных или из одних семисложных слов. Однако силлабика отвечает обоим требованиям: слоги в русском языке есть, а словоемкостью она, как показано, не уступает сменившим ее силлабо-тоническим размерам, а далеко превосходит их. Переход от силлабики к силлабо-тонике был переходом от более свободной системы стиха к более сковывающей язык; переходом от стиха, заполняющегося словами только в соответствии с естественным словарем языка, к стиху, заполняющемуся словами с учетом специфических (нововозникших) требований стиха. Чем строже эти ограничительные требования к отбору словосочетаний, тем отчетливей противопоставляется стих нестихотворной речи. По-

этому на начальных стадиях становления стиха в литературе (а именно такой стадией является в русской поэзии силлабика) вполне естественно движение ко все более строгому ритму¹¹³.

Подобное явление мы можем видеть и в отдельных классических размерах.

4-стопный ямб: сравним кривые распределения ударений в «естественной» модели стиха, в стихе XVIII века и в стихе XIX века. Мы увидим, что по сравнению с моделью в стихе XVIII века количество ударений повышено, но распределение ударений по стопам сохранено (особенно ясно это видно, если внести в теоретическую модель поправку на избыток ударений); в стихе XIX века количество ударений становится ближе к естественному, но распределение резко отклоняется от естественного, следуя новой специфической тенденции – усилению 2-й стопы.

5-стопный хорей: сделаем такое же сравнение, и мы уви-

¹¹³ Можно предположить, что отсутствие резкого размежевания между стихом и прозой на метрическом уровне отчасти компенсировалось в силлабике резким размежеванием на языковом уровне – именно в области синтаксиса. Нарочитая сложность поэтического синтаксиса в русском силлабическом стихе общеизвестна. Переход от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому сделал более трудным метр, но более легким – синтаксис: «насилие» над языком и «насилие» над стихом (условно употребляем этот термин первых русских формалистов) оказались в отношении обратной зависимости. Еще Г. Гуковский отмечал, что, например, у Тредиаковского стихи, написанные «ломоносовскими» тоническими размерами, и по языку, и даже по образному строю естественнее и яснее, чем его же стихи, написанные унаследованным от силлабики тонизированным 13-сложником.

дим ту же картину: стих XVIII века отклоняется от модели только по количеству, стих XIX века – вдобавок и по распределению ударений.

3-ударный дольник: сделаем такое же сравнение, и мы опять-таки увидим – в раннем долнике по сравнению с моделью повышена ударность и сохранено расположение ударений, в позднем ударность приближается к естественной, а расположение ударений удаляется от естественного. В таблице 10 даны соответствующие цифры, слегка округленные¹¹⁴.

Чем объясняется эта закономерность? Повышение ударности в начале разработки стиха объяснимо: это следствие стремления подчеркнуть непривычный ритм, отчетливо противопоставив сильные и слабые слоги; когда стих становится привычным, необходимость в таком подчеркивании отпадает. «Естественное» распределение ударений в начале разработки стиха объясняется аналогично: «составляя» непривычный стих, поэт поневоле пользуется в первую очередь теми сочетаниями слов, которые лежат ближе под рукой, т. е. чаще встречаются в естественном языке; когда стих становится привычным, ритмический навык позволяет поэту стать более разборчивым и развивать те или иные нащупанные им специфические ритмические тенденции стиха. Если называть чередование сильных и слабых слогов первичным ритмом, а чередование сильных и слабых стоп вторич-

¹¹⁴ Тарановски К. Руски дводелни ритмови; Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974.

ным ритмом стиха, то можно сказать: на первом этапе разработки стиха внимание поэта поглощено прежде всего первичным ритмом, на следующем этапе оно распространяется и на вторичный ритм. Вот почему в начале развития каждого из рассмотренных размеров перед нами – ритм близкий к естественному языковому, а потом, с освоением размера, на него начинают накладываться специфически стиховые ограничительные тенденции. Не то же ли самое, только на высшем уровне – не размера, а системы – представляет собой смена силлабики силлабо-тоникой?

Таблица 10

4-стопный ямб (в %)

Периоды	Ударность иктов				Средняя ударность
	I	II	III	IV	
<i>Теоретически</i>	78	67	52	100	74,0
<i>С поправкой</i>	94	81	52	100	81,5
XVIII век	93	80	53	100	81,5
XIX век	82	97	35	100	78,5

5-стопный хорей (в %)

Авторы	Ударность иктов					Средняя ударность
	I	II	III	IV	V	
<i>Теоретически</i>	51	65	64	45	100	65,0
<i>С поправкой</i>	65	82	81	56	100	77,0
Державин	65	80	80	60	100	77,0
Лермонтов	59	98	95	51	100	80,0

3-ударный дольник

Периоды	Ударность иктов (%)			Длина интервалов (слоги)	
	I	II	III	I	II
<i>Теоретически</i>	100	72,5	100	1,64	1,65
1900-е годы	99,5	98,8	100	1,63	1,67
1950-е годы	98,3	77,0	100	1,74	1,35

в) Откуда идет эта ограничительная тенденция, вызвавшая переход от силлабики к силлабо-тонике, – от языка или от общей культурной традиции? Думается, что при современном состоянии исследования, когда зависимость стихосложения от языка остается нерешенной проблемой (несмотря на ценнейшие работы В. М. Жирмунского, Б. Томашевского, Р. Якобсона, И. Левого и др.), а история культурных традиций хоть сколько-то ясна, все ссылки на «характер языка» будут объяснением неизвестного через неизвестное. Вспомним, что в классической работе по этому вопросу (Р. Якобсон «О чешском стихе преимущественно в сопоставле-

нии с русским»¹¹⁵) изощреннейшая аргументация «от языка» на последней (буквально) странице уступает место единственному аргументу «от культуры», и он разом все объясняет. Все традиционные утверждения о том, что силлабика таким-то языкам свойственна, а таким-то не свойственна, недоказуемы. Особенно это видно на французском языке: говорят, что силлабика ему свойственна, а тоника – нет, потому что в нем ударение может быть только конечным; и забывают, что специально для стиха французами сохранен архаический язык, в котором ударение может быть не только конечным, но и предконечным, с *e* немым. (Другое дело, когда говорят, что тоника несвойственна французскому языку потому, что ударение в нем нефонологично, несмыслоразличительно; для французского стиха этот аргумент справедлив, но, например, для итальянского и испанского и он непригоден.) Что силлабо-тонический стих во французском языке (невзирая на патетический протест Томашевского¹¹⁶) возможен и легок – даже для поэта, которому этот язык не родной, – блистательно показывают цветаевские переводы Пушкина на французский язык (см. об этом в статье «Вероятностная модель...»¹¹⁷). Что в польском стихосложении силлабо-тонический стих существует (хотя и на второсте-

¹¹⁵ Jakobson R. Selected Writings. Vol. V. The Hague, 1979. P. 3–130.

¹¹⁶ Томашевский Б. В. [Рец. на:] Unbegaun B. Russian versification. Oxford, 1956 // Вопросы языкознания. 1957. № 3. С. 127–134 (с. 132).

¹¹⁷ С. 693–719. – Прим. ред.

пенном положении) рядом с силлабическим, общеизвестно. Что в украинском языке, по всем фонологическим данным близком к нашему, черты силлабизма сильнее, чем в русском, – сравним не только коломыйки с частушками, сравним 4-стопные ямбы, где в украинском сдвиги ударений гораздо вольней, – тоже общеизвестно. Спрашивается, почему в русском стихе силлабика не могла бы существовать при силлабо-тонике, как в польском – силлабо-тоника при силлабике? Ответ: только из-за смены культурных ориентаций при Петре I. Россия в XVII веке воспринимала западную культуру из третьих рук, через Польшу, и русский силлабический стих развился как подражание польскому. При Петре Россия стала воспринимать культуру из вторых рук, через Германию, и русский силлабо-тонический стих развился как подражание немецкому. Органическая преемственность форм русского стихосложения была порвана, и разрыв этот мы видим в том резком скачке, каким оказывается в наших таблицах переход к стиху Тредиаковского¹¹⁸.

Источники тонической реформы Тредиаковского («Но-

¹¹⁸ Конечно, одной только сменой культурных влияний объяснить все явления истории стиха нельзя. Почему, например, сильнейшее влияние французской культуры на немецкую во второй половине XVII – начале XVIII века не заставило немцев перейти на силлабический стих? Вероятно, потому, что еще сильнее культа французской поэзии был культ античной поэзии, а он требовал членения стиха на стопы прежде всего. Сами французские теоретики этого времени, как известно, ощущали отсутствие стоп во французском стихосложении как досаднейший недостаток. Подробнее см.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.

вый и краткий способ», 1735) многообразны и еще недостаточно изучены. Основной принцип измерения стиха стопами, а не слогами восходит к античной метрике. Отождествление античных стоп (состоящих из долгих и кратких слогов) с тоническими стопами (состоящими из ударных и безударных слогов) восходит к голландской и германской метрике. Выбор в качестве основной стопы хорea восходит (по собственному свидетельству Тредиаковского) к русской народной метрике. Единственное, что не может считаться источником реформы Тредиаковского, – это ритм самого реформируемого им 13-сложника; здесь лишь наличие женской клаузулы, по замечанию Тредиаковского (в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»), могло подсказать установку на хореический ритм.

Тоническая реформа Тредиаковского тотчас вызвала критику «справа» (Кантемир) и критику «слева» (Ломоносов); при этом оба критика, скрыто или открыто, принимали главное в реформе: установку на тонический ритм – и только возражали против слишком строгого (Кантемир) или недостаточно строгого (Ломоносов) ее проведения. Кантемир опирался на французскую и итальянскую, Ломоносов – на немецкую стиховую культуру. В столкновении трех взглядов победа осталась за Ломоносовым – может быть потому, что у него и у его последователя Сумарокова был талант, какого не было у Тредиаковского с Витынским и Собакиным («Ломоносов... подав хорошие примеры новых стихов, надел на

последователей своих узду великого примера», – писал Радищев), и была близость к придворному культурному центру, какой не было у жившего в Лондоне Кантемира; а может быть, потому, что немецкая культура (хотя бы в лице академических одописцев), унаследованная от эпохи Петра I, имела в Петербурге 1740-х годов больше опоры, чем французская и тем более итальянская, воспринимавшиеся еще из вторых рук; но, во всяком случае, не потому, что строгий стих Ломоносова больше «соответствовал духу» русского языка, чем гибкий стих Кантемира. Ломоносов – основатель традиций часто заслоняет для нас Ломоносова – ниспровергателя традиций; и взгляд на историю русского силлабического стиха полезен тем, что помогает представить себе эту сторону деятельности Ломоносова-поэта, которого с таким же правом можно назвать Маяковским стиха XVIII века, с каким Маяковского – Ломоносовым стиха XX века.

P. S. Когда эта статья перед публикацией обсуждалась в стиховедческих кружках Москвы и Ленинграда, то больше всего споров вызвала заключительная часть работы: было решено, что указанные в ней два признака «свойственности» данного стиха данному языку являются необходимыми, но недостаточными и насущная задача стиховедения – в том, чтобы установить остальные признаки, «достаточные». Однако большие сравнительные обследования по судьбе систем стихосложения в других европейских языках

(кратко изложенные в книге «Очерк истории европейского стиха», М., 1989) показали все то же: язык указывает (до определенной степени), чего не может быть в национальном стихосложении (например, в русском – стихосложения долготного или высотного), а культура определяет, чему развиваться из того, что в нем может быть (например, силлабике или тонике). При этом культурный выбор периодически колеблется между идеалом естественности стиха (чем больше свободы, тем лучше) и идеалом искусственности (чем больше строгости, тем лучше): так, путь русского стиха от досиллабической тоники через силлабику к силлабо-тонике – это путь к строгости, а от силлабо-тоники к тонике XX века и верлибру – это путь от строгости. А на этих путях отбираются в качестве ориентиров наиболее престижные образцы смежных стиховых культур: сперва польская, потом немецкая и стоящая за ней античная, а потом, на пути к новой тонике, – европейский авангард.

К географии частушечного ритма¹¹⁹

«Интереснейшей проблемы „метрической географии“ нам придется только слегка коснуться», – пишет Н. С. Трубецкой в конце вводного параграфа своей классической работы «О метрике частушки»¹²⁰. И касается ее в конце следующего параграфа: «Приведенные нами правила отнюдь не представляют из себя неумолимых законов, не допускающих исключений, а являются скорее определенными тенденциями... Из сказанного вытекает, что степень строгости соблюдения тех или иных правил может быть выражена в цифрах и процентах и что для каждого „частушечного поэта“ эти цифры будут иные... Оказывается возможным устанавливать типичные средние цифры для каждой отдельной местности. Отсюда – указание на метод, которым должна изучаться метрика частушек: метод этот, в общем, должен быть *статистико-географическим*. В идеале должны быть составлены „метрические географические карты“ той великорусской территории, на которой поются частушки»¹²¹.

¹¹⁹ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 279–289 (впервые опубликовано в: От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского / Сост. С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик. М., 1993. С. 153–164).

¹²⁰ *Трубецкой Н. С.* Избранные труды по филологии / Сост. В. А. Виноградов, В. П. Нерознак. М., 1987. С. 371–390.

¹²¹ Там же. С. 378.

В этом направлении мы и попытаемся продолжить работу Н. С. Трубецкого.

У статьи Трубецкого о частушках несчастливая судьба. Хотя она давно отмечена советской библиографией¹²², но первая ее заграничная публикация была в малодоступном эмигрантском сборнике «Версты» (Париж. 1927. № I), а вторая – в малотиражном университетском пособии, и советские исследователи частушек, равно как и зарубежные, фактически ею не пользовались¹²³. Как бы заместителем Трубецкого в нашей науке оказался А. П. Квятковский, независимо разработавший теорию частушечного стиха, близкую к концепции Трубецкого, но с сильным перекосом из области стихосложения в область стихопроизнесения¹²⁴. Лишь недавно статья Трубецкого о частушке была перепечатана в советском издании его «Избранных трудов по филологии»¹²⁵, но почему-то даже без комментария. Цель нашей заметки – привлечь дополнительное внимание к этой малой работе большого филолога.

Напомним основные положения концепции Трубецкого. Частушка как целое делится на два полустрофия, полустро-

¹²² Штокмар М. П. Библиография работ по стихосложению. М., 1934. С. 133.

¹²³ Частушки в записях советского времени / Изд. подгот. З. Власова и А. Горелов. Л., 1965. № 9–10. С. 371–373; *Stephan B. Studien zur russischen Častúška und ihrer Entwicklung.* (Slavistische Beiträge. Bd. 38). München, 1969. S. 227–240.

¹²⁴ Квятковский А. П. Ритмология народной частушки // Русская литература. 1962. № 2. С. 92–116.

¹²⁵ Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. С. 371–390.

фии – на две строки, строка – на два полустишия, полустишие – на два такта, такт – на две моры. Один слог может или заполнять одну мору, или растягиваться на двухморный такт; соответственно, длина строки колеблется от 8 слогов («Я надену бело платье») до 4 слогов («Пля-а-ши-и, Матве-ей!»). Как правило, строфы, полустрофы, строки и полустишия сокращаются от начала к концу: вторая их половина не может иметь больше слогов, чем первая. Словесные ударения обычно приходятся на первую и/или на третью мору такта (восходящий такт: «Я цветóчек...», нисходящий такт: «...вы́рашу»). Как правило, восходящие такты (и кончающиеся ими строки, полустрофия, строфы) преобладают над нисходящими; но если первая половина ритмической единицы – нисходящая, то вторая должна быть тоже нисходящая (законная форма – «Рóза осы/пúчая», незаконная – «Дéвушки, в се/ле пожáр»). Оба эти правила соблюдаются тем строже, чем мельче ритмическая единица: на уровне тактов они почти не знают исключений, на уровне строф расплываются из законов в тенденции.

Этим положениям Трубецкого можно предъявить тот же упрек, какой предъявлялся Квятковскому: они не учитывают реального звучания частушечных напевов. Действительно, среди нотных образцов без труда можно найти такие, где слоги, которым, по Трубецкому, полагалось бы быть равнодлительными, оказываются неравнодлительны (например, напев № 23а по сборнику З. Власовой и А. Горелова). По-ви-

димому, отвечать следует так: Трубецкой описывает не систему исполнения, а систему построения частушечного стиха – она продиктована музыкой, но не тождественна ей. Это значит, что всякий словесный текст, построенный по правилам, сформулированным Трубецким, будет пригоден для частушечного пения, на какой бы голос его ни петь или даже если он вовсе никогда не пелся. Метрика частушек может быть описана и без обращения к музыкальным понятиям – а именно, как двухиктный тактовик¹²⁶, – и тогда его будет легче сопоставлять с метрами силлабо-тоники; но для изолированного описания метрики частушек система Трубецкого лучше, потому что проще.

Разнообразят эту строгую метрическую систему три приема. Во-первых, смещение стихоразделов – словесная граница их не совпадает с ритмической границей, а проходит на слог раньше или на слог позже: регрессивный случай – «Хорошо ры/бу ловить, *Ко/*тора рыба / ловится»; прогрессивный случай – «Что ты, бела/я березо/*нька*, Стоишь / и все шумишь?...» Во-вторых, смещение приступов – в начале полустрофы пропускается ритмически необходимый слог или появляется лишний: усечение – «(—) Во горо/де в трактире / Мы с милашкой / чаек пили...»; наращение – «Сегодня праздник / воскресенье, / Нам оладей / напекут...». В-третьих, сдвиг ударений: вместо нечетной моры ударение при-

¹²⁶ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. § 137.

ходится на четную – «...Мы с милашкой / *чаек* пили».

Об употребительности этих приемов Трубецкой пишет так: «Из перечисленных видов сдвига стиховых границ чаще всего встречаются оба вида смещения стихоразделов, несколько реже встречается регрессивное смещение приступа (т. е. наращение) и, наконец: чрезвычайно редко – прогрессивное смещение приступа (т. е. усечение)»¹²⁷. «Сдвиги стиховых границ особенно популярны в северно-великорусской частушечной поэзии: здесь частушек с такими сдвигами больше, чем частушек без сдвигов, а для некоторых типов частушек эти сдвиги составляют даже почти правило. Наоборот, в южно-великорусских частушках сдвиги стиховых границ встречаются очень редко»¹²⁸. «В противоположность сдвигам стиховых границ... сдвиги ударений особенно сильно распространены именно в южно-великорусской частушечной поэзии, а в северно-великорусской хотя и встречаются, но далеко не так часто»¹²⁹.

Вот эти утверждения Трубецкого мы и попробуем проверить и уточнить подсчетами на более обширном материале.

Каким материалом располагал Трубецкой, сочиняя свою статью, не совсем ясно. Ссылки он делает только на собрание новгородских частушек В. Воскресенского (1905, около 600 текстов) и на подборку рязанских частушек в преды-

¹²⁷ Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. С. 384.

¹²⁸ Там же. С. 385.

¹²⁹ Там же. С. 386.

душем выпуске сборника «Версты» (1926; 38 текстов). По-видимому, именно их приметы он смело обобщил, говоря о «северно-великорусских» и «южно-великорусских» частушках. Некоторые примеры, отсутствующие в этих публикациях, он мог приводить по памяти. Никаких признаков того, что он имел под рукой единственный в то время сборник, где частушки были расположены по губерниям, не имеется.

Мы обследуем материал именно по этому сборнику: «Собрание великорусских частушек» под ред. Е. Н. Елеонской (М., 1914). Из позднейших записей по северным и северо-западным областям привлекался сборник «Частушки в записях советского времени»¹³⁰. К сожалению, других изданий, в которых подобран материал по многим губерниям, до сих пор не имеется.

Характер публикации лишает нас возможности ответить на очень важный вопрос: насколько реальные записи частушек укладываются в метрические схемы Трубецкого, нет ли областей, в которых частушечный ритм строже выдержан и в которых он более расшатан. Строки и целые четверостишия, выпадающие из «правил», встречаются в сборнике Елеонской неоднократно, но никогда нет уверенности, дефектен ли текст частушки или текст неумелой записи. Частушки, слишком деформированные или явно рассчитанные на другой песенный мотив и попавшие в сборник по недоразумению, нами пропускались (№ 3934: «Ах, милый мой / Вася-

¹³⁰ Изд. подгот. З. Власова и А. Горелов.

точка, / За тобой / Моя десяточка»). Было бы интересно рассмотреть отдельно частушки плясовые и неплясовые: плясовые, как кажется, часто строятся не по схеме Трубецкого, а по противоположной, не укорачивая, а постепенно удлиняя полустишия и строки («Подру/жка моя, / Не покинь-/ка меня...»). Но прямые указания на то, что такие-то частушки – плясовые, даются у Елеонской не всегда.

Из 32 европейских губерний, охваченных сборником Елеонской, достаточное количество строк дают лишь 19. По менее обследованным губерниям материал брался полностью, по более обследованным – в объеме 1000 строк, считая от начала. Разумеется, следует помнить, что показатели, вычисленные по 274 строкам Орловской губернии, менее надежны, чем показатели по 1000 строкам Московской и иных губерний. Для сравнения взяты три подборки частушек новых, послевоенных записей; о них будет сказано дальше.

В прилагаемой таблице сведены (в процентах от числа строк) следующие показатели: 1) сдвиги ударений (внутри-тактовые и междутактовые для каждой позиции и общая их сумма); 2) сдвиги стихораздела (прогрессивный и регрессивный); 3) сдвиги приступа (наращение и усечение). Кроме того, показано (в процентах от числа внутритактовых сдвигов), какая доля сдвинутых ударений приходится на легкие ударения в отличие от тяжелых. Тяжелыми считались ударения на существительных, прилагательных, глаголах, наречиях и вопросительных местоимениях, легкими – все осталь-

ные («Меня маменька бранила», «А я виноватая»). Опыт исследования силлабо-тоники показал, что такое различие целесообразно¹³¹.

Сдвиги ударений, как мы видим, показаны более дифференцированно, чем их рассматривал Трубецкой: различаются сдвиги внутри такта (с сильной моры на последующую) и между тактами (с сильной моры на предыдущую) – Трубецкой назвал бы их «прогрессивным» и «регрессивным». Они аналогичны внутristопным и междустопным сдвигам ударений в силлабо-тонике; опыт исследования показал, что они могут ощущаться в стихе неодинаково.

Внутритактовые:

I такт: *Болит* / сердце / не от / боли...

II такт: Дай бог / *дожж*у, / дай бог граду...

III такт: Мы с ми / лашкой / *чаек* / пили...

IV такт: Меня / хуже / ты не / *влюб*ись...

Междутактовые:

I–II такты: Эх, *ба/рыня* / второ/пя-ах...

II–III такты: Моло/дой *ра/зум* не/крепок...

III–IV такты (условно): Кисет / шила, / *трудо/лася*...

Из таблицы (см. ниже) видно, что подавляющее большинство сдвигов приходится на начальный такт: здесь можно

¹³¹ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. § 68.

увереннее деформировать ритм в расчете, что последующие такты его восстановят. Во внутренних тактах сдвиги используются гораздо осторожнее; при этом в III такте часто, а во II такте почти всегда они появляются лишь после сдвига в I такте, как бы задающего инерцию: «Прощай, горы, *прощай*, лес...», «Играй, *играй*, гармонист...» В последнем такте и на стыке его с предпоследним сдвиги вовсе редки: здесь они слишком резко переламывают уже установившийся ритм стиха.

Междутактовые сдвиги допускаются гораздо реже, чем внутритактовые: это свидетельствует о том, что границы между тактами живо ощущаются стихослагателями. Аналогичное явление известно и в силлабо-тонике: показано, например, что в английском стихе внутрислопные сдвиги ударения (особенно на I стопе) обычны, а междустопные употребляются лишь как выразительное исключение¹³². Стопы в стихе являются такой же структурной реальностью, как такт в музыке (хотя до сих пор некоторые утверждают, будто стопа – «условность»). В частушках междутактовые сдвиги сосредоточены в середине стиха и по большей части связаны с устойчивыми синтаксическими конструкциями (сильные ударения – по типу «Не люби, *дочка*, Гаврилу», слабые – по типу «Хороша *наша* деревня»).

Общая частота сдвигов ударения по губерниям полностью подтверждает наблюдение Трубецкого: в частушках север-

¹³² Tarlinskaja M. English Verse Theory and History. The Hague, 1976.

ных губерний сдвигов мало, в частушках южных – много. Если расположить частушки по губерниям в порядке учащения сдвигов ударения и провести рубежи по местам более заметных перепадов, то последовательность будет такова. Северная зона (6–15 % сдвигов): губернии Новгородская, Пермская, Псковская, Архангельская, Костромская, Ярославская, Нижегородская, Тверская, Владимирская; промежуточная зона (20–30 % сдвигов): губернии Московская, Калужская, Казанская, Рязанская, Тамбовская; южная зона (38–84 %): губернии Орловская, Саратовская, Воронежская, Тульская, Курская. Мало того: при движении с севера на юг сдвинутые ударения в частушках становятся не только чаще, но и полновеснее – доля легких сдвигов, на слух едва ощутимых («*Меня* маменька бранила»), делается все меньше, а тяжелых сдвигов соответственно больше. Средняя доля легких сдвигов для частушек северной зоны – 42 %, южной зоны – 25 %; промежуточная зона здесь дает показатель почти неотличимый от северного (40 %). Хочется предположить, что обилие сдвигов ударения на юге – это следствие влияния силлабического украинского стиха (народного, а через него и литературного); но это, может быть, слишком смелое обобщение.

Губернии	Сдвиги ударений								Сдвиги стихоразд.		Сдвиги приступов	
	внутритактовые			междутактовые			всего	% лег.				
	I	II	III	I-II	II-III	III-IV			прогр.	регр.	наращ.	усеч.
Записи 1911–1913 гг.												
Архангельская, 959 строк	7,2	0,4	0,9	—	1,5	0,1	10,1	33	4,1	16,8	3,9	0,2
Пермская, 663 строки	6,0	0,3	0,9	—	0,3	0,2	7,7	29	3,9	3,2	0,9	0,2
Псковская, 332 строки	5,4	0,3	1,2	0,3	0,6	0,3	8,1	57	9,0	7,8	14,8	0,6
Новгородская, 1000 строк	4,1	0,2	0,8	—	1,3	0,1	6,5	51	4,3	11,8	8,8	0,9
Тверская, 1000 строк	9,5	0,6	1,7	—	2,3	0,1	14,2	49	5,9	5,6	7,5	0,6
Ярославская, 1000 строк	6,5	0,2	1,7	—	2,6	0,4	11,4	43	3,5	6,3	4,8	0,5
Костромская, 1000 строк	8,0	0,2	1,8	—	1,0	0,1	11,1	38	5,3	6,4	2,9	0,4
Нижегородская, 1000 строк	8,1	0,5	1,0	—	2,2	0,2	12,0	44	2,7	6,2	1,2	1,0
Владимирская, 840 строк	10,0	0,7	2,1	—	2,0	—	14,8	36	2,6	3,9	2,0	0,6
Московская, 1000 строк	11,8	1,5	3,6	—	2,7	0,2	19,8	52	1,8	4,5	2,5	0,8
Калужская, 975 строк	14,9	1,9	4,5	0,3	1,6	0,3	23,5	32	3,1	2,3	1,7	1,3
Тульская, 479 строк	23,8	6,9	11,7	0,4	3,5	4,8	54,2	18	—	0,2	0,3	—
Орловская, 274 строки	24,4	6,6	4,0	—	2,2	0,7	37,9	21	—	—	0,7	—
Курская, 408 строк	24,3	4,6	5,9	0,2	4,9	4,2	44,1	27	—	0,2	1,5	2,9
Воронежская, 434 строки	20,5	7,1	10,6	0,2	1,8	3,5	48,3	26	—	—	1,2	1,4
Тамбовская, 353 строки	15,9	1,7	9,1	0,6	2,0	0,6	30,2	39	—	1,1	0,8	1,1
Рязанская, 456 строк	14,7	3,1	5,0	—	2,4	4,6	30,2	39	1,5	0,7	1,1	1,3
Казанская, 750 строк	17,9	2,3	2,1	0,3	2,9	0,1	25,6	37	1,9	0,5	0,9	0,5
Саратовская, 696 строк	23,3	5,0	6,2	0,1	2,7	1,4	39,1	31	0,3	0,1	1,9	—
Записи 1940–1963 гг.												
Архангельская (1), 590 строк	5,3	—	0,3	0,2	0,2	—	6,0	34	9,3	8,0	2,0	—
Архангельская (2), 1000 строк	2,3	0,3	0,3	—	1,0	—	3,9	31	10,7	7,1	2,6	2,8
Новгородская, 652 строки	4,9	0,2	0,3	—	0,5	—	5,9	42	7,7	8,4	6,0	0,9

Подтверждается и другое наблюдение Трубецкого: сдвиги ударения и сдвиги стихораздела находятся в отношении взаимной компенсации: чем меньше первых – тем больше вторых. Если расположить частушки по губерниям в порядке от более частых сдвигов стихораздела к более редким и провести рубеж по перепадам, то получится картина очень близкая к той, которую мы уже видели. Самая северная зона (20–16 % сдвигов; говоря, что здесь «частушек с такими сдвигами больше, чем частушек без сдвигов», Трубецкой явно преувеличивал): губернии Архангельская, Псковская, Новгородская; северная зона (12–9 % сдвигов): губернии Ко-

стромская, Тверская, Ярославская, Нижегородская; промежуточная зона (7–5 % сдвигов): губернии Пермская, Владимирская, Московская, Калужская; южная зона (2,5–0 % сдвигов): губернии Казанская, Рязанская, Тамбовская, Саратовская, Тульская, Курская, Орловская, Воронежская. Промежуточная полоса смещена к северу по сравнению с промежуточной полосой, которую мы видели, рассматривая сдвиги ударений; но группировка губерний в основном остается та же, и сильно изменяется лишь место Пермской губернии.

Мы видим: как при движении к югу учащение сдвигов ударения размывает внутренний ритм частушечных строк, так при движении к северу учащение стихораздельных сдвигов размывает внешние границы частушечных строк, сплавляет каждую пару коротких строк в одну длинную. (В одной из новых записей – № 1026 по сборнику З. Власовой и А. Горелова, из Лешуконья – это сплавление доходит до предела: «Задушевная подружеч/*ка*, найди-ко мне дружка! / Ты скажи, что я *самосто/*ятельная девушка!») Этому размыванию содействует третий исследуемый признак – сдвиг приступов. Процент строк с наращениями и усечениями в начале на севере довольно высок, а при движении к югу быстро падает. Для самой северной зоны средний процент начальных сдвигов – 10 %, для северной – 5 %, для южной – 2 %; промежуточная зона на этот раз сливается не с северной, а с южной, показатель ее – тоже 2 %.

Наконец, подтверждается и третье наблюдение Трубецко-

го: относительно сравнительной употребительности исследуемых приемов. Действительно, чаще всего употребляются сдвиги стихораздела, затем – начальные наращения, затем – начальные усечения. Теперь мы можем еще добавить, что регрессивный сдвиг (односложным наращением в начале стих цепляется за предыдущий) употребителен чаще, чем прогрессивный (односложным наращением в конце стих цепляется за последующий). В северных губерниях, где сдвиг стихоразделов – основное средство разнообразить стих, это преобладание заметнее (в Архангельской губернии – вчетверо, в Новгородской – втрое), в южных оно сходит на нет (из 4 губерний, где соотношение обратное, две находятся в южной и одна в промежуточной зоне). По крайней мере, так зафиксировано в старых записях.

Привлечение новых записей (по сборнику З. Власовой и А. Горелова) позволяет добавить в сделанные наблюдения еще одно измерение – историческое. Для сопоставления были взяты три подборки частушек: для Новгородской области – по тем же местам, где делались старые записи (Боровичи, Валдай, Старая Русса), для Архангельской – одна по старым местам (Онега), другая по новым (Лешуконье). Сравнение показывает некоторые черты нового. Процент строк со сдвигами ударения в Новгородской области существенно не меняется, но в Онеге снижается более чем на треть, а в Лешуконье оказывается в два с половиной раза ниже. Повидимому, здесь сказывается историческая тенденция, а не

только разница между районами. Далее, всюду исчезает преобладание регрессивного сдвига стихораздела над прогрессивным, прежде столь заметное: прогрессивный сдвиг («Что ж ты, белая березонь/ка, Стоишь и все шумишь») наступает, регрессивный («Хорошо рыбу ловить, Ко/тора рыба ловится») отступает, – на консервативный Север вторгаются признаки южных ритмов. Наконец, уникально высоким оказывается процент усечений в Лешуконском районе. Может быть, это особенность записей: часть их делалась неспециалистами, которые вполне могли записать: «(—) Дролечка, по вам / Сердце рвется пополам...» (№ 1082) вместо предположительного «Ой, дролечка, по вам...» и т. п.; но, может быть, это и особенность пения внутригубернского масштаба. Мы не имели возможности привлечь для сравнения новые записи по центральным и южным областям; по-видимому, такое сравнение покажет много нового и интересного.

По итогам нашего рассмотрения представим для наглядности два примера. Вот частушка, характерная для северной России (Елеонская, № 132, из Онеги): в первой строке – начальное наращение, между первыми двумя – регрессивный сдвиг словораздела, между третьей и четвертой – прогрессивный сдвиг словораздела, сдвигов ударения нет:

*Поставлю елку о кровать,
Не стану елку поливать.
Мне-ка миленький наказывал
Ни с кем не баловать.*

Вот частушка, характерная для южной России (Елеонская, № 5203, из-под Саратова): в первой и третьей строке внутритактовые сдвиги ударений – более резкие в первом такте (многосложное слово!), более мягкие в третьем такте (двусложное слово, совпадающее с тактом; при произношении «идет», «придет» эти сдвиги исчезают); в четвертой строке – междутактовый сдвиг ударения на середине строки; нарушений стиховых границ нет:

*Мамашенька, идет мальчик,
Я поставлю самоварчик;
Мамашенька, придет Костя,
Ты прими Костю за гостя.*

В заключение хотелось бы коснуться трех вопросов, затрагивающих организацию частушечного стиха на более высоких и более низких уровнях, чем строки и их сцепление.

Во-первых, это рифмовка. Основной тип рифмовки частушек, как известно, перекрестный, с рифмующимися четными строками и холостыми нечетными (ХАХА); первый попавшийся пример (Елеонская, № 1):

Голубая ленточка
Упала в сине морюшко;
Не на радость полюбила —
На велико горюшко.

Следующий по употребительности тип – парная рифмовка (AABB); пример ее – выше («Мамашенька, идет мальчик...»). Остальные типы малоупотребительны: по большей части это сочетания двух предыдущих по схемам ААХА (пример – выше: «Поставлю елку о кровать...») и ХХАА или ААХХ (пример – Елеонская, № 4068):

Пушай говорят,
Что я бедная:
Девятьсот в сундуке,
Пересыпаны в муке.

Естественный вопрос: нет ли географических закономерностей и в распределении этих рифмовок? Априори можно бы предполагать, что перекрестная рифмовка характерна для севера, а парная для юга: с одной стороны, мы видели, что на севере крепче сцепление строк внутри строфы, с другой стороны, мы знаем, что на юге четверостишные частушки уступают место двустишным («страданиям») – движение идет от связности к отрывистости. Но подсчеты этого не подтверждают. Пропорции перекрестной, парной и прочих рифмовок по старым записям для Архангельской губернии (200 четверостиший) – 65: 25: 6; для Новгородской (200 четверостиший) – 59: 37: 4; для южных (Тульская, Орловская, Курская, Воронежская, Тамбовская, Рязанская, Саратовская – 360 четверостиший) – 56: 38: 6. Показатели для Новгород-

ской и южных губерний, по существу, одинаковы: разницы между севером и югом нет. По новым записям для тех же мест Архангельской губернии (200 четверостиший) эти пропорции – 80: 14: 6, для Новгородской губернии (200 четверостиший) – 84: 11: 5; видимо, можно говорить не об ослаблении, а об укреплении перекрестной рифмовки на севере. Интересно было бы также проверить подсчетами высказывавшиеся мнения, будто в современных частушках учащается точная рифма (вместо ассонансов) и учащается полная рифмовка *ABAB* (вместо *XAXA*); и то, и другое, если бы подтвердилось, могло бы считаться влиянием литературного стихосложения на фольклорное. Эти обследования еще впереди.

Во-вторых, равномерно ли распределяются отклонения от «правильного» ритма по четырем строкам частушечного четверостишия? О сдвигах стихораздела речи нет – они, по определению Трубецкого, отмечаются только внутри полустрофий (между 1 и 2-м или между 3 и 4-м стихом; по предварительным подсчетам, во втором – семантически главном – полустишии они чаще, к концу частушка скреплена крепче). О сдвигах приступа тоже речи нет: они отмечаются только в начале полустрофий, в 1 и 3-м стихах. Что касается сдвигов ударений, то они распределяются по четырем строкам следующим образом (в абсолютных числах): Архангельская губерния (500 четверостиший) – 8, 17, 14, 14; Новгородская (400) – 23, 13, 23, 19; Московская (300) – 25, 36, 35, 42; Тульская, Орловская, Курская, Воронежская (153) –

17, 36, 29, 36. Кажется, можно говорить о тенденции выделять сдвигами ударений на севере начальные строки полустрофий, а на юге конечные. Но тенденция эта, если она и есть, очень слабо выражена.

В-третьих, не подчеркивается ли членение строки на полустишия и затем на такты учащением словоразделов после четных слогов (границы тактов) и особенно после 4-го слога (граница полустиший)? Для этого необходимо сравнить реальное расположение словоразделов в частушечном стихе с естественным языковым расположением их, вычисленным по вероятностной модели. Правила вычисления (впервые разработанные Б. В. Томашевским и затем усовершенствованные А. Н. Колмогоровым) изложены нами в другом месте (см. статью «Вероятностная модель стиха»¹³³). Мы вычислили их для четырех ритмических форм 8-сложной строки (звучащей 4-стопным хореем с женским окончанием) и для трех ритмических форм 9-сложной строки (звучащей 4-стопным хореем с дактилическим окончанием). Реальный материал по частушкам был взят из послевоенных текстов сборника З. Власовой и А. Горелова (для четырех форм 8-сложной строки – 200, 200, 250 и 250 стихов; для трех форм 9-сложной строки – 106, 124 и 135 стихов). Вот процент словоразделов после каждого слога в них; срединный словораздел (после 4-го слога) выделен полужирным шрифтом.

1) Полноударная строка, 8-сложная: «Сено сухо, сено су-

¹³³ В настоящем издании – т. IV, с. 693. – *Прим. ред.*

хо». Теоретический процент словоразделов после 1, 2-го и т. д. слогов: 42, 58, 49, **51**, 42, 58. Реально: 55, 45, 52, **48**, 51, 49.

2) Строка с пропуском 1-го ударения, 8-сложная: «У конторы окна полы». Теоретически после 3, 4-го и т. д. слогов: 60, **40**, 44, 54. Реально: 61, **39**, 50, 50. Строка 9-сложная: «Захватить бы буйну голову». Теоретически: 27, **73**, 73, 27. Реально: 62, **38**, 39, 61.

3) Строка с пропуском 3-го ударения, 8-сложная: «Экий милый терпеливый». Теоретически после 1, 2-го и т. д. слогов: 33, 67, 7, **49**, 38, 6. Реально: 47, 53, 9, **48**, 42, 1. Строка 9-сложная: «Черна ленточка колышется». Теоретически: 53, 47, 8, **33**, 28, 31. Реально: 49, 51, 6, **23**, 65, 6.

4) Строка с пропуском и 1, и 3-го ударений, 8-сложная: «Самовары, самовары». Теоретически после 3, 4-го и т. д. слогов: 12, **50**, 33, 6. Реально: 15, **45**, 38, 2. Строка 9-сложная: «Ягодиночка на льдиночке». Теоретически: 1, **51**, 37, 11. Реально: 8, **26**, 54, 12.

Мы видим: никакой «стопобойной» тенденции, отбивающей такты и полустипы, полносложный частушечный стих не обнаруживает. На всех женских словоразделах реальный процент ниже вероятностного (или в лучшем случае равен ему), а на срединном словоразделе между полустипами – в особенности. «Женской цезуры» в народном хоре нет, как нет ее и в литературном хоре. Единственная заметная тенденция в распределении словоразделов, отклоняющаяся от

естественной языковой, заметна в 9-сложных строках: это повышение дактилических словоразделов после 5-го слога, как бы предваряющих дактилические окончания всего стиха: «Черна ленточка колышется», «Ягодиночка на льдиночке».

Для того чтобы высчитать, как предпочитают по губерниям те или иные расположения строк в частушке или ударений и словоразделов в строке, мы еще не имеем достаточного материала. Это – дело будущего.

Материалы к ритмике русского четырёхстопного ямба XVIII века¹³⁴

1

Ритмика русского 4-стопного ямба XVIII века стала предметом живого внимания стиховедов после пионерской работы А. Белого¹³⁵, показавшего: между XVIII и XIX веками ритм 4-стопного ямба меняется: в XVIII веке ударение чаще несет I стопа, чем II, в XIX веке чаще II, чем I. Белый опирался на свои подсчеты по 7 поэтам XVIII века (по 596 строк от каждого): Ломоносову, Державину, Богдановичу, Капнисту, Дмитриеву, Нелединскому-Мелецкому и Озерову. К. Тарановский в своей классической монографии¹³⁶ сильно расширил обследованный материал: им изучено 15 поэтов и около 11 000 строк. Обследование позволило наметить основные хронологические рубежи: до 1743 года разрабатывается (Ломоносовым) строгий полноударный ритм ямба, затем

¹³⁴ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 158–180 (впервые опубликовано: *Гаспаров М. Л.* Материалы по ритмике русского 4-стопного ямба XVIII в. // *Russian Literature*. 1982. Vol. 12. No. 2. P. 195–216).

¹³⁵ *Белый А.* Символизм. М., 1910.

¹³⁶ *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

до 1800 года господствует характерный «ритм XVIII века» – преобладание I стопы над II, затем в 1800–1814 годах («первый этап переходного времени») это преобладание слабеет, в 1814–1820 годах («второй этап переходного времени») I и II стопы сравниваются, и после 1820 года начинается господство характерного «ритма XIX века» – преобладания II стопы над I. В более детальную характеристику ритма XVIII века между 1743 и 1800 годами исследователь не входил. За это монография К. Тарановского подвергалась критике¹³⁷, но критика эта оказалась малопродуктивной.

Подготавливая монографию «Очерк истории русского стиха», мы сделали некоторые дополнительные подсчеты по ритмике 4-стопного ямба XVIII века, которые могут представить интерес для исследователей. Общее количество обследованного материала выросло в 2,5 раза. Кроме наших подсчетов, сюда вошли позднейшие подсчеты К. Тарановского (за сообщение которых мы обязаны глубокой благодарностью) по Тредиakovскому, Сумарокову, Муравьеву и некоторые из подсчетов А. Белого и В. Запaдова. Для наглядности старые и новые подсчеты сведены здесь в одну таблицу (таблица 1) и расположены в приблизительной хронологической последовательности (по пятилетиям). В начале каждой строки указаны инициалы автора подсчетов. В конце некоторых строк указано, что слишком большие порции материала во избежание «перекаса» суммарной статистики приво-

¹³⁷ Запaдов В. А. Русский стих XVIII – начала XIX века: ритмика. Л., 1974.

дились к меньшему числу строк (названному в скобках).

Некоторые строки в таблице с самого начала обращают на себя внимание: их показатели как бы опережают время, ударность I и II стоп если не уравнивается, то различается минимально. Это Долгорукий, Марин, Майков, Хемницер, Горчаков и особенно, конечно, Муравьев: в его стихах 1773–1776 годов II стопа даже сильнее I, как у поэтов 1820-х годов (В. А. Западов называет такой ритм ямба «лирическим» и приводит список стихотворений с этим ритмом и из других поэтов, но это все произведения разрозненные и небольшие¹³⁸). Но еще гораздо интереснее те не бросающиеся в глаза небольшие сдвиги, которые определяют суммарный профиль ритма каждого периода и позволяют говорить о том, что эволюция к альтернирующему ритму XIX века начинается, по существу, с первых же шагов развития русского 4-стопного ямба.

Уже в пределах того материала, который был собран в монографии К. Тарановского, было замечено (М. А. Красноперовой), что простая хронологическая группировка (таблица 2) дает картину постепенного усиления ударности II стопы (неучтенным в этой группировке остался лишь Княжнин, даты стихов которого в таблице Тарановского не были названы).

Наш расширенный материал уточняет эти цифры, но наметившейся закономерности не меняет (таблица 3).

¹³⁸ Западов В. А. Русский стих XVIII – начала XIX века: ритмика. С. 42–43.

Но и это не исчерпывает картины. Эти средние показатели по периодам складываются из показателей отдельных поэтов, часто сильно отличающихся друг от друга. В каждом периоде можно выделить авторов-«архаистов», у которых ударность II стопы ниже средней, и авторов-«новаторов», у которых ударность II стопы выше средней по периоду. Это разделение будет выглядеть так (таблица 4).

Распределение материала по строкам этой таблицы таково:

1739–1743	—	только Ломоносов
1745–1750	—	Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков;
1752–1765	архаисты:	Ломоносов, Сумароков
	новаторы:	Поповский, Херасков, Майков, Богданович, Ржевский
1765–1775	архаисты:	Сумароков
	новаторы:	Петров, Херасков, Майков, Муравьев
1775–1790	архаисты:	Державин, Николев, Козодавлев
	новаторы:	Княжнин, Радищев, Костров, Хемницер, Муравьев, Капнист, Горчаков
1790–1800	архаисты:	Петров, Херасков, Богданович, Державин, Николев, Нелединский-Мелецкий, Капнист, Львов
	новаторы:	Дмитриев, Карамзин, Долгорукий, Осипов, Котельницкий, Крылов, Клушин, Озеров, Жуковский, Мерзляков
1800–1815	архаисты:	В.Л. Пушкин, Бобров, Востоков
	новаторы:	Карамзин, Жуковский, Мерзляков, Батюшков, Вяземский, Марин

Мы видим: для большинства периодов в «архаистах» ока-

зываются старшие поэты, а в «новаторах» младшие, но это не обязательно: у Державина ритм «архаичнее», чем у Княжнина, а у Востокова – чем у Карамзина.

Таким образом, эволюция ритма 4-стопного ямба в XVIII веке складывается из сложного взаимодействия тенденций периодов и привычек поколений. Характерным отличием от XIX века является то, что индивидуальная эволюция ритма поэта почти неуследима. Только, пожалуй, о Хераскове можно сказать, что он улавливал ритмические тенденции эпохи и от десятилетия к десятилетию усиливал ударность II стопы. У остальных авторов показатели разных периодов их творчества колеблются более или менее беспорядочно. Можно попытаться сгруппировать писателей по поколениям: мы получим приблизительно такую же картину, как выше при группировке по периодам, но еще виднее, что замедление эволюции ритма в 1775–1790 годах имеет причиной развертывание творчества Державина с его «отстающим от времени» ритмом. В таблице 5 в «поколение Хераскова» включены Поповский, Херасков, Майков, Богданович, Ржевский, Петров, Княжнин; в «поколение Львова» – Радищев, Хемницер, Муравьев, Львов, Костров, Капнист, Горчаков, Николев, Козодавлев, Нелединский; в «поколение Карамзина» – Дмитриев, Карамзин, Долгорукий, В. Л. Пушкин, Осипов, Котельницкий, Крылов, Клушин; в «поколение Жуковского» – Жуковский, Мерзляков, Озеров, Бобров, Востоков, Батюшков, Вяземский, Марин.

В чем причина эволюции русского 4-стопного ямба от «ритма XVIII века» (близкого вероятностной языковой модели) к «ритму XIX века» (альтернирующему, резко непохожему на языковую модель) – вопрос до сих пор спорный. К. Тарановский предполагал, что на ритм 4-стопного ямба мог оказать влияние ритм 5-стопного ямба (естественно альтернирующий уже в модели), вошедшего в русскую поэзию как раз в начале XIX века. Новые данные, по-видимому, ставят такое объяснение под сомнение: эволюция 4-стопного ямба к альтернирующему ритму начинается, как мы видим, гораздо раньше, когда 5-стопного ямба в русской поэзии практически не существовало. М. А. Красноперова предположила (в своей диссертации 1981 года и ряде отдельных публикаций), что как «ритм XVIII века» опирался на естественный вероятностный ритм всех слов, укладывающихся в метрическую схему 4-стопного ямба, так «ритм XIX века» опирается на естественный вероятностный ритм всех длинных («пиррихиеобразующих») слов, укладывающихся в схему 4-стопного ямба, – этот теоретически рассчитанный ритм действительно оказывается альтернирующим. Такое объяснение представляется наиболее убедительным, хотя о механизме этого постепенного переключения писательской установки с одной модели на другую еще можно спорить. Наконец, не надо забывать и о простейшем объяснении (нимало не исключающем предыдущего): на 4-стопный ямб мог оказывать влияние 4-стопный хорей, в котором альтернирующий ритм

был заложен еще в языковой модели.

Таблица 1

Авторы		Процент ударности стоп				Число стихов
		I	II	III	IV	
КТ	1. Ломоносов, 1739	99,3	87,1	86,1	100	280
КТ	2. Ломоносов, 1741	99,3	97,5	98,2	100	440
КТ	3. Ломоносов, 1742	98,0	84,1	75,9	100	440
КТ	4. Ломоносов, 1743	98,4	89,5	82,7	100	248
КТ	5. Ломоносов, 1745–1746	94,8	82,2	52,0	100	560
КТ	6. Ломоносов, 1747	97,3	76,5	48,0	100	302
КТ	7. Ломоносов, 1748–1749	95,7	73,4	53,6	100	304
КТ	8. Ломоносов, 1750	93,0	76,8	47,8	100	630
КТ	9. Тредиаковский, псалтирь	83,6	75,5	56,9	100	?
МГ	10. Тредиаковский, пс. и оды	84,1	75,2	57,2	100	1000
МГ	11. Сумароков, Ода ран.	94,4	79,3	59,2	100	179
КТ	12. Ломоносов, 1752–1757	95,6	77,3	54,9	100	639
КТ	13. Ломоносов, 1759–1760	95,6	72,3	54,9	100	639
КТ	14. Сумароков, 1755–1759	94,3	75,7	54,2	100	600
МГ	15. Поповский, 1752–1760	92,5	84,0	55,4	100	518
КТ	16. Ломоносов, 1761	90,6	76,7	56,3	100	480
КТ	17. Ломоносов, 1762–1764	90,9	71,2	52,9	100	580
КТ	18. Сумароков, 1762–1767	90,5	78,3	54,0	100	1120 (1000)
МГ	19. Херасков, 1763–1764	94,4	78,8	56,9	100	480
МГ	20. В. Майков, 1762–1763	90,2	88,3	57,4	100	470
МГ	21. Богданович, 1760–1763	92,2	81,6	66,2	100	462
МГ	22. Ржевский, 1760–1761	93,8	88,6	46,1	100	306
МГ	23. Петров, 1766–1769	94,6	82,9	53,8	100	680
КТ	24. Сумароков, 1769–1774	90,6	76,0	53,1	100	590
МГ	25. Сумароков, псалтирь	88,1	79,0	52,4	100	916
КТ	26. Муравьев, 1770–1773	91,1	88,3	46,2	100	342

Таблица 1 (окончание)

Авторы		Процент ударности стоп				Число стихов
		I	II	III	IV	
КТ	37. Радищев, 1783	96,7	82,4	54,1	100	540
МГ	38. Костров, 1781–1785	90,4	81,6	50,3	100	800
МГ	39. Капнист, 1783–1786	92,3	82,9	57,1	100	520
МГ	40. Горчаков, 1783–1788	88,6	86,3	47,9	100	315
МГ	41. Николев, 1788–1790	91,9	79,6	62,6	100	670
МГ	42. Державин, 1786–1790	89,3	76,4	52,9	100	590
МГ	43. Княжнин, 1787–1790	95,1	83,6	61,5	100	384
КТ	44. Козодавлев, ?	92,8	80,4	42,8	100	388
МГ	45. Петров, 1790–1795	92,8	80,3	58,3	100	2120 (800)
МГ	46. Николев, 1791	93,3	81,3	58,0	100	1090 (800)
МГ	47. Державин, 1791–1796	89,5	78,9	60,5	100	716
МГ	48. Карамзин, 1790–1792	98,8	85,9	52,0	100	404
КТ	49. Осипов, 1791	92,3	83,0	47,3	100	770
КТ	50. Крылов, 1793	91,7	88,1	61,4	100	515
ВЗ	51. Клушин, 1792	92,1	85,2	45,8	100	391
КТ	52. Котельницкий, 1795	91,3	89,2	41,9	100	480
АБ	53. Нелединский-Мел., ?	94,1	81,7	56,7	100	596
МГ	54. Капнист, 1792–1795	90,0	79,5	57,9	100	430
МГ	55. Богданович, 1789–1792	94,0	79,8	55,7	100	336
МГ	56. Долгорукий, 1795–1802	93,2	93,1	52,9	100	858
МГ	57. Дмитриев, 1794–1801	95,0	84,5	55,9	100	623
МГ	58. Карамзин, 1796	99,2	93,6	43,4	100	1173 (1000)
МГ	59. Державин, 1797–1801	89,1	80,1	62,0	100	1201 (1000)
МГ	60. Капнист, 1796–1801	95,2	79,8	57,9	100	420
МГ	61. Львов, 1794–1801	94,9	81,6	48,4	100	277
КТ	62. Жуковский, 1797–1800	95,2	87,7	45,8	100	559
МГ	63. Мерзляков, 1796	94,9	86,5	63,2	100	296
АБ	64. Озеров, ?	90,9	83,2	62,1	100	596

Таблица 2

	Период	Процент ударности стоп			
		I	II	III	IV
	1745–1764	93,9	75,9	52,3	100
	1766–1785	92,9	79,1	54,0	100
	1790–1795	92,4	84,2	50,1	100
(КТ)	1800–1814	92,6	85,9	49,1	100

Таблица 3

	Период	Процент ударности стоп				Число строк
		I	II	III	IV	
	1739–1743	98,7	89,8	86,1	100	1408
	1745–1760	92,6	77,3	53,8	100	5122
	1769–1790	91,7	81,8	53,5	100	16293
	1790–1815	93,3	84,5	53,5	100	17590
(КТ)	1814–1820	87,7	87,7	43,2	100	14884
(КТ)	1820 и сл.	84,4	92,2	46,0	100	29621

Таблица 4

Период	Авторы	Процент ударности стоп				Число строк
		I	II	III	IV	
1739–1743		98,7	89,8	86,1	100	1408
1745–1760		92,6	77,3	53,0	100	2975
1752–1765	архаисты	92,6	75,7	54,4	100	3689
	новаторы	92,5	83,9	57,1	100	2236
1765–1775	архаисты	89,1	77,8	62,7	100	1506
	новаторы	92,5	88,5	49,3	100	2802
1775–1790	архаисты	91,1	78,3	55,0	100	3389
	новаторы	91,7	83,5	53,6	100	4818
1790–1800	архаисты	92,3	80,6	57,7	100	5935
	новаторы	94,9	87,9	51,1	100	6492
1800–1815	архаисты	90,3	78,9	57,9	100	1154
	новаторы	92,9	86,2	49,7	100	4009

Таблица 5

Авторы	Процент ударности стоп			
	I	II	III	IV
Ломоносов (с 1745)	93,9	76,1	52,5	100
Сумароков	90,8	77,7	53,7	100
Державин	89,9	78,4	57,9	100
Поколение Хераскова	93,9	83,6	55,8	100
Поколение Львова	91,6	83,6	53,0	100
Поколение Карамзина	95,6	87,9	49,5	100
Поколение Жуковского	92,0	84,9	53,2	100

2

Все вышесказанное относилось к ритму 4-стопного ямба в целом, без различения строк с мужскими и женскими окончаниями и (в строфическом стихе) без различения строк, занимающих ту или иную позицию в строфе. Между тем такая разница важна. До сих пор «строфа как ритмическое целое» (термин Г. Шенгели) исследовалась очень мало. Подробней всего это было сделано в названной так главе «Трактата о русском стихе» Шенгели¹³⁹ и в популяризирующих ее замечаниях его же «Техники стиха»¹⁴⁰, где введены были понятия «заострения» строфы к концу (в начале – наиболее полноударные строки, предпочитается I ритмическая

¹³⁹ Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. 2-е изд... М.; Пг., 1923. С. 109–121.

¹⁴⁰ Шенгели Г. А. Техника стиха. М., 1960. С. 174–186.

форма; в конце – наименее ударные, предпочитается VI ритмическая форма) и «закругления» строфы к концу (то же, но максимум неполноударности приходится не на последнюю, а на предпоследнюю строку, последняя же на ее фоне звучит замедляющим отяжелением). Материалом Шенгели была почти исключительно поэзия XIX–XX веков; материал этот с несомненностью показывал, что предпочитаемым является «заостренное» построение строф – от максимума ударности к минимуму ударности. Это вызвало даже попытки обобщений: «закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы», «первая строка (4-стишия) стремится выразить первичный ритм размера, четвертая – вторичный его ритм»¹⁴¹. Но не преждевременны ли такие обобщения, можно сказать, лишь привлекая для сравнительного рассмотрения также и поэзию XVIII века. А здесь даже самый первый подступ, предпринятый опять-таки К. Тарановским, дал настораживающие результаты, показывающие, что на XVIII век эта тенденция к «заостренному» построению строф не распространяется¹⁴².

¹⁴¹ *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 470; *Smith G. S.* Stanza rhythm and stress-loads in the iambic tetrameter of V. F. Xodasevich // *Slavic and East European Journal*. 1980. Vol. 24. No. 1. P. 25–36 (p. 30).

¹⁴² *Тарановский К.* Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа AbAb + CCdEEd в поэзии Ломоносова // XVIII век. Сборник 7: Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. К 70-летию члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. М.; Л., 1966. С. 106–117.

Таблица 6

Авторы	Ударность строк			
	I	II	III	IV
Николев	3,33	3,16	3,25	3,29
Пушкин	3,31	3,19	3,09	3,09
Фет	3,27	3,15	3,11	3,07
Брюсов	3,41	3,25	3,32	3,12
Твардовский	3,34	3,29	3,38	3,16

Мы сделали довольно обширные подсчеты по ритму четверостиший разных размеров у поэтов XVIII–XX веков. Подробное описание их результатов мы надеемся представить в другой статье; здесь же ограничимся наиболее представительными примерами. Вот среднее число ударений на строку четверостишия 4-стопного ямба с рифмовкой *AbAb* (*A* – женские окончания, *b* – мужские), характерное для каждого из трех столетий (таблица 6).

Для XVIII века характерно «закругленное» построение строф: максимально ударны крайние строки четверостишия, минимально ударны средние. (Напрашивается аналогия ритма строфы с ритмом строки XVIII века: там тоже максимально ударны первая и последняя стопы.)

Для XIX века характерно «заостренное» построение строф: от первой строки к последней средняя ударность

плавно понижается.

Для XX века характерно, если можно так выразиться, «двойное заострение»: в каждой полустрофе, от I ко II и от III к IV строке, перед нами облегчение ударности, а на стыке полустроф, от II к III строке, – отяжеление. (Этот альтернирующий ритм отяжеленных и облегченных строк в строфе опять-таки аналогичен альтернирующему ритму отяжеленных и облегченных стоп в строке 4-стопного ямба XIX–XX веков.)

Создается картина поучительного изоморфизма стихотворного ритма на уровне строф и на уровне строк: и там, и здесь происходит эволюция от «рамочного» ритма «тяжесть – легкость – легкость – тяжесть» к альтернирующему ритму «тяжесть – легкость – тяжесть – легкость», причем на уровне строк эта эволюция происходит быстрее, на уровне строф – медленнее: там альтернирующий ритм оформляется к XIX веку, здесь – лишь к XX веку. Заметим, что 4-стопный хорей в своем развитии опережает 4-стопный ямб на обоих уровнях: в стопах строк он дает альтернирующий ритм уже в XVIII веке, в строках строф – уже у Пушкина.

Но четверостишие – не самая характерная строфа для 4-стопного ямба XVIII века. Самой характерной, бесспорно, следует признать одическую строфу *AbAb + CCdEEEd*. Мы сделали подсчеты по ритму каждой ее строки для од 9 поэтов XVIII века. Вот эти данные: в 1-м столбце указаны номера строк, во 2–5-м столбцах – процент ударности 4 стоп, в 6-м

– среднее число ударений на строку и в столбцах 7–13 (в абсолютных числах) – количество строк каждой из 7 ритмических форм (в последовательности: I – ударны 2, 4, 6, 8 слоги; II – 4, 6, 8; III – 2, 6, 8; IV – 2, 4, 8; VI – 4, 8; VII – 2, 8; V – 6, 8); примеры звучания – ниже, в § 3.

<i>Ломоносов, 1746–1764, 272 строфы</i>											
1	96,7	80,1	43,0	100	3,20	67	3	47	142	6	7
2	94,1	68,9	53,7	100	3,18	62	6	78	112	10	4
3	95,2	70,6	51,8	100	3,18	63	4	74	116	9	6
4	92,6	73,1	62,1	100	3,28	85	15	69	94	5	4
5	93,0	75,4	50,0	100	3,18	64	11	61	122	8	6
6	91,9	76,8	44,5	100	3,13	61	6	54	126	16	9
7	93,8	67,6	59,2	100	3,21	75	7	79	92	10	9
8	96,0	75,4	47,1	100	3,19	58	6	64	136	5	3
9	94,1	75,4	48,9	100	3,18	65	6	61	123	10	6
10	93,4	73,5	61,0	100	3,28	88	8	70	94	10	2
Все Ж	94,5	75,6	47,5	100	3,18	378	36	361	765	54	37
Все М	93,5	71,0	59,0	100	3,24	310	36	296	392	35	19
Всего	94,1	73,8	52,1	100	3,20	688	72	657	1157	89	65

<i>Сумароков, 1755–1774 и «Ода... в первые лета», 258 строф</i>											
1	91,9	79,8	51,6	100	3,23	73	13	47	112	8	5
2	92,2	72,1	57,4	100	3,22	69	10	69	97	10	3
3	86,8	74,8	41,9	100	3,04	60	17	57	99	17	8
4	91,1	76,4	51,9	100	3,19	70	5	59	104	18	2
5	94,6	77,9	57,8	100	3,30	91	9	49	96	5	8
6	91,5	76,7	48,1	100	3,16	65	7	52	111	15	8
7	89,5	75,6	56,6	100	3,22	74	11	61	94	16	2
8	93,8	81,3	49,2	100	3,24	77	9	41	117	7	7
9	90,3	78,7	56,6	100	3,26	78	17	51	100	8	4
10	89,5	79,8	59,3	100	3,29	84	18	51	95	9	1
Все Ж	91,5	78,2	52,2	100	3,22	444	72	297	635	60	40
Все М	90,6	76,0	56,3	100	3,23	297	444	240	390	53	8
Всего	91,1	77,3	54,0	100	3,22	741	116	537	1025	113	48

В. Майков, 1762–1775, 198 строф

1	96,0	89,4	45,5	100	3,31	68	2	20	103	4	1
2	94,4	82,3	51,5	100	3,28	62	6	34	90	5	1
3	89,4	86,9	43,4	100	3,20	55	7	24	96	14	2
4	94,9	92,9	51,0	100	3,39	81	6	14	93	4	0
5	94,9	88,9	52,6	100	3,36	80	8	16	86	2	6
6	91,9	91,9	51,0	100	3,35	78	8	15	88	8	1
7	93,4	87,4	54,5	100	3,35	76	7	25	84	6	0
8	93,9	92,4	65,2	100	3,52	107	9	13	64	3	2
9	95,4	91,9	47,0	100	3,34	74	5	14	99	4	2
10	94,9	88,4	58,1	100	3,41	86	6	23	79	4	0
Все Ж	93,7	90,2	50,5	100	3,34	462	39	102	536	35	14
Все М	94,4	87,8	53,8	100	3,36	305	25	96	346	19	1
Всего	94,0	89,2	52,0	100	3,35	767	64	198	882	54	15

Херасков, 1763–1799, 158 строф

1	99,4	81,0	57,6	100	3,38	64	0	27	63	1	3
2	93,0	83,5	46,2	100	3,23	44	4	25	77	7	1
3	96,8	82,9	48,1	100	3,28	50	1	25	76	4	2
4	93,7	83,5	53,8	100	3,31	55	5	25	67	5	1
5	93,7	82,9	57,6	100	3,34	60	6	25	61	4	2
6	93,7	84,8	50,0	100	3,29	50	7	22	74	3	2
7	93,7	79,1	51,9	100	3,25	46	5	31	70	5	1
8	96,2	77,8	60,1	100	3,34	57	4	34	60	2	1
9	96,2	79,7	52,5	100	3,28	52	2	29	68	4	3
10	93,0	78,5	60,8	100	3,32	56	6	34	57	5	0
Все Ж	96,0	81,5	54,3	100	3,32	333	20	162	402	18	13
Все М	93,4	81,3	53,2	100	3,28	201	20	115	271	22	3
Всего	94,9	81,5	53,9	100	3,30	534	40	277	673	40	16

<i>Петров, 1766–1795, 451 строфа</i>												
1	94,9	80,9	59,6	100	3,35	178	12	78	165	10	7	1
2	92,7	82,7	52,1	100	3,28	140	18	77	200	15	1	0
3	92,5	78,5	60,5	100	3,32	165	18	90	155	16	7	0
4	91,6	83,4	56,5	100	3,32	163	19	74	176	19	1	0
5	93,8	78,5	62,1	100	3,34	167	21	92	159	7	5	0
6	93,3	77,8	61,9	100	3,33	170	15	94	151	15	6	0
7	91,6	81,8	55,4	100	3,29	157	13	80	174	25	2	0
8	94,2	81,2	62,3	100	3,38	180	18	83	160	8	2	0
9	90,7	77,6	59,4	100	3,28	151	24	93	157	18	8	0
10	93,8	86,3	50,3	100	3,30	149	17	61	212	11	0	0
Всего Ж	93,3	79,1	61,0	100	3,33	1011	108	530	947	74	35	1
Всего М	92,4	83,5	53,6	100	3,30	609	67	292	762	70	4	0
Всего	92,9	80,8	58,0	100	3,32	1620	175	822	1709	144	39	1

<i>Державин, 1780–1811, 245 строф</i>												
1	91,8	80,8	55,5	100	3,28	88	8	40	90	12	7	0
2	87,8	72,2	64,5	100	3,24	72	18	68	75	12	0	0
3	88,6	76,3	57,6	100	3,22	70	14	57	89	14	1	0
4	89,4	78,4	57,1	100	3,25	77	13	49	90	12	3	1
5	92,2	76,3	50,0	100	3,28	82	8	57	86	11	1	0
6	88,2	82,4	58,0	100	3,28	86	16	40	87	13	3	0
7	89,0	81,2	64,5	100	3,35	85	17	46	77	10	0	0
8	91,8	75,5	60,8	100	3,28	78	13	58	87	7	2	0
9	88,6	78,7	54,3	100	3,22	70	13	50	95	15	2	0
10	87,8	79,2	56,7	100	3,25	72	17	50	92	13	1	0
Все Ж	90,3	78,3	57,7	100	3,26	474	72	302	534	72	16	0
Все М	88,4	77,6	60,3	100	3,26	306	65	213	334	47	4	0
Всего	89,5	78,0	58,7	100	3,26	780	137	515	686	119	20	1

<i>Костров, 1778–1785, 231 строфа</i>											
1	93,5	84,8	51,5	100	3,30	74	10	35	107	5	0
2	90,9	78,4	55,8	100	3,25	67	12	50	93	9	0
3	89,2	83,1	51,5	100	3,24	70	11	38	97	14	1
4	91,2	79,7	60,6	100	3,32	78	15	47	87	4	0
5	93,9	82,7	54,5	100	3,31	83	7	36	94	7	4
6	87,9	81,0	55,8	100	3,25	67	20	42	92	8	2
7	93,1	82,3	58,9	100	3,34	86	9	41	88	7	0
8	91,3	84,8	52,8	100	3,29	75	13	34	101	7	1
9	88,3	80,5	47,6	100	3,16	52	15	43	107	12	2
10	86,1	81,0	59,3	100	3,33	75	18	44	80	14	0
Все Ж	90,7	82,8	52,3	100	3,26	421	76	228	598	53	10
Все М	90,5	80,3	58,7	100	3,30	306	91	182	348	34	0
Всего	90,6	81,8	54,8	100	3,27	727	130	410	946	87	10

<i>Николев, 1775–1779, 1788–1791, 255 строф</i>											
1	96,5	83,1	65,5	100	3,45	120	6	41	83	3	2
2	93,3	80,4	56,5	100	3,30	86	9	49	102	8	1
3	92,2	79,2	52,3	100	3,25	77	11	48	105	9	5
4	93,3	80,8	59,6	100	3,34	93	11	48	96	6	1
5	95,7	81,6	61,2	100	3,39	105	7	44	92	4	3
6	91,0	76,5	54,5	100	3,22	68	12	59	104	1	1
7	90,2	79,2	59,6	100	3,29	86	14	52	91	1	1
8	95,3	83,9	64,7	100	3,44	118	7	40	84	5	1
9	92,2	79,2	52,2	100	3,24	76	11	46	106	9	7
10	89,4	81,6	65,9	100	3,37	106	16	46	75	11	1
Все Ж	93,8	80,6	58,6	100	3,33	564	54	278	574	41	19
Все М	91,6	80,5	60,4	100	3,33	371	50	195	364	36	4
Всего	92,9	80,5	59,3	100	3,33	935	104	473	938	77	23

Капнист, конец 1770-х — 1801, 194 строфы												
1	94,8	85,6	59,3	100	3,49	82	6	27	74	4	1	0
2	95,9	77,8	79,8	100	3,34	71	7	38	72	1	5	0
3	90,2	83,0	52,1	100	3,25	57	11	37	85	8	0	0
4	91,8	80,9	52,1	100	3,25	55	11	34	86	5	2	1
5	92,8	80,9	57,7	100	3,31	67	9	36	76	5	1	0
6	93,8	72,2	60,8	100	3,27	59	8	51	69	4	3	0
7	93,3	79,9	61,9	100	3,35	75	7	38	67	6	1	0
8	91,2	80,9	54,6	100	3,27	65	9	32	75	8	5	0
9	90,7	80,9	57,2	100	3,29	61	14	36	78	4	1	0
10	92,8	83,0	56,7	100	3,33	72	8	30	75	6	3	0
Все Ж	92,2	80,6	57,0	100	3,30	391	57	215	457	33	11	0
Все М	93,4	80,4	57,6	100	3,31	273	33	140	300	18	11	1
Всего	92,7	80,6	57,3	100	3,31	664	90	355	757	51	20	1

Наиболее интересно здесь расположение отяжеленных и облегченных строк по строфе: оно показывает, что вкус не к «заостренному», а к «закругленному» построению распространялся не только на 4-стишие, но и на одическое 10-стишие. Обе части одической строфы – и 4-стишие *AbAb*, и 6-стишие *CCdEEd* – стремятся заканчиваться не облегчением, а отяжелением своих последних мужских строк. Последний стих строфы тяжелее предпоследнего у всех 9 поэтов без исключения; последний стих 4-стишия *AbAb* тяжелее предпоследнего у 7 из 9 поэтов (лишь у Петрова и Капниста последний и предпоследний здесь уравниваются); последний стих срединного 3-стишия *CCd* тяжелее предпоследнего у 6 из 9 поэтов (у Майкова они уравниваются, у Хераскова и Петрова последний легче предпоследнего, так что 3-стишие перестает ритмически выделяться). Такое убывание ритмической выделенности кусков строфы полностью соответствует

убыванию их синтаксической выделенности в обычной схеме членения 4 + (3 + 3). Начальные строки каждого куска строфы (1, 5 и 8-я) тоже обычно отмечаются повышением ударности, так что и 4-стишие, и оба 3-стишия обнаруживают склонность к знакомому нам «рамочному ритму»: отяжеление – облегчение – отяжеление.

В частности, начальное 4-стишие одической строфы имеет совершенно такое же ритмическое строение, как изолированные 4-стишия обследованных нами поэтов XVIII века. Заметим, что наибольшую резкость строфического ритма (контраст облегченной 3-й и отяжеленной 4-й строки) дают в одах ранние поэты, Ломоносов, Сумароков и Майков; у Хераскова, Николева, Кострова и Державина она меньше; а у Капниста мы видим даже первый в нашем материале случай «заостренного» построения начального 4-стишия одической строфы – плавное понижение ударности от 1 ко 2 и к 3–4-й строке. В стихотворениях же Капниста, написанных чистыми 4-стишиями, мы находим даже зачаток еще более «прогрессивного» альтернирующего ритма строфы: средняя ударность для 4 строк здесь 3,44–3,29–3,33–3,22 (по 124 четверостишиям; ср. у Карамзина 3,50–3,47–3,40–3,37 по 100 четверостишиям).

Расположение отдельных ритмических форм по позициям строфы гораздо менее отчетливо в своих тенденциях.

Полноударная I форма понятным образом сосредоточивается там, где поэты стремятся к отяжелению стиха, в частно-

сти в концовках субстрофических периодов, в строках 4, 7 и 10-й. Все эти позиции – мужские. К. Тарановский заметил, что в одах Ломоносова мужские строки имеют иной ритмический профиль, чем женские, – в них выше ударность III стопы. Это не что иное, как следствие общего отяжеления этих мужских строк полноударными I формами. Мы видели, что Ломоносов выделял концовки отяжелением резче, чем последующие поэты; поэтому у последующих поэтов разница ритмического профиля мужских и женских строк стирается (единственное исключение – Костров, который и в стиле, как известно, старался следовать Ломоносову).

Среди неполноударных форм для общего ритма стиха важнее всего соотношение III: IV (среди трехударных) и, в меньшей степени, VI: VII (среди менее многочисленных двухударных). В языковой модели эти отношения уравновешены, около 5: 5 (и для мужских, и для женских строк одинаково). В реальном стихе эти отношения сдвинуты в пользу IV и VI форм, характерных для будущего альтернирующего ритма XIX века. III и IV формы у большинства поэтов относятся как 3: 7 (и в женских, и в мужских строках); VI и VII формы – как 7: 3 в женских строках и как 9: 1 в мужских строках (разница, объяснить которую мы пока не беремся. Может быть, при мужском окончании 8-сложный стих четче делится на полустишия, а это стимулирует VI форму, ритмом подчеркивающую симметрию полустиший?). Из отступлений от этой тенденции заметнее всего (в соответствии с

тем, что было сказано выше) архаизованный ритм Державина (III: IV = 4: 6) и «прогрессивный» ритм век Майкова (III: IV = 2: 8). Все эти соотношения устойчивы на всех 10 позициях одического десятистишия. Отклонения от этих средних показателей по строфе немногочисленны, но в их расположении по строкам, может быть, можно тоже усмотреть некоторую закономерность: отклонения в сторону преобладания IV формы над III чаще встречаются в женских строках, чем в мужских, и чаще в начальном 4-стишии строфы, чем в конечном 6-стишии; начало строфы как бы тянет ее ритм в XIX век, конец – обратно в XVIII.

3

Следующее, на что хотелось бы обратить внимание в нашем материале, – это ритмика словоразделов. Статистика словораздельных вариаций русского ямба до сих пор публиковалась крайне недостаточно: единственная большая подборка была в приложении к «Трактату о русском стихе» Шенгели¹⁴³, но и в ней XVIII век был представлен лишь Державиным (6 од). Одна из первых попыток разработки этого материала была сделана нами в «Современном русском стихе»¹⁴⁴; здесь пришлось суммировать, с одной стороны, данные Шенгели по Державину, Жуковскому и Пушкину («пер-

¹⁴³ Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. С. 138–177.

¹⁴⁴ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. С. 207–215.

вый период»), с другой стороны – по Баратынскому, Языкову, Лермонтову, Тютчеву, Фету («второй период»). Результаты показали, что от первого ко второму периоду (а) в полнударной, I форме усиливается стопобойный ритм – преобладание мужских «цезур» над женскими «диэрезами»; (б) в III форме в 3-сложном безударном интервале на II стопе господствующий словораздел все больше сдвигается к началу (все больше преобладает женский); (в) а в IV форме – к концу (все больше усиливается дактилический). Теперь мы можем проверить эти результаты, взяв для контраста послепушкинскому ритму «второго периода» ритм XVIII века в более чистом его виде. Мы сделали подсчет словораздельных вариаций по одам Ломоносова, Сумарокова и Державина, написанным 10-стишными строфами *AbAb + CCdEEEd*; в таблице 7 указываются для каждого автора перед плюсом стихи с женскими окончаниями, после плюса – с мужскими.

Нумерацию словораздельных вариаций мы даем по Колмогорову – Прохорову, а не по Шенгели. Вот для наглядности список примеров (*м*, *ж* – словоразделы в односложных, *М*, *Ж*, *Д*, *Г* – в трехсложных, *Ж*-, *Д*-, *Г*-, *П*- – в пятисложных безударных интервалах: мужские, женские, дактилические, гипердактилические, пентонические):

I ритмическая форма:

1	(ммм)	Тебя себе в покров отдать
2	(ммж)	Доброт твоих прекрасный лик
3	(мжм)	Тогда великий град Петров
4	(мжж)	Твоей державы новый год
5	(жмм)	Преславный век ему подай
6	(жмж)	Приятных струн сладчайший глас
7	(жжм)	Умножить должно звезд число
8	(жжж)	Достаток силы нашей мал

II ритмическая форма:

1	(мм)	Елисавет тебе дана
2	(мж)	Елисавет сияет к нам
3	(жм)	Благословенный дом Петров
4	(жж)	То представляет общий пир

III ритмическая форма:

1	(Мм)	Упав, перед тобой стоит
2	(МЖ)	Твоих великодушных дел
3	(Жм)	Любезна небесам страна
4	(Жж)	Плачевный побежденных стон
5	(Дм)	Сомненная Нева текла
6	(Дж)	Великая Петрова дочь
7	(Гм)	Премудростию в свет даны
8	(Гж)	Как истинная чадам мать

IV ритмическая форма:

1	(мМ)	Лугам, горам и островам
2	(мЖ)	Гласить велики имена
3	(мД)	Войне поставила конец
4	(мГ)	И вам, возлюбленные Музы
5	(жМ)	Яснее дня Елисавет
6	(жЖ)	Сокровищ полны корабли
7	(жД)	Прекрасной всадницей гордясь
8	(жГ)	В середине жаждущего лета

V ритмическая форма:

1	(м)	Наш богочеловек Христос
---	-----	-------------------------

VI ритмическая форма:

1	(М)	И в высотах и в глубинах
2	(Ж)	Елисаветы и тебя
3	(Д)	К Елисаветиным брегам
4	(Г)	Завоевателями быть

VII ритмическая форма

2	(Ж-)	В них вышний не благоволил
3	(Д-)	Изволила Елисавет
4	(Г-)	Возлюбленная тишина
5	(П-)	Питающиеся обманом

Таблица 7

Ритмические формы	Вариации	Ломоносов	Сумароков	Державин
I	1 (МММ)	6I + 38 = 99	58 + 37 = 95	84 + 57 = 141
	2 (ММЭС)	45 + 52 = 97	77 + 39 = 116	80 + 47 = 127
	3 (МЭСМ)	63 + 34 = 97	46 + 20 = 66	46 + 29 = 75
	4 (МЭСЭС)	33 + 29 = 62	56 + 44 = 100	47 + 30 = 77
	5 (ЭСММ)	49 + 36 = 95	56 + 46 = 102	70 + 54 = 124
	6 (ЭСМЭС)	35 + 44 = 79	45 + 37 = 82	40 + 29 = 69
	7 (ЭСМСМ)	58 + 37 = 96	54 + 34 = 88	67 + 34 = 101
	8 (ЭСМЭМ)	23 + 40 = 63	52 + 40 = 92	40 + 27 = 67
Всего I:		378 + 310 = 688	444 + 297 = 741	474 + 307 = 781
II	1 (ММ)	12 + 7 = 19	18 + 13 = 31	21 + 15 = 36
	2 (МЭС)	6 + 12 = 18	14 + 2 = 16	17 + 14 = 31
	3 (ЭСМ)	8 + 7 = 17	18 + 10 = 28	14 + 14 = 28
	4 (ЭСЭС)	10 + 8 = 18	22 + 19 = 41	20 + 22 = 42
Всего II:		36 + 36 = 72	72 + 44 = 116	72 + 65 = 137
III	1 (ММ)	15 + 7 = 22	8 + 6 = 14	21 + 16 = 37
	2 (МЭС)	24 + 1 = 45	23 + 16 = 39	17 + 18 = 35
	3 (ЖМ)	114 + 58 = 172	67 + 65 = 132	94 + 66 = 160
	4 (ЖЭС)	70 + 61 = 131	67 + 62 = 129	59 + 45 = 104
	5 (ДМ)	84 + 63 = 147	57 + 39 = 96	69 + 46 = 115
	6 (ДЭС)	47 + 81 = 128	64 + 47 = 111	35 + 27 = 62
	7 (ГМ)	2 + 2 = 4	6 + 0 = 6	4 + 2 = 6
	8 (ГЭС)	5 + 3 = 8	5 + 5 = 10	4 + 3 = 7
Всего III:		361 + 296 = 657	297 + 240 = 537	303 + 223 = 526
IV	1 (ММ)	45 + 16 = 61	24 + 9 = 33	44 + 24 = 68
	2 (МЖ)	168 + 85 = 253	154 + 92 = 246	143 + 87 = 230
	3 (МД)	127 + 71 = 198	108 + 55 = 163	68 + 50 = 118
	4 (МГ)	23 + 0 = 23	15 + 1 = 16	7 + 3 = 10
	5 (ЭСМ)	27 + 16 = 43	28 + 13 = 41	25 + 13 = 38
	6 (ЭСЖ)	218 + 118 = 336	182 + 111 = 293	156 + 101 = 257
	7 (ЭСД)	150 + 86 = 236	111 + 105 = 216	78 + 51 = 129
	8 (ЭСГ)	7 + 0 = 7	13 + 4 = 17	4 + 3 = 7
Всего IV:		765 + 392 = 1157	635 + 390 = 1025	525 + 332 = 857
V	1 (М)	—	—	0 + 1 = 1
VI	1 (М)	3 + 1 = 4	5 + 3 = 8	7 + 4 = 11
	2 (Ж)	29 + 10 = 39	33 + 34 = 67	25 + 22 = 47
	3 (Д)	20 + 23 = 43	20 + 15 = 35	38 + 20 = 58
	4 (Г)	2 + 1 = 3	2 + 1 = 3	2 + 1 = 3
Всего VI:		54 + 35 = 89	60 + 53 = 113	72 + 47 = 119
VII	2 (Ж-)	5 + 2 = 7	1 + 0 = 1	0 + 1 = 1
	3 (Д-)	24 + 15 = 39	31 + 6 = 37	2 + 0 = 2
	4 (Г-)	8 + 2 = 10	4 + 3 = 7	11 + 4 = 15
	5 (П-)	—	2 + 1 = 3	2 + 0 = 2
Всего VII:		37 + 19 = 56	38 + 10 = 48	15 + 5 = 20

Эти показатели складываются в такую картину словораздельного профиля трех наиболее употребительных ритмических форм (все цифры – в процентах от всех словоразделов каждого междуударного интервала; 2 м, 3ж и т. п. – означает мужской, женский и т. д. словораздел после 2, 3-го и т. д. слога; сравнительные данные по теоретической модели и по «второму периоду» XIX века взяты из нашей вышеуказанной работы):

I ритмическая форма

Авторы	Словоразделы в строках с женскими окончаниями						Словоразделы в строках с мужскими окончаниями					
	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж	2м	3ж	4м	5ж	6м	7ж
<i>Теоретич.</i>	63	37	54	46	42	58	63	37	58	42	63	37
Ломоносов	53	47	53	47	64	36	49	51	55	45	47	53
Сумароков	53	47	53	47	48	52	47	53	54	46	46	54
Державин	54	46	58	42	56	44	53	47	61	39	57	43
<i>В среднем</i>	54	46	55	45	56	44	50	50	56	44	50	50
ср. XIX век	56	44	64	36	57	43	57	43	56	44	59	41

III ритмическая форма

Авторы	Словоразделы в строках с женскими окончаниями						Словоразделы в строках с мужскими окончаниями					
	2М	3Ж	4Д	5Г	6м	7жс	2М	3Ж	4Д	5Г	6м	7жс
<i>Теоретич.</i>	10	49	37	4	50	50	10	49	37	4	71	29
Ломоносов	11	51	36	2	60	40	9	40	49	2	44	56
Сумароков	10	45	41	4	46	54	9	53	36	2	46	54
Державин	13	50	34	3	62	38	15	50	33	2	58	42
<i>В среднем</i>	11	49	37	3	56	44	11	47	40	2	49	51
ср. XIX век	16	59	24	1	51	49	11	67	23	0	50	50

IV ритмическая форма

Авторы	Словоразделы в строках с женскими окончаниями						Словоразделы в строках с мужскими окончаниями					
	2м	3жс	4М	5Ж	6Д	7Г	2м	3жс	4М	5Ж	6Д	7Г
<i>Теоретич.</i>	53	47	8	49	37	6	53	47	7	50	40	3
Ломоносов	47	53	9	51	36	4	44	56	8	52	40	0
Сумароков	47	53	8	53	34	5	40	60	6	52	41	1
Державин	50	50	13	57	28	2	49	51	11	57	30	2
<i>В среднем</i>	48	52	10	53	33	4	44	56	8	53	38	1
ср. XIX век	48	52	9	44	44	3	50	50	10	43	41	6

Из более редких ритмических форм приведем словораздельный профиль VII формы с женскими окончаниями (суммарный для этих трех поэтов, 90 строк):

	3Ж-	4Д-	5Г-	6П-
<i>Теоретически</i>	4	37	32	27
XVIII век	7	63	26	4
ср. XIX век	2	75	23	0

Наконец, приведем словораздельные профили для 3-сложных интервалов в III и IV ритмических формах (без различения мужских и женских строк) для шести остальных обследованных нами поэтов:

	III ритмическая форма				IV ритмическая форма			
	2М	3Ж	4Д	5Г	4М	5Ж	6Д	7Г
В. Майков	11	41	47	1	11	44	41	4
Херасков	5	48	45	2	10	52	36	2
Петров	12	47	38	3	6	53	39	2
Костров	14	43	41	2	7	47	43	2
Николев	5	54	40	1	9	55	35	1
Капнист	10	45	43	2	8	51	39	2
<i>В среднем</i>	<i>10</i>	<i>47</i>	<i>41</i>	<i>2</i>	<i>8</i>	<i>51</i>	<i>39</i>	<i>2</i>
ср. XIX век	13	63	24	0	10	43	42	5

Из более редких ритмических форм приведем словораздельный профиль 3-сложного интервала VI формы (без различения мужских и женских строк) для всех девяти поэтов:

	4М	5Ж	6Д	7Г
Теоретически	9	50	40	1
XVIII век	6	42	49	3
ср. XIX век	12	38	45	5

В целом новые данные полностью подтверждают закономерности, намеченные по прежним данным, почерпнутым из таблиц Шенгели. В I форме усиливается стопобойный ритм: соотношение мужских «диэрез» и женских «цезур» для XVIII века составляет 65: 45 (при женских окончаниях) и 52: 48 (при мужских), для XIX века – 59: 41 (при женских) и 57: 43 (при мужских). В III и VII формах все больше усиливается женский словораздел, в IV и VI формах – дактилический. В III и IV формах соотношение словоразделов $M : Ж : Д : Г$ у Ломоносова, Сумарокова, Державина почти идеально соответствует теоретически вероятному: стих начинает свою эволюцию, прислушиваясь только к требованиям языка. При этом первые шаги этой эволюции делаются почти на наших глазах – в XVIII веке. Пропорции $M : Ж : Д : Г$ в 3-сложном интервале IV и VI форм (ведущих форм будущего XIX века) у Ломоносова, Сумарокова, Державина дают еще сильное преобладание Ж над Д (как в модели), у

шести младших поэтов они в IV форме почти сравниваются (как в XIX веке), а в VI форме дают преобладание *Д* над *Ж* (даже большее, чем установится в XIX веке). Подробности этой эволюции – особенно дальше, на переходе от XVIII к XIX веку – обещают быть очень интересными и побуждают к дальнейшим подсчетам.

Любопытную картину дает сопоставление словораздельного ритма мужских и женских строк I, полноударной формы. Здесь мужские строки в теоретической модели дают четкий стопобойный ритм, женские – асимметрично нарушают его в конце строки; в реальном же стихе, где мужские и женские строки обычно чередуются, мужские навязывают женским свой стопобойный ритм, и в результате реальный словораздельный профиль мужских строк соответствует модели, а женских – противоречит ей. В стихе Ломоносова, Сумарокова, Державина мы находим самый первый этап такого взаимовлияния ритма мужских и женских строк: женские строки уже перестраиваются по образцу мужской стопобойности (слабее всего у Сумарокова), но мужские, в свою очередь, под встречным влиянием женских ослабляют свою стопобойность, и их словораздельный профиль сильно сглаживается (у Ломоносова и Сумарокова).

Особый интерес представляет ритм I формы у раннего Ломоносова – в те годы, когда он еще считал ее единственной полноценной формой 4-стопного ямба. Мы просчитали ее словораздельный профиль в двух одах 1741 года (где I фор-

ма составляет 95 % всех строк); он – иной, чем у зрелого Ломоносова:

	2м	2ж	4м	5ж	6м	7ж	
при женских окончаниях	43	57	50	50	63	37	(на 210 строк);
при мужских окончаниях	46	54	46	54	60	40	(на 213 строк).

Заметно усиление словоразделов после 3-го и после 6-го слога (особенно при женских окончаниях): первое и последнее слово в строке как бы стремится выделиться, удлиниться до предельно возможной в I форме длины – до трех слогов. Можно сказать, что уже здесь, в полноударном стихе зарождается таким образом «рамочный ритм» XVIII века, который станет вполне отчетлив лишь потом, когда наряду с полноударной формой Ломоносов допустит в своем стихе и неполноударные.

4

Правомерен вопрос: не сказывается ли строфическая позиция строки на ее словораздельном ритме, как сказывалась она на ее акцентном ритме? Чтобы ответить, мы сделали отдельные подсчеты для профиля словоразделов начальной (женской) и конечной (мужской) строки в 10-стишной строфе, чтобы сопоставить их с уже знакомыми нам средними

показателями. Для I ритмической формы подсчеты делались по Ломоносову, Сумарокову и Державину (228 начальных и 244 конечных строки), для 3-сложного интервала III и IV ритмических форм – по всем девяти поэтам (362 и 929 начальных, 409 и 859 конечных строк). Результаты таковы:

I ритмическая форма						
	2М	3Ж	4М	5Ж	6М	7Ж
Начальная строка	63	37	60	40	69	31
при среднем	54	46	55	45	56	44
Конечная строка	52	48	61	39	46	54
при среднем	50	50	56	44	50	50

	III ритмич. форма				IV ритмич. форма			
	2М	3Ж	4Д	5Г	4М	5Ж	6Д	7Г
Начальная строка	17	40	40	3	10	45	42	3
Конечная строка	13	47	38	2	6	55	37	2
при среднем	10	47	41	2	10	43	42	5

Некоторые отклонения от среднего словораздельного ритма здесь усматриваются: для I формы – на начальной позиции; для III формы – тоже на начальной позиции; для IV формы – на конечной позиции. На начальной позиции эти отклонения можно определить как «прогрессивные» (т. е. соответствующие тем тенденциям, которые разовьются в

XIX веке), на конечной позиции – как «консервативные». (Ср. то, что выше было сказано об акцентном ритме: начало строфы как бы тянет ее ритм в XIX век, конец – обратно в XVIII.) I форма на начальной позиции дает резко повышенный процент стопобойных мужских «диэрез»: отношение $M : Ж = 64 : 36$ (при среднем 55 : 45 для XVIII века и 59 : 41 даже для XIX века), начальный стих как бы задает ритм ямба для всей строфы. Конечная строка для I формы выделяется меньше; лишь Ломоносов (если его 88 конечных строк I формы не слишком малая для оценки порция материала), наоборот, выделяет не начальную, а конечную строку и не стопобойным, а «антистопобойным» ритмом, где наперекор модели женские словоразделы преобладают над мужскими: словораздельный профиль конечных строк I формы у Ломоносова – 42–58–45–55–42–58, отношение $M : Ж = 43 : 57$. III форма на начальной позиции дает в 3-сложном интервале усиление дактилического словораздела, который уравнивается с господствующим женским; это та тенденция, которая в XIX веке получила развитие в IV форме (а в III форме не получила, по-видимому оттого, что сама III форма в XIX веке почти выходит из употребления), – поэтому мы и позволили себе считать ее тоже «прогрессивной». Наконец, IV форма на конечной позиции, наоборот, заметно усиливает женский словораздел и ослабляет дактилический – тот, которому предстоит такое усиление в XIX веке; поэтому мы позволили себе назвать эту тенденцию «консерватив-

ной». Как интерпретировать эти тенденции в расположении словоразделов в длинных интервалах III и IV форм – вопрос, еще требующий обсуждения. Мы в свое время предположили, что усиление женских ощущается как отяжеление, а усиление дактилических – как облегчение стиха¹⁴⁵, и пока добавить к этому ничего не можем.

Таблица 8

Авторы	Процент ударности стоп						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
Тредиаковский, басни	87,2	49,7	100	92,8	47,9	100	290
Ломоносов, «Тамира»	94,3	64,8	77,8	94,7	45,5	100	644
Дубровский, 1754	86,3	58,3	79,3	91,7	39,3	100	300
Ржевский, 1759–1760	91,6	68,6	82,7	99,0	39,3	100	382
Карамзин, 1797–1789	97,6	47,0	97,0	97,9	41,2	100	328
Долгорукий	98,8	47,8	99,0	95,8	43,5	100	481
Дмитриев, 1798	91,6	58,5	79,8	98,7	38,0	100	455
Горчаков, 1790	89,4	60,2	76,4	95,4	42,3	100	518
Бобров, 1804	90,2	77,7	73,9	96,3	58,1	100	215
Воейков, 1806–1814	82,6	71,1	62,8	94,7	37,4	100	436
В.Л. Пушкин, 1810–1811	88,1	62,3	73,3	94,7	25,1	100	318
Гнедич, 1805–1815	86,2	71,2	71,9	94,4	34,0	100	391

Таблица 9

Период	Процент ударности стоп						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
1747–1760	90,2	64,6	79,5	94,4	46,4	100	7227
1760–1790	91,2	67,2	74,2	96,2	45,1	100	8412
1790–1814	91,3	62,8	76,4	96,5	38,2	100	4208
1814–1820	90,7	68,5	68,7	94,9	39,4	100	4110
1820–1840	88,6	69,5	67,1	94,4	68,8	100	7151

¹⁴⁵ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. С. 215.

В заключение позволим себе привести почти без комментариев некоторые дополнительные подсчеты, сделанные нами по акцентному ритму второго употребительнейшего русского размера XVIII века – 6-стопного ямба (таблица 8).

Самые неожиданные показатели здесь дают Карамзин и близко следующий за ним Долгорукий: у них показатель мужской цезуры взлетает почти до 100 % – наперекор неуклонному нарастанию дактилической цезуры от XVIII к XIX веку они возвращаются к архаическому ритму Тредиаковского. Видимо, для Карамзина это было таким же знаком сознательной простоты и скудости формальных средств, как в 4-стопном ямбе, – самоограничение лишь I и IV ритмическими формами. Менее неожиданно появление «ровного» ритма (III стопа равна II) у Гнедича и «нисходящего» ритма (III стопа слабее II) у Боброва и Воейкова.

Если объединить эти данные с данными К. Тарановского и обширными дополнениями к ним у В. Западова (для трагедий и других больших произведений объемы, во избежание «перекоса» средних, брались в половинном сокращении) и расположить их в хронологическом порядке, то и для 6-стопного ямба мы получим картину постепенной эволюции от «симметричного» ритма XVIII века к «асимметричному» ритму XIX века, начинающейся гораздо раньше, чем

представлялось до сих пор.

Можно надеяться, что дальнейшие, более подробные, подсчеты и различные опыты группировки подсчитанного материала (по периодам, по поэтам, по жанрам...) с проверкой на однородность получающихся групп помогут прояснить роль различных факторов эволюции ритма русского ямба от XVIII к XIX веку.

Ритмика русского четырехстопного ямба начала XX века¹⁴⁶

1

Русское стиховедение XX века началось с открытия Андрея Белого. Он показал, что один и тот же метр может иметь разный ритм: так, один и тот же русский 4-стопный ямб имел в XVIII веке «рамочный» ритм, а в XIX веке – «альтернирующий» ритм. «Рамочный» ритм – это такой, в котором I стопа несет больше ударений, чем II (так что сильные I и IV стопы охватывают строку, как в рамку): «Изволила Елисавет». «Альтернирующий» ритм – это такой, в котором II стопа несет больше ударений, чем I (так что сильные II и IV стопы чередуются со слабыми I и III): «Адмиралтейская игла». Причины и ход этой эволюции надолго стали предметом особенного внимания русских стиховедов.

Установить причины труднее, чем выявить ход событий. Причины эволюции русского 4-стопного ямба от рамочного к альтернирующему ритму до сих пор остаются в обла-

¹⁴⁶ Текст дается по изданию: Формальные методы в лингвистической поэтике II. Сборник научных трудов, посвященный 65-летию профессора Санкт-Петербургского государственного университета М. А. Красноперовой / Сост. Б. П. Шерра, Е. В. Казарцева. СПб., 2007. С. 42–54.

сти гипотез. Самая убедительная из этих гипотез, как известно, была предложена М. А. Красноперовой. Если выделить из общей массы ударений в стихе ударения на длинных (3-х и более сложных), «пиррихиеобразующих» словах, то они в естественной языковой модели стиха, вне всяких специфических стиховых тенденций, сложатся в неброский, но отчетливый альтернирующий ритм. В течение всего XVIII века поэты осваивали выразительную роль «пиррихийев» в ямбе и хорее; они расслышали эту особенность ритма «пиррихиеобразующих» слов, и в начале XIX века она стала распространяться на общий ритм всех слов строки. Из всех предлагавшихся объяснений это – самое надежное. Однако нельзя исключить и иного, более простого: ритм 4-стопного ямба мог испытать влияние ритма 4-стопного хорее, а в русском 4-стопном хорее альтернирующий ритм был заложен уже в естественной языковой модели и твердо держался на протяжении всей истории этого размера.

Проследить ступени эволюции ритма русского 4-стопного ямба – дело более легкое, однако трудоемкое. Андрей Белый (в «Символизме», 1910) подсчитал ритм у 30 русских поэтов: рамочный ритм у 7 поэтов XVIII века, от Ломоносова до Капниста, «переходный» ритм (ударность I и II стоп приблизительно одинакова) у Батюшкова и Жуковского, альтернирующий ритм у 15 поэтов XIX века, от Пушкина до Надсона, и у 6 поэтов-символистов, от Мережковского до Городецкого. К. Тарановский (в монографии «Руски дводелни

ритмови». Београд, 1953) во много раз умножил исследуемый материал, и это позволило ему детализировать картину: в переходном периоде он смог выделить два этапа (приблизительно 1795–1815 и 1815–1820) и в XIX веке – тоже два этапа (стихи старших и младших поэтов, даже когда они писали одновременно). После этого история перехода от ритма XVIII века к ритму XIX века может считаться проясненной окончательно; дальнейшие исследования добавили к этому лишь небольшие уточнения по материалу XVIII века.

Однако монография К. Тарановского останавливалась на середине XIX века, на стихе Некрасова и Фета. Что было дальше, оставалось неизвестным. Только в 1956 году появился как бы эпилог к этой монографии – статья «Руски четворостопни јамб у првим двома деценијама XX века»¹⁴⁷, и эпилог оказался не менее интересен, чем монография. К. Тарановский подсчитал ритм 11 поэтов начала века, от Сологуба и Гиппиус до Ахматовой и Есенина, и оказалось: их стих не продолжает тенденцию XIX века (как казалось Белому), в нем вновь усиливается рамочный ритм, и он напоминает если не стих XVIII века, то стих переходного времени 1795–1820 годов. Получалось, что эволюция ритма 4-стопного ямба была волнообразной: от рамочного ритма к альтернирующему и от альтернирующего опять в направлении рамочного. Больше К. Тарановский к этой теме не возвращался; но потом были сделаны большие подсчеты по 4-стоп-

¹⁴⁷ Јужнословенски филолог. 1956. Књ. 21. С. 15–44.

ному ямбу советских поэтов, и они подтвердили, что эта архаизирующая тенденция, обнаружившаяся в начале XX века, продолжала жить на протяжении всего столетия.

Стих 11 поэтов – это не вполне достаточный материал для характеристики ритма целого двадцатилетия, редкостно богатого поэзией. Тарановский хорошо это понимал и в концовке своей статьи сам побуждал продолжателей расширить этот материал. Заняться этим пришлось мне, сперва работая над «Очерком истории русского стиха» (1984), а потом над дополнениями к русскому изданию монографии Тарановского (готовится). Мы подсчитали ритм 4-стопного ямба еще у 18 поэтов второй половины XIX века и у 21 поэта начала XX века (и заодно – для 7 поэтов эмиграции). Материал по началу XX века в результате этого удвоился (с 17 000 до 33 000 строк). Этот материал мы и хотели бы предложить в настоящей статье.

2

Вот наши дополнения к подсчетам К. Тарановского. Мы добавили к ним подсчеты А. Белого (*АБ*; для Мережковского и Городецкого), позднейшие подсчеты самого К. Тарановского (*КТ*; для стихов А. Белого) и подсчеты других исследователей, появившиеся уже после работ К. Тарановского: О. Орловой (*ОО*; для Полонского), Дж. Бейли (*JB*; для Случевского) и Дж. Смита (*JS*; для Ходасевича и четырех эми-

грантских поэтов). В перечне они помечены их инициалами в начале строк. Для наглядности в таблице 1 отмечены полужирным те случаи, когда ударность II стопы ниже, чем I (как в XVIII веке), а курсивом, когда ударность II и I стоп приблизительно одинакова (как в переходе от XVIII к XIX веку).

Новый материал полностью подтверждает тенденции, выявленные К. Тарановским на старом материале; К. Тарановский показал, что в стихах Сологуба, Бальмонта, Брюсова, Блока, Кузмина, Гумилева, Есенина ударность II стопы от ранних произведений к поздним плавно снижается все больше и больше. То же самое мы видим и здесь – в стихах поэтов, представленных несколькими порциями материала (Балтрушайтиса, Вяч. Иванова, Волошина, С. Соловьева, Клюева, Нарбута, Северянина, Набокова). Все они начинают с очень высокой ударности II стопы, от 90 до 99 % (только у Нарбута ниже) – и все постепенно ее снижают, ослабляя альтернирующий ритм.

Перебоев в этой индивидуальной эволюции мы видим только три, и все объяснимы. Вяч. Иванов понижает ударность II стопы от «Кормчих звезд» до «Нежной тайны» (1912), а потом, после огромного перерыва (когда он почти не писал 4-стопным ямбом), вновь повышает ее в «Римском дневнике» (1944). Можно сказать, что возвращение к стихам возвращает его и к ритмам его начальной поры. С. Соловьев понижает ударность II стопы от «Цветов и лада-

на» к «Апрелю» (1910), доводя свой ритм до отчетливого рамочного, а потом вновь повышает ее в поэме «Раздор князей» (1914). Это потому, что «Раздор князей» – поэма, стилизованная под романтический стиль пушкинского времени (4-стопный ямб с вольной рифмовкой!), а вместе со стилем приходит и ритм – ритм «переходного периода» от XVIII к XIX веку. Точно так и Набоков на переходе от юношеских к зрелым стихам очень резко понижает ударность II стопы, тоже доводя свой ритм до рамочного, а потом в «Университетской поэме» возвращается к резко альтернирующему ритму. Это тоже потому, что «Университетская поэма» (онегинскими строфами задом наперед!) писалась с оглядкой на пушкинский стих. Только если у Соловьева случился «недолет» и сглаженный ритм его напоминает скорее Жуковского, чем Пушкина, то у Набокова случился «перелет» и изломанный ритм его напоминает скорее Языкова, чем Пушкина.

Таблица 1

Автор, произведение, даты	Ударение на стопах				Число строк
	I	II	III	IV	
Фофанов, 1880–1896	79,0	99,4	37,4	100	500
Надсон, 1882–1887	83,8	93,4	47,8	100	500
Якубович, 1884–1910	87,0	94,2	57,0	199	500
С. Соловьев, 1882–1900	80,8	96,0	41,4	100	500
Мережковский, 1882–1908 (АБ)	85,6	94,8	38,6	100	596
Коневской, 1896–1901	83,3	90,0	57,8	100	330
З. Гиппиус, 1895–1903	81,8	96,2	41,0	100	373
Балтрушайтис, до 1912	95,8	99,5	52,5	100	425
Балтрушайтис, после 1912	83,2	92,3	66,5	100	716
Иванов, «Кормчие звезды», 1903	83,0	90,5	60,0	100	500
Иванов, «Прозрачность», 1904	84,5	89,5	54,0	100	382
Иванов, «Cor ardens», 1911–1912	86,0	88,0	48,0	100	700
Иванов, «Нежная тайна», 1912	83,5	83,5	49,5	100	507
Иванов, «Римский дневник», 1944	79,5	88,9	46,5	100	421
Бунин, 1903–1911	77,1	88,9	37,4	100	628
Волошин, 1899–1904	85,2	98,2	45,8	100	332
Волошин, 1910–1913	83,9	87,4	52,4	100	254
Волошин, 1917–1919	79,8	86,8	45,3	99,7	342
В. Гофман, 1902–1908	83,2	94,3	36,3	100	647
Белый, 1901–1903 (КТ)	85,1	96,0	43,7	100	174
Белый, 1904–1906 (КТ)	83,0	62,2	58,4	100	584
Белый, 1907 (КТ)	83,0	84,0	54,0	100	487
Белый, 1908–1909 (КТ)	78,0	62,5	52,7	100	851

Автор, произведение, даты	Ударение на стопах				Число строк
	I	II	III	IV	
Подолинский, 1827–1836	86,7	96,7	57,7	100	452
Тепляков, 1826–1836	89,6	95,6	43,5	100	338
Соколовский, 1832–1838	81,9	92,8	48,1	100	443
Полонский, 1840–1850-е (ОО)	80,0	91,1	49,3	100	1212
Полонский, 1880–1890-е (ОО)	79,1	85,5	45,7	100	1303
Ап. Григорьев, 1846	83,0	93,7	44,0	100	500
Тургенев, «Помещик», 1845	82,6	88,8	41,6	100	500
Щербина, 1843–1849	83,2	93,2	40,8	100	250
Щербина, 1850–1856	82,4	99,2	31,2	100	250
Майков, «Три смерти», 1851	83,8	94,6	49,0	100	500
Плещеев, 1845–1862	82,3	99,5	46,3	100	400
Огарев, «Юмор», 1867	84,6	88,8	52,2	100	500
Никитин, «Кулак», 1854–1857	90,2	89,4	43,8	100	500
Курочкин, 1859–1861	74,0	94,8	43,6	100	500
Минаев, «Евгений Онегин», 1865	78,0	99,6	40,8	100	250
Минаев, 1870–1876	80,3	93,7	46,0	100	300
Суриков, 1868–1877	85,2	99,2	42,4	100	500
Трефолев, 1865–1899	80,2	90,0	64,5	100	380
Фет, 1865–1892	74,2	94,0	46,6	100	500
Некрасов, 1870–1877	78,7	93,5	44,4	100	522
Апухтин, 1859–1892	79,2	96,5	40,0	100	500
Случевский, лирика (JB)	83,4	95,9	43,7	100	3745
Случевский, поэмы (JB)	84,7	88,2	44,4	100	3712
Жемчужников, 1879–1899	79,6	98,4	51,6	100	500
Голенищев-Кутузов, 1877–1888	87,3	96,9	48,5	100	337

Автор, произведение, даты	Ударение на стопах				Число строк
	I	II	III	IV	
Северянин, 1911–1913	76,8	90,0	45,8	100	581
Северянин, «Соловей», 1918	79,0	85,7	38,9	100	561
Северянин, «Классические розы», 1925–1929	73,7	81,7	51,0	100	502
Шершеневич, 1910–1912	72,5	77,2	46,9	100	320
Лившиц, «Волчье солнце», 1911–1913	81,9	72,3	50,8	100	177
Лившиц, «Болотная медуза», 1913–1918	78,9	78,7	37,5	100	352
Лившиц, «Патмос», 1919–1925	78,5	77,9	44,8	100	172
Набоков, 1923 (<i>JS</i>)	69,8	92,4	25,6	100	328
Набоков, 1923–1924 (<i>JS</i>)	78,0	75,3	44,9	100	332
Набоков, поэма, 1927 (<i>JS</i>)	75,4	93,1	34,7	100	882
Божнев, до 1927	77,4	62,7	51,0	100	292
Смоленский, 1928–1938	84,9	58,7	58,5	100	458
В. Андреев, «Восстание звезд», 1931	80,1	79,4	45,8	100	467
Присманова, 1932–1945	85,9	86,5	47,0	100	370
Присманова, «Вера», 1950-е	85,9	70,0	57,3	99,1	220
Одарченко, 1940–1950-е	82,3	83,8	49,4	100	334
Корвин-Пиотровский, 1948–1966 (<i>JS</i>)	84,9	79,8	37,0	100	332
Кленовский, 1945–1961 (<i>JS</i>)	75,6	79,1	47,1	100	344
Моршен, 1953–1968 (<i>JS</i>)	73,7	86,2	31,9	100	320
Елагин, 1950–1970-е	72,2	79,7	31,7	100	360
Чиннов, 1970–1980-е	81,5	76,8	39,7	100	302

Автор, произведение, даты	Ударение на стопах				Число строк
	I	II	III	IV	
Белый, «Первое свидание», 3–4 (<i>КТ</i>)	70,9	91,2	33,0	99,8	615
С. Соловьев, до 1906	87,6	95,2	44,0	100	250
С. Соловьев, 1908–1910	87,1	76,3	51,5	100	388
С. Соловьев, «Раздор князей», 1914	87,6	85,3	44,5	100	348
Городецкий, 1904–1908 (<i>АБ</i>)	87,0	98,2	54,0	100	596
Ходасевич, «Молодость», 1905–1907	83,1	97,9	52,8	100	195
Ходасевич, 1908–1920	82,8	74,2	54,0	100	244
Ходасевич, 1921–1922 (<i>JS</i>)	78,9	86,5	38,9	100	370
Ходасевич, 1922–1926 (<i>JS</i>)	71,9	84,9	30,1	100	766
Ходасевич, 1929–1939 (<i>JS</i>)	76,5	82,1	45,5	100	213
Садовской, 1910–1914	82,7	85,7	50,7	100	335
Садовской, «Кровь», 1918	85,2	85,5	48,6	100	325
Комаровский, 1906–1913	62,5	82,1	47,0	100	168
Клюев, до 1912	71,3	100	29,9	100	394
Клюев, «Погорельщина», 1928	79,2	83,3	36,7	100	395
С. Черный, 1908–1912	81,6	96,9	48,3	100	354
Мандельштам, 1908–1909	76,2	70,7	35,4	100	174
Мандельштам, 1910–1916	72,6	79,7	38,1	100	777
Мандельштам, 1917–1925	76,5	91,2	41,2	100	226
Мандельштам, 1932–1937	78,4	87,5	40,4	100	208
Нарбут, 1912–1915	82,8	84,6	44,6	100	285
Нарбут, 1920–1922	80,5	76,8	43,7	100	293
Зенкевич, 1910–1912	85,2	76,9	42,3	100	494
Зенкевич, 1925–1935	85,7	75,6	51,2	100	336
Г. Иванов, 1914–1935	77,4	81,7	38,7	100	230

Вот образцы звучания этих сменяющих друг друга ритмов – из стихов С. Соловьева. При каждой строке указан номер ее ритмической вариации: I (ударны 1-я, 2-я, 3-я, 4-я стопы), II (ударны —, 2-я, 3-я, 4-я), III (ударны 1-я, —, 3-я, 4-я), IV (ударны 1-я, 2, —, 4-я), VI (ударны —, 2-я, —, 4-я), VII (ударны 1-я, —, —, 4-я).

«Цветы и ладан» (1906), традиционный альтернирующий ритм. Ударность четырех стоп в отрывке – 9, 12, 8, 12 ударений:

Как ветви здесь нависли густо. I
Давай сосуд. Пришли. Пора. I
Вот и пещера. Где Он? Пусто! II
Кто взял Его? О, кто, сестра? I
Кем вход в пещеру отгорожен? IV
Что совершилось в ночи? VI
Пустой покров белеет, сложен. I
В пещере – белые лучи. IV
Где труп? где стража? где ограда? I
Все – только белые цветы. IV
Бегу навстречу! Нет – не надо: I
Ты возлюбила – встретишь ты. II

«Апрель» (1910), рамочный ритм (а в этих строфах – даже «сверхрамочный»). Ударность стоп – 9, 4, 8, 12 ударений:

Случилось второе чудо III

Неблагодарности, и вновь VI
Подкуплен сатаной Иуда – III
Предать и погубить любовь. III
Тебя с Искаротом купно III
Клеймит проклятие племен, IV
Над мученицею преступно VII
Торжествовавший Пьер Кошон! II
Но истина неумолимо VII
Столетий пронизала дым: III
Апостольскою властью Рима III
Ты сопричислена к святым... VI

«Раздор князей» (1914), переходный выровненный ритм.
Ударность стоп – 10, 11, 5, 13 ударений:

В чуть зеленеющих дубровах VI
Владимир ехал на коне, IV
Задумчиво, в мечтах суровых. III
Кругом, в рассветной тишине, IV
Под небом, синим и раскрытым, IV
Лишь жавронок будил поля, III
И по холмам, дождем омытым, II
Чернела влажная земля. IV
У врат градских никем не встречен, I
Владимир едет дальше. В храм I
Он тихо входит, незамечен. IV
Струится синий фимиам IV
Неиссякаемым потоком... VI

Гораздо интереснее три-четыре случая обратной эволюции – от рамочного ритма к альтернирующему. Они представляют собой доведение общей тенденции до крайности, до перегиба – и затем выправление этого перегиба. Зачинщиком здесь был вечный экстремист русской поэзии Андрей Белый: его стиху К. Тарановский посвятил отдельную статью «Четырехстопный ямб Андрея Белого» (1966)¹⁴⁸. Здесь показано, что Белый семантизировал ритм своего ямба: рамочный ритм связывался у него с темами трагическими, альтернирующий – с темами гармоническими. Поэтому в некоторых трагических стихотворениях «Пепла» и «Урны» он ослабляет II стопу настолько, что единственный раз в истории русской поэзии создает, так сказать, «сверхрамочный» ритм – такой, в котором II стопа слабее не только I, но даже III. А потом, обретя душевную твердость в антропософии, он, наоборот, бросается к альтернирующему ритму своих поздних стихов (и поэмы «Первое свидание»), тоже доводя его до резкости, мало у кого в это время встречаемой. Гиперболичность рамочного ритма Белого («Над зарослями из дерев, Проплакавши колоколами, Храм яснится, оцепенев В ночь вырезанными крестами...») произвела сильнейшее впечатление на молодых поэтов, и сам Тарановский приводит этому яркий пример. Ходасевич, в ранних стихах державшийся традиционного альтернирующего ритма, в 1910-е годы под влиянием «Пепла» и «Урны» решительно переходил

¹⁴⁸ См.: Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 300–318.

дит к ритму рамочному и только в 1920-х годах находит в себе силы высвободиться из-под него. Наш новый материал содержит еще два таких примера. Во-первых, это Мандельштам: он начинает писать в 1908–1909 годах, когда «Пепел» и «Урна» были свежей новинкой, и близко имитирует их рамочный ритм, а затем от периода к периоду он все дальше отходит от него, возвращаясь к довольно сильно выраженному альтернирующему ритму. Долгий перерыв в творчестве между 1925 и 1930 годами не сказался на эволюции: ритм ямба до и после перерыва практически одинаков. Во-вторых, это Лившиц: в «Волчьем солнце» у него ритм рамочный, как у Ходасевича и Мандельштама, но уже в «Болотной медузе» (с ее «пушкинской» темой Петербурга) он отходит от него к «переходному ритму», напоминающему молодого Пушкина. Этот ритм практически не меняется и в «Патмосе».

Что касается поэтов, представленных только одной подборкой стихов, то среди них заметнее всего выделяется группа консерваторов, соблюдающих традиционный альтернирующий ритм с ударностью II стопы выше 90 %. Это З. Гиппиус, В. Гофман, Городецкий и Саша Черный. Подсчитанный нами ритм ранней Гиппиус можно сравнить с подсчитанным у Тарановского ритмом поздней Гиппиус (1911–1921): 76,0–94,2–46,6–100 %. Показатели практически одинаковы: Гиппиус осталась верна ритмическим привычкам своей молодости. Не успел отойти от привычек своей молодости и рано умерший В. Гофман. Саша Черный остался чужд искани-

ям модернистов, поэтому удивляться его ритмическому консерватизму тоже не приходится. Ритм Городецкого мы знаем только по подсчетам А. Белого (стихи каких лет он подсчитывал, неизвестно), поэтому при дифференцированном подсчете здесь может обнаружиться эволюция, но в каком направлении, мы не знаем.

Менее традиционный ритм, сглаженный, напоминающий «переходный ритм» 1815–1820 годов, не был предметом намеренных исканий (кроме, может быть, упомянутой стилизации С. Соловьева «Раздор князей»): он возникает почти исключительно как одна из ступеней эволюции поэта между альтернирующим и рамочным ритмами. Таков он у Вяч. Иванова в «*Cor ardens*» и «Нежной тайне», у Белого 1907 года, у раннего Нарбута и позднего Лившица. Сознательно культивировал его, может быть, только Б. Садовской с его аффектированным классицизмом (особенно в поэме «Кровь»). Зато он становится обычен у поэтов эмиграции – В. Андреева, ранней Присмановой, Одарченко: у эмигрантов он так же част, как и традиционный альтернирующий ритм.

Наконец, рамочный ритм у поэтов с необследованной эволюцией сосредоточен исключительно в эмигрантской литературе: из 13 порций их текста 6 имеют рамочный ритм. Это – Набоков 1923–1924 годов, Божнев, Смоленский, ранняя Присманова, Корвин-Пиотровский и Чиннов. При этом Божнев понижает ударность своей II стопы до самого предела, заданного А. Белым (62 %), а Смоленский – еще ни-

же (58,7 %). У Смоленского эта ударность II стопы сравнивается с ударностью самой слабой III стопы – это единственное позднейшее приближение к парадоксальному «сверххрамочному» ритму Белого. Трудно отделаться от впечатления, что здесь поэты эмиграции намеренно сохраняли и развивали ритмические тенденции, расслышанные ими в стихе предреволюционных модернистов: стихийное влияние давних «Пепла» и «Урны» здесь маловероятно. Но ритмика эмигрантской поэзии еще только начинается¹⁴⁹.

3

После этого можно наконец объединить наш новополученный материал с материалом К. Тарановского и попытаться суммировать его по периодам. Так как объем порций был часто неравномерный, то во избежание статистических перекосов слишком большие порции (свыше 800 строк) приводились к среднему объему 500–600 строк; в списке они помечены звездочкой. Группируя старый и новый материал по периодам, мы получаем такие группы:

1840–1870 (данные К. Тарановского): Некрасов, А. К. Толстой (лирика), Мей, Фет; (новые данные): Полонский*, Григорьев, Тургенев, Огарев, Плещеев, Щербина, Майков,

¹⁴⁹ Можно сослаться лишь на статью: *Смит Дж.* Строфический ритм в 4-стопном ямбе трех русских эмигрантских поэтов // Смит Дж. Взгляд извне. М., 2002. С. 251–264. Исследование этого материала обещает много интересных находок.

Никитин, Курочкин, Минаев. Всего 7257 строк.

1870–1900 (новые данные): Некрасов, Фет, Случевский*, Минаев, Трефолев, Суриков, Апухтин, Жемчужников, Голенищев-Кутузов, Минский, Фофанов, Надсон, Якубович, В. Соловьев. Всего 6974 строки.

1890–1900 (К. Тарановский): Сологуб, Бальмонт, Брюсов, Блок; (новые данные): Гиппиус, Коневской, Вяч. Иванов («Кормчие звезды»). Всего 2476 строк.

1900–1906 (К. Тарановский): Сологуб, Бальмонт, Брюсов*, Блок*, Белый; (новые данные): Вяч. Иванов («Прозрачность»), С. Соловьев, Волошин. Всего 3170 строк.

(1902–1904)–1910 (К. Тарановский): Брюсов (поэма), Блок (том II)*, Белый (1904–1909), Кузмин, Гумилев, Анненский; (новые данные): Бунин, В. Гофман, С. Соловьев, Ходасевич, Мандельштам, Северянин. Всего 6775 строк.

1910–1913 (К. Тарановский): Кузмин; (новые данные): Вяч. Иванов, Волошин, Садовской, Зенкевич, Северянин, Шершеневич, Лившиц, Пастернак. Всего 4206 строк.

1913–1918 (К. Тарановский): Брюсов, Белый, Гумилев, Ахматова, Есенин; (новые данные): С. Соловьев (поэма), Садовской (поэма), Волошин, Мандельштам, Нарбут, Северянин, Лившиц, Пастернак. Всего 6154 строки.

1918–1926 (К. Тарановский): Брюсов, Есенин; (новые данные): Ходасевич, Мандельштам, Пастернак, Хлебников, Цветаева, Нарбут, Лившиц. Резко выбивающиеся из общей массы данные по «Первому свиданию» Белого в подсчет не

включены. Всего 3754 строки.

(1908)–1922 (Тарановский): Гиппиус, Сологуб, Кузмин; (новые данные): Балтрушайтис, Ходасевич («Счастливый домик» и «Путем зерна»). Всего 2031 строка.

Данные о стихах позднейших лет (включая Г. Иванова и Адамовича) как слишком разрозненные не суммировались.

Суммарные профили ударности по этим периодам (таблица 2).

Объединим строки с достаточно близкими показателями. Тогда без излишней дробности мы получим три крупных периода: 1840–1906, 1906–1913 и 1913–1926.

Таблица 2

Периоды	Стопы			
	I	II	III	IV
1840–1870	82,8	92,6	43,2	100
1870–1900	77,8	94,8	46,0	100
1890–1900	83,4	93,7	50,2	100
1900–1906	83,6	93,7	46,5	100
(1902)–1910	78,3	84,6	50,3	100
1910–1913	82,8	83,2	48,4	100
1906–(1912)	83,3	90,8	48,5	100
1913–1918	81,6	82,2	55,4	100
(1908)–1922	82,0	85,8	55,4	100

Впишем эти три нововыделенных периода в ряд ранее выделенных периодов эволюции ритма 4-стопного ямба. Мы получим таблицу из 12 строк. Данные по стиху 1739–1815 годов приводятся по нашей статье «Материалы к ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века»¹⁵⁰, где к подсчетам К.

¹⁵⁰ Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. С. 158–180.

Тарановского и А. Белого добавлены наши новые подсчеты по 20 поэтам от Сумарокова до Мерзлякова. Данные по стиху 1815–1850 годов – по монографии К. Тарановского; напоминаем, что «старшие поэты» XIX века – это «поэты, перешедшие со старой ритмической инерции на новую» (Пушкин, Вяземский, Лермонтов и др.), а «младшие поэты» – это «поэты, державшиеся новой инерции с самого начала» (Языков, Баратынский, Полежаев и др.). Данные по стиху 1840–1925 годов взяты из настоящей статьи. Данные по советской поэзии – по нашей книге «Современный русский стих» (М., 1974); напоминаем, что «старшие» советские поэты – до 1910 года рождения, а «младшие» – после 1910-го.

Наконец, припишем к каждой строке показатель ее ритма. Таким показателем удобнее всего может служить разность между ударностью II и I стопы: чем она больше, тем сильнее в стихе альтернирующий ритм, чем она меньше, тем он слабее, а если она становится отрицательной величиной (т. е. I стопа сильнее, чем II), то перед нами рамочный ритм. Для дополнительного оттенения указываем разность между ударностью II и III стоп: чем она больше, тем сильнее в стихе контрастность альтернирующего ритма.

Мы получаем такую последовательность 12 периодов (таблица 3).

Вереница показателей ритма здесь, как кажется, очень выразительна. Мы видим зарождение рамочного ритма в первые годы русской силлабо-тоники (разность «II–I» невели-

ка, потому что стих стремится к полнударности и контраст между сильными и слабыми стопами здесь вообще невелик), затем расцвет рамочного ритма в середине XVIII века, затем постепенное снижение его показателей до нуля. Затем нулевая точка – переход от рамочного к альтернирующему ритму в 1815–1820 годах. Затем нарастание альтернирующего ритма, затем его расцвет между 1820 и 1906 годами, и затем постепенное его ослабление до уровня, близкого к переходному времени 1815–1820 годов. Куда пойдет эволюция ритма русского 4-стопного ямба дальше – гадать еще рано.

Таблица 3

Периоды	Стопы				Разность	
	I	II	III	IV	II-I	II-III
1739–1743	98,7	89,8	86,1	100	–8,9	3,7
1745–1760	92,6	77,3	53,8	100	–15,3	23,5
1760–1790	91,7	81,8	53,5	100	–9,9	28,3
1790–1815	93,3	84,5	53,5	100	–8,8	31,0
1815–1820	87,7	87,7	43,2	100	0,0	44,5
1820–1850 (старшие)	84,4	92,2	46,0	199	7,8	46,2
1820–1850 (младшие)	82,1	96,8	34,6	100	14,7	62,2
1840–1906	81,2	93,7	45,6	100	12,5	48,1
1906–1913	80,8	85,8	49,3	100	5,0	36,5
1913–1926	81,7	84,2	49,2	100	1,5	35,0
Советские старшие	81,4	87,5	45,2	100	6,1	42,3
Советские младшие	82,3	84,2	47,3	100	1,9	36,9

Очень любопытно, что на переходе от XIX к XX веку гра-

ницами больших периодов оказываются 1905 и 1913 годы, а 1900 год совершенно ступшевывается. Это значит, что стих модернизма вырабатывает свои особенности и начинает влиять на общую картину эпохи совсем не сразу. Что 1905–1906 годы были рубежом не только в общей истории ритма, но и в истории метра по крайней мере трех больших поэтов, мы уже имели случай показать в статье «1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого»¹⁵¹. Что 1913 год (когда на общую картину эпохи начинают влиять акмеизм и, что важнее, футуризм) был рубежом не только в истории ритма, но и, например, в истории рифмы, мы тоже уже отмечали в статье «Эволюция русской рифмы»¹⁵².

Конечно, получившаяся картина эволюции ритма русского 4-стопного ямба еще будет проверяться и уточняться. Можно думать, что имеющие появиться в будущем подсчеты по ритму отдельных поэтов полезно будет сравнивать с теми средними показателями по периодам, которые предлагаются в настоящей статье. Они надежнее, чем прежние, опубликованные в «Двудольных ритмах» К. Тарановского и в нашем «Современном русском стихе».

¹⁵¹ В настоящем издании – т. IV, с.409. – *Прим. ред.*

¹⁵² В настоящем издании – т. IV, с. 489. – *Прим. ред.*

Ритмика русского четырехстопного хорея XVIII–XX веков¹⁵³

Стихovedы различают в русских двусложных размерах – ямбах и хореях – «первичный ритм» и «вторичный ритм». Первичный ритм (он же «метр») – это значит: «в ямбе ударения (точнее – ударения многосложных слов) могут падать только на четные слоги, в хоре – на нечетные». Вторичный ритм – это значит: «реально ударения падают на эти слоги неравномерно: например, в 4-стопном ямбе XVIII века – преимущественно на I и IV стопы („рамочный ритм“, „Изволила Елисавет“), в 4-стопном ямбе XIX века – преимущественно на II и IV стопы („альтернирующий ритм“, „Адмиралтейская игла“), а в 4-стопном хоре как XVIII, так и XIX века – только по второму образцу, на II и IV стопы („В тридесyтом государстве“))». Как происходила эволюция ритма русского 4-стопного ямба, изучено в подробностях: начал это изучение Андрей Белый¹⁵⁴, завершил К. Тарановский¹⁵⁵. Как происходила эволюция русского 4-стопного хорея, изучено гораздо меньше: она была менее заметна и поэтому менее интересна.

¹⁵³ Текст дается по изданию: Вереница литер: К 60-летию В. М. Живова / Отв. ред. А. М. Молдован. М., 2006. С. 487–497.

¹⁵⁴ Белый А. Символизм. М., 1910.

¹⁵⁵ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

К. Тарановский убедительно свел все ритмические тенденции русских двухсложных размеров к двум законам: «закону регрессивной акцентной диссимиляции» и «закону безударного начала». «Регрессивная акцентная диссимиляция» – это значит: самая сильноударная стопа в русских ямбах и хореех – последняя (100 % ударности), самая слабая – предпоследняя, вторая по силе – предпредпоследняя и т. д., с чередованием, постепенно слабеющим к началу строки. «Безударное начало» – это значит: в начале строки самый сильный слог, притягивающий ударения, – не первый, а «первый междубезударный», т. е. в ямбе – 2-й (на I стопе), а в хорее – 3-й (на II стопе). В 4-стопном хорее I стопа по обоим этим законам оказывается слабой, поэтому в нем безоговорочно устанавливается альтернирующий ритм (сильные стопы – II и IV). В 4-стопном ямбе I стопа по закону регрессивной диссимиляции – слабая, отсюда альтернирующий ритм XIX века; но по закону «междубезударного» начала – сильная, отсюда рамочный ритм XVIII века, и они соперничают друг с другом с переменным успехом.

Оба эти закона вытекают в конечном счете из акцентологических особенностей русского языкового материала. В русском языке средняя длина фонетического слова – не 2, а около 3 слогов, поэтому пропуски ударений на стопах естественно неизбежны и располагаются приблизительно через одну – отсюда закон диссимиляции. В русском языке ударение тяготеет к середине фонетического слова (со слабым

сдвигом к концу), поэтому на первом слоге стихотворной строки оно естественно появляется реже, а на втором или на третьем чаще – отсюда закон безударного начала. Но подробно останавливаться на этом здесь нет возможности.

Как взаимодействуют эти два закона в истории ритма русского 4-стопного ямба, прослежено Тарановским. Нельзя ли выявить подобное взаимодействие и в истории 4-стопного хорея? Тарановский, хотя и начинает свой обзор русских размеров именно с 4-стопного хорея (как самого раннего), уделяет ему мало внимания; в его огромных статистических таблицах 4-стопному хорею XVIII века и первой половины XIX века уделено 26 строк, тогда как 4-стопному ямбу – 121 строка. Этого материала недостаточно для наблюдений.

Мы, занимаясь подготовкой сперва книги «Очерк истории русского стиха» (1984), а потом дополнений к русско-му переводу монографии Тарановского, сделали много новых подсчетов по ритму стиха. В результате объем обследованного материала по 4-стопному хорею увеличился вчетверо. Этими данными мы и хотели бы здесь поделиться. В нижеследующей таблице перепечатываются (для полноты) подсчеты Тарановского и его немногочисленных предшественников и продолжателей (отмечены инициалами в начале строк) с добавлением наших материалов. Все показатели – в процентах ударений на каждой стопе от общего количества строк.

Строки 1–2. Языковая модель стихотворного размера –

это расчетные данные, показывающие, какова была бы ударность всех стоп, если бы поэт следовал только естественным возможностям языка, не преследуя никаких специфически художественных целей. Она рассчитывается на основе, во-первых, ритмического словаря языка и, во-вторых, полного перечня словосочетаний (словораздельных вариаций), укладываемых в данный размер¹⁵⁶. Все отклонения реального стиха в этой модели (например, повышенный процент ударности II стопы и пониженный – I-й) могут считаться следствием специфически художественных тенденций: они-то для нас и интересны. Слова в стихе обычно стоят гуще, чем в прозаической речи, поэтому средняя ударность стопы в реальном стихе выше; для удобства сравнения приходится пользоваться «языковой моделью, приведенной к средней ударности реального стиха» (средняя ударность стопы в модели, строка 1, – 63,5 %, в реальном стихе и в приведенной модели, строка 2, – около 76 %). С этой моделью мы будем сравнивать все следующие строки.

¹⁵⁶ Последовательность расчетов см. в: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 21–23.

Ударность стоп:		I	II	III	IV	Число строк
1.	Языковая модель	44,2	73,1	37,6	100	ср. уд. 63,5
2.	Языковая модель приведен.	8,1	96,1	49,4	100	ср. уд. 76
3.	<i>JB</i> Свадебные песни	47,0	100	50,6	100	9593
4.	— в т. ч. короткие	44,9	100	51,2	100	8267
5.	— в т. ч. длинные	52,7	100	46,8	100	1326
6.	<i>КТ</i> Плач (сб. Барсова)	39,2	100	41,6	100	329
7.	<i>АА</i> Херасков, «Бахариана»	59	92	56	89	224
8.	<i>АА</i> Карамзин, «Илья Муромец»	54	96	48	100	480
9.	<i>АА</i> Пушкин, «Бова»	47	95	55	100	273
10.	<i>АА</i> Кольцов (с дакт. ок.)	29	100	61	100	?
11.	<i>JB</i> Кольцов (с дакт. ок.)	46,5	100	74,2	100	?
12.	<i>АА</i> Никитин	41	100	51	100	?
13.	<i>КТ</i> Ломоносов, Ода Фенелонова	79,3	82,1	58,6	100	140
14.	<i>КТ</i> Ломоносов, прочее	56,2	89,6	51,4	100	144
15.	<i>КТ</i> Тредиаковский 1752	65,6	85,9	55,9	100	752
16.	<i>КТ</i> Сумароков, псалмы и оды	61,2	88,6	53,2	100	675
17.	<i>КТ</i> Державин 1778–1810	72,0	92,1	51,8	100	1000
18.	<i>КТ</i> Крылов 1793	62,8	94,4	63,7	100	360
19.	<i>КТ</i> Катенин 1814–1816	73,6	98,6	57,5	100	424
20.	<i>КТ</i> Жуковский, «Спящая царевна», 1831	54,4	100	47,5	100	366
21.	<i>КТ</i> Пушкин 1814–1822	63,6	96,1	47,0	100	610
22.	<i>КТ</i> Пушкин 1824–1828	56,4	99,3	40,6	100	542
23.	<i>КТ</i> Пушкин 1829–1835	56,4	100	48,6	100	860
24.	<i>КТ</i> Пушкин, «Царь Салтан», 1831	56,9	96,7	45,2	100	996
25.	<i>КТ</i> Пушкин, «Мертвая царевна», 1833	51,4	99,6	40,8	100	552
26.	<i>КТ</i> Пушкин, «Золотой петушок», 1834	49,6	98,2	54,5	100	224
27.	<i>КТ</i> Лермонтов 1828–1830	58,3	96,4	48,0	100	252
28.	<i>КТ</i> Лермонтов 1832–1841	51,7	99,5	42,0	100	207
29.	<i>КТ</i> Языков 1830–1832	53,2	100	34,0	100	374
30.	<i>КТ</i> Полежаев 1834	43,7	100	29,1	100	206
31.	<i>КТ</i> Погодинский 1870–1875	51,2	86,2	58,6	100	224

Ударность стоп:		I	II	III	IV	Число строк
40.	Попов, песни 1765–1772	62,1	94,6	60,5	100	354
41.	Попов, «Пень», 1769	47,4	92,1	52,6	100	342
42.	Николев, «Ода гудошная», 1789	62,1	99,7	42,4	100	340
42а.	Державин, I–II	53,4	93,8	49,8	100	498
42б.	Державин, III	59,8	91,6	54,0	100	500
43.	Львов, «Зима», 1790	41,0	93,5	44,3	100	400
44.	Львов, анакреонтика, 1794	59,7	91,0	56,1	100	221
45.	Капнист 1794–1806	68,5	82,3	63,9	100	504
46.	Дмитриев 1790–1795	63,8	98,4	53,9	100	434
47.	Нелединский-Мелецкий 1790–1796	63,2	92,3	62,6	100	302
48.	Радищев, Песнь историческая, 1795	44,4	94,4	50,9	100	450
49.	Жуковский 1808–1809	80,4	99,7	47,1	100	378
50.	Батюшков 1806–1810	70,2	97,1	44,8	100	339
51.	Давыдов 1807–1836	49,0	97,2	39,9	100	253
52.	Мерзляков, песни, 1815	60,5	99,3	52,8	100	299
53.	Воейков, «Дом сумасшедших», 1817	53,7	96,3	46,3	100	216
54.	Вяземский 1821–1838	53,5	98,2	43,2	100	387
55.	Козлов, 1824–1835	59,8	100	43,8	100	363
56.	Баратынский 1830–1841	49,8	100	41,0	100	283
57.	JB Кольцов (Ж-М оконч.)	59,7	99,7	40,5	100	380
58.	Ершов 1834	52,0	100	42,6	100	500
59.	Бенедиктов 1835	61,6	100	44,4	100	450
60.	Мятлев 1843	52,2	91,0	34,4	100	500
60а.	Тютчев 1840–1850-е	53,1	98,8	38,1	100	341
61.	Огарев 1850–1861	55,1	100	44,1	100	376
62.	А. К. Толстой, юмор	48,0	99,8	48,0	100	400
63.	Михайлов 1855–1865	69,5	99,0	68,3	100	400
64.	Никитин 1850-е	63,5	100	44,9	100	263
65.	Куручкин 1860-е	55,8	100	47,8	100	500

Ударность стоп:		I	II	III	IV	Число строк
74.	Брюсов 1919–1924	79,0	99,5	59,0	100	330
75.	Бальмонт 1900–1902	62,5	100	51,5	100	400
76.	Бальмонт 1917–1924	51,2	100	52,5	100	297
77.	Гиппиус 1902–1918	61,0	100	43,9	100	246
78.	Сологуб до 1908	52,5	100	50,0	100	338
79.	Сологуб 1922	56,5	99,5	62,0	100	216
80.	Вяч. Иванов 1904–1911	56,5	99,5	51,0	100	400
81.	Вяч. Иванов, «Римский дневник», 1944	51,0	96,5	51,0	100	380
82.	Балтрушайтис до 1912	74,5	100	53,5	100	312
83.	Анненский до 1909	47,0	99,5	54,0	100	400
84.	Волошин 1900–1910	61,5	100	54,5	100	271
85.	Блок 1898–1904	64,0	100	42,0	100	366
86.	Блок 1909–1913	57,0	100	50,5	100	333
87.	Белый 1902–1908	55,5	99,5	48,0	100	292
88.	Городецкий 1904–1907	55,5	100	39,0	100	400
89.	Кузмин 1906–1912	63,0	99,5	59,0	100	400
90.	Кузмин, «Ник. Ж.», 1919–1920	48,9	97,2	50,8	100	358
91.	С. Соловьев 1906–1909	62,5	92,5	47,5	100	338
92.	Садовской 1906–1914	52,0	99,0	66,5	100	289
93.	Ходасевич 1908–1922	58,0	95,0	55,5	100	227
94.	Гумилев 1908–1921	53,2	98,4	44,5	100	385
95.	Ахматова 1910–1920	51,6	97,8	51,6	100	320
96.	Мандельштам 1910–1920	43,8	99,5	46,3	100	201
97.	Мандельштам 1932–1937	52,4	97,0	38,5	100	231
98.	Нарбут 1911–1922	48,8	94,1	41,0	100	256
99.	Г. Иванов 1920–1936	53,3	93,8	47,0	100	304
100.	Г. Иванов 1943–1958	55,6	85,0	41,2	100	187
101.	Северянин 1908–1915	49,5	98,0	52,5	100	268
102.	С. Черный 1908–1912	44,2	100	45,2	100	414
103.	ЕВ Клюев 1911–1913	40,0	99,5	34,0	100	744
104.	JV Есенин 1910–1916	50,0	99,5	49,5	100	757

Строки 3–6. 4-стопный хорей с дактилическими окончаниями был одним из размеров русского народного стиха и, несмотря на разницу окончаний, влиял на становление литературного 4-стопного хорей¹⁵⁷. Уже здесь мы находим характерные отклонения от языковой модели: повышенную ударность II стопы (до 100 %, вторая константа) и пониженную ударность I стопы (интересно, что в причитании и в коротких песнях – до 80 строк – она ниже, чем в длинных). Можно сказать, что все дальнейшие образцы ритма литературного хорей нащупывают середину между «естественной» языковой моделью и «культурным» фольклорным образцом.

Строки 7–12. Образцы ритма литературных имитаций народного 4-стопного хорей с дактилическими окончаниями – по статье Астаховой¹⁵⁸. Ее цифры по «Бахариане», «Илье Муромцу» и «Бове» надежны и близко совпадают с подсчетами других исследователей, а по лирике Кольцова – сомнительны, поэтому мы прилагаем к ней параллельные данные по книге Бейли¹⁵⁹. Бросается в глаза разница: у Хераскова и

¹⁵⁷ Данные о его ритме – из книги: *Bailey J. Three Russian Lyric Folk Song Meters*. Columbus, 1993. P. 190–195 – по свадебным песням типа «Отставала лебедь белая...»; и из монографии К. Тарановского (Руски дводелни ритмови. С. 356); северное причитание – из сборника Е. В. Барсова (1872: «Ты скажи, родитель-батюшка...»).

¹⁵⁸ Астахова А. Из истории и ритмики хорей // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. I. 1926. С. 54–66.

¹⁵⁹ Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004.

Карамзина ударность I стопы сильно выше, чем в народном образце (и чем ударность III стопы), у Пушкина, Кольцова и Никитина она ниже, влияние народного ритма пересиливает влияние языковой модели.

Строки 13–37. Это подсчеты Тарановского по 4-стопному хорею с мужскими и женскими окончаниями; поэмы с (хотя бы частично) дактилическими окончаниями – «Илья Муромец», «Бова» и некрасовские «Коробейники» – в таблицу не включены. Итоговые строки 36–37 суммируют соответственно данные строк 13–18 и 19–35. Из них видно: от XVIII к XIX веку, во-первых, повышается на 10 % ударность II стопы (и почти достигает константных 100 %); во-вторых, понижаются на 10 % ударности I и III стоп, так что ритмический профиль размера становится совсем изломанно-альтернирующим; в-третьих, в результате этого снижается средняя ударность стоп (с 77 до 75 %). Повышенная (по сравнению с моделью) ударность II стопы – явный результат влияния ритма народного стиха; пониженная к XIX веку ударность I стопы – по-видимому, тоже; а повышенная ударность этой I стопы в XVIII веке, может быть, объясняется влиянием на хорей рамочного ритма книжного 4-стопного ямба. В целом эти выводы Тарановского полностью сохраняют свою значимость. Мы даже можем, не выходя за пределы его материала, уточнить его картину эволюции ритма хорей от XVIII к XIX веку: например, суммировать строки 21–

26 (весь Пушкин), 56,6–98,1–45,5–100 %, и строки 31–35 (1850–1880-е годы), 52,2–99,7–49,2–100 %: тогда постепенное усиление II стопы и ослабление I стопы будут прослеживаться более наглядно. Однако данные его по XVIII веку явно слишком малочисленны и слишком неоднородны: вряд ли, например, можно ставить в общий ряд экспериментальную ломоносовскую «Оду Фенелонову» (1738). Мы постараемся расширить прежде всего именно этот материал.

Строки 38–48. Новые данные: XVIII век. Из Николева взята пародическая «Ода гудошная» на взятие Очакова, из Капниста – анакреонтические, три моральные и три горацианские оды, из Радищева – часть «Песни исторической» (почти такой же ритм в «Бове»: 41,0–99,7–52,0–100 %). Мы видим, что высокая ударность I стопы была совсем не общим явлением в XVIII веке: у Попова, Львова и Радищева уже появляется ритм, в котором ударность I стопы гораздо ниже модели (и ниже ударности III стопы). Можно считать, что это результат влияния народного стиха на литературный, но влияние это было достаточно опосредованным: ни Радищев, ни Львов не обнаруживают в этих стихах других черт народной поэтики, а у Попова рядом с «народным» ритмом «Пня» мы видим очень «книжный» ритм «Песен» (такой же, как и у Капниста, и у Нелединского – с высокой ударностью не только I, но и III стопы). Для Державина мы подсчитали раздельно хорей из «серьезных» стихотворений его I–II томов и из анакреонтических од его III тома; но никакой разницы

в ударности I стопы не обнаружилось. Неожиданным было то, что архаистом оказался Капнист с его пониженной (до уровня «Оды Фенелоновой»!) ударностью II стопы. Мы знаем, что ритм 4-стопного хорее, по-видимому, влиял на ритм 4-стопного ямба, толкая его к перестройке от рамочного ритма к альтернирующему, здесь же перед нами, вероятно, обратное влияние – рамочного ритма 4-стопного ямба на альтернирующий ритм 4-стопного хорее: «Но что жизнь? В родах – мученье, В детстве – *раболепства* гнет, В юности – страстей волненье, В мужестве – труды сует. Старость – *возвращает* в детство, Смерть – рождения наследство...» и т. д. (1794, «Ода на смерть Плениры»). Другой одинокий экспериментатор этого времени – Радищев: в своем новаторском 4-стопном хорее с женскими нерифмованными окончаниями он широко, как никто, пользуется сдвигами ударений в 2-сложных словах: «Цинцинат от шумна света *В селе* малом обитает... *Велик* столь же, как пред войском В прах попрали ты врагов Рима... *Одно* слово, и *дух* прежний Возродился в сердце римлян» и т. д. Это еще более несомненная стилизация ритма народного хорее – в нарочитом контрасте с учено-патетическим содержанием «Песни исторической».

Строки 49–59. Новые данные: 1800–1820, 1820–1840. Здесь перед нами одна из самых ярких неожиданностей нашего материала: наперекор общей тенденции к ослаблению I стопы у раннего Жуковского и Батюшкова I стопа имеет такую высокую ударность, как ни у кого (кроме, разве, «Оды

Фенелоновой»). Это связано со становлением нового жанра – баллады немецкого хореического образца (ударность I стопы в немецком 4-стопном хорее – 82,3 % у Бюргера, 73,2 % у Шиллера¹⁶⁰). У Жуковского самая высокая ударность I стопы – в «Людмиле», 89,3 % (1808: «Светит месяц, дол сребрится; Мертвый с девицею мчится; Путь их к келье гробовой. Страшно ль, девица, со мной? – Что до мертвых? что до гроба? Мертвых дом – земли утроба...» и т. д., и еще подряд 36 ударений на I стопе); далее – «Кассандра» (1809), 68,0 %; «Светлана» (1812, 4-стопные строки), 75 %; «Ахилл» (1814), 59,1 %; «Торжество победителей» (1828), 60,9 %; «Жалоба Цереры» (1831), 59,1 %. Среди малых стихотворений ударность I стопы в переложениях с немецкого – 65,3 %, в остальных – 54,0 %. В произведениях других, не немецких поэтических традиций цифры совсем иные: «Лалла Рук» (1821), 48,4 %; «Сид» (1831), 42,4 %. В I части «Сида» ударность I стопы падает опять-таки до уникального показателя 35,1 % («И в душе своей он молит От небес – одной управы, От земли – простора битве, А от чести подкрепленья Молодой своей руке...») – кажется, что это намеренный контраст предыдущему русскому «Сиду», катенинскому, резко утяжеленный стих которого (удивлявший Тарановского: 73,6 % ударности I стопы) подражал как раз раннему Жуковскому. В целом интерес Жуковского к экспериментам в 4-стопном хорее ослабевает после 1812–1813 годов – как раз тогда, ко-

¹⁶⁰ См.: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. С. 56.

гда он начинает употреблять в балладах и другие размеры, а не только 4-стопный хорей.

Что касается стиха 1820–1840 годов, то здесь новые материалы не прибавили ничего существенного к данным Тарановского; можно лишь заметить, насколько различен ритм стиха Кольцова с мужскими и женскими окончаниями (колеблющийся между литературной и народной традицией) и с дактилическими окончаниями (целиком в народной традиции, см. строки 10–11). Данные о Кольцове – по подсчетам Дж. Бейли (см. выше). Для «Дома сумасшедших» Воейкова подсчет сделан по первой редакции этой сатиры¹⁶¹.

Строки 60–70. Новые данные: 1840–1900. Ничего существенно нового. Можно заметить, что общей тенденции к снижению ударности I стопы, как в народном образце, особенно сопротивляются Никитин и Суриков – авторы, казалось бы, близкие поэтике народного стиха. Повышенная ударность стиха Михайлова может объясняться тем, что по большей части это переводы, в которых поэт (не всякий) больше вынужден использовать пространство строки для передачи информации, чем для игры ритма. Между стихом Случевского в лирике и поэмах¹⁶² и стихом А. К. Толстого в балладах и в юмористических стихотворениях разница

¹⁶¹ Поэты 1790–1810-х годов / Вступит. статья и сост. Ю. М. Лотмана. Л., 1971. С. 793–799.

¹⁶² Данные из: *Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004. С. 156.

незначительна.

Строки 71–105. Новые данные: 1900–1925¹⁶³. Как известно, в 4-стопном ямбе XX века намечается как бы обратное движение эволюционного маятника: частичное возвращение от крайностей альтернирующего ритма к рамочному ритму, в частности – повышение ударности I стопы. Мы могли бы ожидать подобных явлений и в 4-стопном хоре. Но ожидания эти пока не подтверждаются. Повышенная ударность на I стопе (как в языковой модели и выше) встречается здесь чаще, чем в предыдущем периоде, однако на суммарных показателях нового периода это очень мало сказывается (подробнее об этом – дальше). Там, где можно говорить об эволюции ритма у отдельного поэта, мы видим: у Брюсова и Мандельштама ударность I стопы от ранних к поздним стихам нарастает, у Бальмонта, Блока, Кузмина, наоборот, слабеет, а у Сологуба, Вяч. Иванова и Г. Иванова, как кажется, остается в пределах незначимых колебаний (для Сологуба скорее значимо повышение ударности III стопы). При этом следует помнить, что поздний стих Брюсова – это уникальный эксперимент по предельному отяжелению всех стоп во всех размерах, а «Николино житие» Кузмина – заведомая стилизация «народного» ритма. Что касается

¹⁶³ Часть этих подсчетов была опубликована в нашей книге: *Гаспаров М. Л. Современный русский стих*. С. 97. Данные о Клюеве и Есенине – по книгам: *Breidert E. Studien zu Versifikation, Klangmitteln und Strophierung bei N. A. Kljuev*. Phil. Diss. Bonn, 1970; *Veyrenc J. La forme poétique de Serge Esenin*. The Hague, 1968.

возможного снижения ударности константной II стопы, то, конечно, экспериментальные стихотворения с такой тенденцией писались (Волошин, 1916: «Пламенный истлел закат... Стелющийся дым костра, Тлеющего у шатра, Вызовет тебя назад...»; Цветаева, 1923: «Беженская мостовая! Гикнуло и понеслось Опрометями колес...»), но на общем авторском ритмическом профиле это сказывается разве что единственным раз в нарочитой манерности позднего Г. Иванова.

Строки 106–107. Советские поэты: суммарные цифры¹⁶⁴. «Старшими» считались поэты кончая 1910 годом рождения: Д. Бедный, Маяковский, Пастернак, Асеев, Антокольский, Тихонов, Уткин, Заболоцкий, Мартынов, Луговской, Исаковский, Твардовский, Рыленков; младшими – начиная с 1911 года рождения: Кедрин, Шубин, Долматовский, С. Васильев, Ошанин, Яшин, Гудзенко, Межиров, Дудин, Боков, Цыбин, Р. Рождественский, Евтушенко, Вознесенский. Видно слабое повышение ударности I стопы до уровня языковой модели (продолжение тенденции предыдущего периода) и затем новое ее падение (возврат к давней ориентации на ритм народного стиха).

Строки 108–111. Эмигрантские поэты. Эти скудные подсчеты слишком случайны для каких-либо обобщений и могут считаться лишь приглашением к дальнейшей разработке этого неисследованного материала. Здесь возможны интересные неожиданности – такие, как резкий переход При-

¹⁶⁴ Перепечатываются из: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. С. 96.

смановой от очень «народного» к очень архаично-книжному ритму.

Если после этого обзора сгруппировать наш материал по периодам, то мы получим следующую картину. В предлагаемой таблице суммированы по периодам следующие строки. 1738–1760: 1315. 1760–1780: 16, 38–41. 1780–1800: 17–18, 42–46. 1800–1820: 19, 21, 49–53. 1820–1840: 20, 22–30, 54–59. 1840–1870: 32–33, 35, 60–66. 1870–1900: 31, 34, 67–70. 1900–1905: 72, 75, 78, 85, 87–88. 1905–1913: 71, 77, 80, 82–84, 86, 89, 91–92, 101–104. 1913–1925: 73, 76, 79, 90, 93–96, 98. Так как объемы подсчитанных порций текста были различны, то во избежание перекосов те порции, которые превосходили 700 строк, приводились к объему в 400–500 строк; отсюда расхождение в итоговом числе строк.

Ударность стоп	I	II	III	IV	Число строк
Языковая модель	58,1	96,1	49,4	100	
Народный стих (песни)	46,0	100	50,6	100	9593
(1738–1760)	66,1	85,9	55,6	100	1036
1760–1780	57,9	92,9	54,5	100	2022
1780–1800	58,6	92,9	54,3	100	3511
1800–1820	67,1	97,7	48,3	100	2519
1820–1840	54,0	99,1	42,9	100	6942
1840–1870	54,4	98,7	48,9	100	4035
1870–1900	56,1	99,3	47,9	100	2703
1900–1905	56,7	99,9	46,7	100	2090
1905–1913	55,6	99,0	50,0	100	4895
1913–1924	56,2	97,2	52,1	100	2914
Советские старшие	58,2	96,9	49,8	100	4979
Советские младшие	50,9	94,4	47,6	100	4777

Чтобы легче ориентироваться в этой мелкой ряби колебаний литературного стиха между языковой моделью и привычками народного стиха, сгруппируем смежные периоды, где это возможно, по сходству показателей ударности I стопы:

Ударность стоп	I	II	III	IV	Число строк
Языковая модель	58,1	96,1	49,4	100	
Народный стих (песни)	46,0	100	50,6	100	9593
1760–1800	58,3	92,9	54,4	100	5533
1800–1820	67,1	97,7	48,3	100	2519
1820–1870	54,2	98,9	45,1	100	10977
1870–1924	56,3	98,8	49,5	100	12602
Советские старшие	58,2	96,9	49,8	100	4979
Советские младшие	50,9	94,4	47,6	100	4777

В таком упрощении смена тенденций просматривается легче. По ударности I стопы русский литературный 4-стопный хорей начинает в XVIII веке с уровня языковой модели; в 1800–1820 годах сильно повышается в сторону противоположную народному образцу, а в 1820–1870 годах, наоборот, сильно падает в сторону народного образца; затем он опять постепенно подтягивается к уровню языковой модели у старших советских поэтов и опять падает до наибольшего приближения к народному образцу у младших советских поэтов. По ударности II стопы наш размер тоже начинается с уровня близкого к языковой модели; затем к 1820–1924 годам эта ударность сильно повышается, почти достигая народного образца; а затем у советских поэтов опять падает в направлении языковой вероятности. По ударности III стопы все колебания (по крайней мере с 1800 года) кажутся случайными. Картина получается пестрой и противоречивой: ка-

жется, что тяготения I и II стоп то к языковой модели, то к народной традиции не совпадают по времени. Однако это не так. В 1760–1800 годах и I, и II стопы одинаково начинают приблизительно от ритма языковой модели. В 1820–1870 годах они одинаково приближаются к противоположному полюсу – к ритму народного образца. В поколении советских старших поэтов они одинаково возвращаются (очень близко!) к ритму языковой модели. А дальше начинается ровное облегчение всех стоп, уже без оглядки (как кажется) на языковой или народный образец.

По сравнению с хорошо изученной эволюцией ритма 4-стопного ямба эволюция 4-стопного хорея всегда казалась очень простой: непрерывное господство альтернирующего ритма с несущественными колебаниями ударности слабых стоп. Мы хотели показать, что это не совсем так и что в некоторых отношениях история 4-стопного хорея даже сложнее, чем история 4-стопного ямба.

Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хоре¹⁶⁵

«Строфа как ритмическое целое» – это понятие впервые было сформулировано Георгием Шенгели, который назвал так одну из глав своего «Трактата о русском стихе»¹⁶⁶ и потом популяризировал наблюдения в своей же «Технике стиха»¹⁶⁷. Он первый отметил, что различные ритмические вариации размера тяготеют к различным позициям внутри строфы: более полноударные, «тяжелые» – к началу, менее полноударные, «облегченные» – к концу. Эту тенденцию он назвал «заострением строфы» (а противоположную – «закруглением»). Это вызвало даже попытки обобщений: «закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы»¹⁶⁸, «первая строка [четверостишия] стремится выразить первичный ритм размера, четвертая – вторичный его ритм»¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 181–195 (впервые опубликовано в: *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA / Ed. B. P. Scherr, D. S. Worth.* Columbus, 1989. P. 133–147).

¹⁶⁶ *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. Изд. 2-е. М.; Пг., 1923. С. 109–121.

¹⁶⁷ *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1960. С. 174–186.

¹⁶⁸ *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 470.

¹⁶⁹ *Smith G. S.* Stanza rhythm and stress-loads in the iambic tetrameter of V. F. Xodasevich // *Slavic and East European Journal.* 1980. Vol. 24. No. 1. P. 25–36 (p.

Но не преждевременны ли такие обобщения, можно сказать, лишь расширив поле наблюдений на всю историю русской силлабо-тонической поэзии. А здесь первый же подступ к проблеме, предпринятый К. Тарановским¹⁷⁰, дал настораживающие результаты, показывающие, что на XVIII век эта тенденция к облегчению конца строфы не распространяется. В предыдущей статье (с. 174–193) мы попытались продолжить исследование Тарановского на более широком материале XVIII века, и его результаты подтвердились: для XVIII века характерным оказалось не облегчение, а отяжеление строфы к концу. Более обстоятельное обоснование этих выводов предлагается ниже.

Материалом для обследования служили четверостишия с перекрестной рифмовкой (прописные буквы – женские окончания, строчные – мужские) следующих авторов:

а) для 4-стопного ямба с рифмовкой *AbAb*: Сумароков (преимущественно переложения псалмов) – 229 четверостиший; Херасков (преимущественно духовные оды) – 200; Николев (то же) – 256; Державин – 162; Капнист (1790–1800-е годы) – 124, Карамзин (1788–1797) – 100; Пушкин (1817–1836) – 234; Лермонтов – 197; Фет – 250; Блок (1898–1903) – 200; Блок (1908–1916) – 200; Вяч. Иванов (от «Кормчих

30).

¹⁷⁰ Тарановский К. Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа *AbAb* + *CCdEEEd* в поэзии Ломоносова // XVIII век. Сборник 7: Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры. К 70-летию члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. М.; Л., 1966. С. 106–117.

звезд» до «Нежной тайны») – 218; Брюсов (1900–1908) – 541; Белый (1904–1908) – 103; Пастернак – 250; Твардовский («За далью – даль») – 250; Прокофьев (1940–1960-е годы) – 250; Смеляков (1940–1950-е годы) – 250. Если стихотворений, разбитых самим автором на 4-стишные строфы, оказывалось недостаточно, мы позволяли себе брать стихотворения, разбитые на 8-стишия *AbAbCdCd*, рассматривая их как сдвоенные 4-стишия (далее мы увидим, что ритмика 8-стишия 4-стопного ямба это вполне оправдывает), или стихотворения, совсем не разбитые графически.

б) для 4-стопного ямба с рифмовкой *aBaB*: Сумароков, Богданович, Николев – всего 176 четверостиший; Пушкин – 131; Фет – 143; Блок – 200; Белый – 236 (стихи 1904–1908 годов с ритмом типа Б, БВ и В, по К. Тарановскому¹⁷¹); Пастернак – 110; Твардовский, Исаковский, Рыленков – всего 228.

в) для 4-стопного хорея с рифмовкой *AbAb*: Сумароков (преимущественно песни) – 158; Николев (то же) – 180; Пушкин – 256; Некрасов («Современники») – 215; Блок – 238; Пастернак – 110; Твардовский («Василий Теркин») – 260.

г) для 4-стопного хорея с рифмовкой *aBaB*: Жуковский, Пушкин, Дельвиг, Давыдов, Баратынский, Вяземский, Плетнев, Шевырев, Тютчев, Майков, Фет, Анненский, Бальмонт, Брюсов, Белый – всего 201 четверостишие.

¹⁷¹ Там же. С. 106–117.

д) для 4-стопного ямба со сплошной мужской рифмовкой *abab*: Лермонтов, Тютчев, Майков (больше всего), Фет, Блок – всего 281 четверостишие.

е) для 4-стопного хорея со сплошной женской рифмовкой *АВАВ* и *ХАХА*: А. К. Толстой, Майков, Фет – всего 279 четверостиший.

Вспомогательные материалы (другие строфы и размеры) будут указаны далее.

Показатели ритма каждой строки четверостишия у каждого поэта представлены в Приложении в конце статьи. Там показаны процент ударности каждой стопы (округленный до целого числа) и среднее число ударений, приходящихся на 4-стопную строку (обычно – 3 с дробью). Этот последний показатель будет в дальнейшем для нас самым важным. Оговариваемся, что речь идет только об ударениях на схемных местах стиха – сверхсхемные ударения для простоты не учитываются.

Для удобства сопоставления выпишем среднее число ударений на каждую строку строфы для всего нашего материала (добавив показатели, полученные Дж. Смитом для Ходасевича).

Рассмотрим прежде всего основную нашу рубрику: 4-стопный ямб с рифмовкой *AbAb*. Мы замечаем общие тенденции у всех поэтов. Во-первых, это постепенное уменьшение средней ударности строк: из 9 поэтов XVIII–XIX веков только двое дают показатели ниже 3,20, а из 9 поэтов XX

века – пятеро. Это – проявление давно замеченной эволюции всех размеров к облегчению: чем привычнее становится размер, тем он меньше нуждается в подчеркивании своего первичного, полноударного ритма. Во-вторых, это максимальная ударность начальной строки: она нарушается только три раза (Херасков, поздний Блок, Твардовский), и эти случаи отчасти объяснятся далее. Это значит, что первое утверждение Шенгели – строфа стремится начинаться с наиболее полноударных форм – остается непоколебленным. Но что касается второго утверждения – будто строфа стремится кончаться «заострением», наименее полноударными формами, – то оно требует значительных уточнений.

Ямб <i>AbAb</i>	Строки				
	I	II	III	IV	ср.
Сумароков	3,25	3,11	3,24	3,22	3,20
Херасков	3,34	3,32	3,38	3,34	3,34
Николев	3,34	3,11	3,25	3,29	3,26
Державин	3,26	3,17	3,22	3,22	3,22
Капнист	3,45	3,29	3,33	3,22	3,35
Карамзин	3,50	3,47	3,40	3,37	3,43
Пушкин	3,32	3,18	3,10	3,08	3,17
Лермонтов	3,28	3,22	3,20	3,11	3,21
Фет	3,27	3,15	3,11	3,07	3,12
Вяч. Иванов	3,39	3,27	3,22	3,06	3,24
Блок (ранний)	3,33	3,11	3,10	3,06	3,11
Ходасевич	3,01	2,27	2,98	2,82	2,91
Блок (поздний)	3,20	3,18	3,29	3,14	3,20
Брюсов	3,42	3,27	3,33	3,13	3,28
Белый	3,24	3,05	3,11	2,86	3,08
Пастернак	3,22	3,08	3,18	2,94	3,10

Ямб <i>AbAb</i>		Строки				
		I	II	III	IV	ср.
	Твардовский	3,34	3,29	3,39	3,17	3,30
	Прокофьев	3,55	3,34	3,46	3,24	3,40
	Смеляков	3,25	3,21	3,15	3,03	3,16
Ямб <i>aBaB</i>						
	Сумароков	3,38	3,13	3,21	3,24	3,24
	Пушкин	3,31	3,22	3,25	3,16	3,24
	Фет	3,32	3,27	3,12	3,02	3,18
	Блок	3,40	3,32	3,32	3,11	3,30
	Белый	3,10	3,01	2,97	2,97	3,01
	Пастернак	3,11	3,26	3,08	2,99	3,11
	Твардовский и др.	3,37	3,35	3,24	3,07	3,26
Хорей <i>AbAb</i>						
	Сумароков	3,31	3,11	3,10	3,07	3,14
	Николаев	3,27	3,09	3,14	3,11	3,15
	Пушкин	3,14	2,92	3,06	2,90	3,01
	Некрасов	3,01	2,80	2,86	2,69	2,85
	Блок	3,20	2,98	3,05	2,77	3,00
	Пастернак	3,16	2,91	3,06	2,75	2,97
	Твардовский	3,17	3,04	3,20	3,03	3,11
Хорей <i>aBaB</i>						
Хорей <i>aBaB</i>	(15 поэтов)	3,30	3,00	3,02	2,90	3,05
Ямб <i>abab</i>						
Ямб <i>abab</i>	(5 поэтов)	3,33	3,24	3,33	3,24	3,28
Хорей <i>ABAB</i>						
Хорей <i>ABAB</i>	(3 поэта)	3,19	3,10	3,07	2,87	3,06

По расположению тяжелоударных и легкоударных строк внутри строфы наш материал явственно разделяется на три группы.

Первая группа – поэты XVIII века (кроме Капниста). Общая черта их строф – минимум ударности падает на вторую строку, образуя резкий контраст с максимумом ударности на первой строке. Третья и четвертая строки вновь повышают ударность – у Державина в равной мере, у Николева преимущественно четвертая, у Сумарокова и Хераскова – преимущественно третья (у Хераскова, как было отмечено, она – для усиленного оттенения второй слабоударной строки – даже превосходит ударностью первую). В терминологии Шенгели, такое завершение строфы следует называть не «заострением», а «закруглением». Пример звучания (из Ломоносова):

Сия тебе единой слава, 4 уд.

Монархиня, принадлежит. 2 уд.

Пространная твоя держава, 3 уд.

О, как тебя благодарит! 3 уд.

Вторая группа – поэты XIX века (начиная от Карамзина), а из поэтов начала XX века – Вяч. Иванов, ранний Блок и Ходасевич. Общая черта их строф – постепенное падение ударности от первой строки к последней, минимум – на последней строке. По силе перепадов между ударностью отдельных

строк можно выделить поэтов, которые резко отбивают полновесный зачин строфы (Пушкин, ранний Блок, в меньшей степени Фет: ритмическая композиция их строфы – 1 + 3 строки) и которые, наоборот, отбивают облегченную концовку строфы (Ходасевич; ритмическая композиция его строфы – 3 + 1 строка); совместить эти две тенденции пытается Вяч. Иванов. (Было бы интересно сравнить, как это соотносится с синтаксическим членением их строф.) Однако все это – лишь индивидуальные особенности внутри общего строфического типа. В терминологии Шенгели, это постепенное облегчение строфы к концу и есть «заострение» в самом чистом виде. Пример из Пушкина:

Тут был, однако, цвет столицы, 4 уд.
И знать, и моды образцы, 3 уд.
Везде встречаемые лица, 3 уд.
Необходимые глупцы. 2 уд.

Третья группа – остальные поэты XX века (кроме Смелякова). Общая черта их строф – волнообразное чередование тяжелоударных и легкоударных строк: максимум ударности на первой строке, сильный спад на второй, новый подъем на третьей (у Твардовского и позднего Блока даже выше, чем на первой) и минимум на четвертой. Размах этой волны (разница между легкой второй и тяжелой третьей строкой) постепенно нарастает: у Блока и Брюсова она наименьшая, у Прокофьева – наибольшая. По аналогии с терминологией Шен-

гели такое строение строфы можно назвать «двойным заострением» – «заостренной» оказывается не только строфа в целом, но и каждая ее полустрофа. Пример из Пастернака:

Опять Шопен не ищет выгод, 4 уд.

Но, окрыляясь на лету, 2 уд.

Один прокладывает выход 3 уд.

Из несогласья в правоту. 2 уд.

Мы видим, что эти три типа строфического ритма не просто сосуществуют в четверостишиях 4-стопного ямба, но исторически сменяют друг друга. Идеальной гладкости здесь, конечно, нет: в XVIII веке из общего ряда выбивается Капнист, своим минимумом на последней строке как бы предвещающий альтернирующий ритм XX века, а в XX веке выпадает Смеляков, как бы возвращаясь к ритму предшествующей эпохи. Блок меняет свой строфический ритм, двигаясь в ногу со временем, почти на наших глазах; а Ходасевич отстает от своего поколения, подражая (вероятно, невольно) почитаемой им пушкинской классике.

Если после этого взглянуть не на 4-стопный ямб, а на 4-стопный хорей с той же рифмовкой *AbAb*, то мы заметим, хотя и сильно хронологически сдвинутую, ту же эволюцию. Первой стадии, «закругленного» типа с утяжеленной концовкой, мы уже не застаем. Вторую стадию, плавно облегчающееся «заострение», мы застигаем у самого раннего из обследованных авторов – у Сумарокова. А затем, начиная

уже с Николева, утверждается тип третьей стадии – волнообразный ритм с «двойным заострением», и тоже вначале со сравнительно небольшим размахом, а в конце, у Пастернака и Твардовского с современниками, – с размахом даже большим, чем в ямбе XX века. Перемена, происшедшая в ямбе на рубеже XIX–XX веков, как бы происходит в хорее на полтора столетия раньше, в XVIII веке.

Теперь можно обратить внимание на аналогию, которая напрашивается сама собой: между ритмом четверостишной строфы и ритмом четырехстопной строки. История ритма 4-стопных размеров исчерпывающе исследована К. Тарановским¹⁷²; второй том этого исследования, ненаписанный, должен был содержать описание ритмики строфы, и наша статья пытается идти вслед замыслу К. Ф. Тарановского. В 4-стопном ямбе XVIII века господствует «ударная рамка», максимум ударений приходится на последнюю (обязательно ударную) и на начальную стопы стиха, срединные стопы – более слабоударны; это вторичный ритм типа «Извóлила Елиса-вёт». В начале XIX века перед нами переходный период: стопа I постепенно слабеет, стопа II усиливается, и ударность их сравнивается. Наконец, после Пушкина II стопа решительно пересиливает I, и в 4-стопном ямбе воцаряется волнообразный, «альтернирующий ритм»; стопа I слабая, II – сильная, III – минимально, а IV, последняя, максимально ударная; это вторичный ритм типа «Адмиралтёйская иглá». Так про-

¹⁷² Тарановский К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

должается до начала XX века, когда альтернирующий ритм ослабевает и 4-стопный ямб возвращается к ритму XVIII – начала XIX века. Что касается 4-стопного хорей, то он в своем развитии упреждает ямб, устанавливает альтернирующий ритм стоп еще в XVIII веке и сохраняет его почти без изменения. Мы видим: эта эволюция от рамочного к альтернирующему ритму стоп в строке совершенно подобна той эволюции от «закругленного» к «дважды заостренному» ритму строк в строфе, которую мы только что проследили. Художественный эффект начальной стадии этого развития – ощущение замкнутости, законченности каждой единицы текста (строки, строфы); художественный эффект конечной стадии – ощущение открытости, связности, непрерывности в веренице единиц текста.

Эти изменения стихового ритма и строфического ритма хотя и идут в одном направлении, но не параллельно: строфический ритм отстает от стихового. И там, и тут хорей в своем развитии опережает ямб; но в истории хореической строки мы уже не застаем доальтернирующего ритма, а в истории строфы еще застаем (у Сумарокова). В ямбе переходный период от рамочного к альтернирующему ритму строки совершается быстро, около 1800–1820 годов; а аналогичный переход от «закругленного» к «дважды заостренному» ритму строфы затягивается, как мы видели, на весь XIX век. Отчетливый альтернирующий ритм ямбическая строфа приобретает лишь к началу XX века – т. е. как раз тогда, когда ям-

бическая строка вновь начинает его терять. Можно предположить, что между этими двумя уровнями существует взаимная компенсация, и когда в XIX веке сильно альтернирует строка, то слабо альтернирует строфа, а в XX веке наоборот.

Что касается вопроса о причинах именно такой, а не иной эволюции строфического ритма, то при нынешнем состоянии наших знаний ставить его пока преждевременно. Эволюция ямбической строки к альтернирующему ритму, видимо, опирается в конечном счете на естественный ритм слов языка (и длинных, «пиррихиеобразующих» слов в особенности, как установлено М. А. Красноперовой¹⁷³). Хотелось бы по аналогии предположить, что эволюция ямбической строфы опирается на естественный ритм фраз языка – синтагм коротких и длинных, насыщенных и не насыщенных ударениями (т. е. необильных и обильных служебными словами) и т. д. Но сейчас эти предположения могут быть только умозрительными.

До сих пор речь шла о такой довольно отвлеченной величине, как средняя ударность стихотворной строки. Можно спросить, как реализуется эта средняя ударность в конкретных ритмических вариациях 4-стопного стиха. Отчасти это ясно само собой: там, где средняя ударность выше (на начальной строке прежде всего), там больше 4-ударных строк так называемой формы I («Опять Шопэн не ищет

¹⁷³ Ср.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 132–135, 298–299.

выгод»); там, где средняя ударность ниже, там больше 2-ударных строк так называемых форм VI и VII («Из несогласья в правоту», «Монархиня, принадлежит»). Но этого мало. Мы можем заметить, что когда происходит понижение средней ударности строки, то это совершается преимущественно за счет слабых стоп вторичного ритма: II и III стопы в «рамочном» ямбе XVIII века, I и III стопы в альтернирующем ямбе XIX века. Например, в 4-стопном ямбе Сумарокова колебания средней ударности стиха отражают прежде всего колебания ударности слабой II стопы; а в 4-стопном ямбе Пушкина колебания средней ударности отражают прежде всего ударность слабой III стопы. Наоборот, сильные стопы вторичного ритма: I – в XVIII веке, II – в XIX веке – теряют ударения сравнительно мало, а ударность их устойчивее. Тем самым общее понижение ударности усиливает контраст сильных и слабых стоп, и вторичный ритм в строках с облегченной ударностью становится четче.

Не лишены интереса некоторые особенности строфического ритма у поэтов начала XX века, понизивших ударность II стопы, т. е. переходивших от альтернирующего стопного ритма к сглаженному, а то и рамочному. Так, у Брюсова мы видим, что первая и третья строки (ведущие строки полустрофий) сохраняют традиционный альтернирующий ритм, а сглаживают его менее заметные вторая и четвертая строки (пример из стихотворения «Наполеон»):

Да, на доро́ге поколе́ний,
На пы́ли расточенных ле́т
Твоих шаго́в, твоих движе́ний
Оста́лся неизменный сле́д...

Так, у Белого в строфах *aBaB* мы видим, что начальная строка примерно поровну ослабляет II и III стопы, вторая строка преимущественно ослабляет II стопу («парадоксальный ритм» В, по терминологии К. Тарановского), а третья и четвертая все же преимущественно ослабляют более привычную III стопу:

...Прики́дываясь *мертвецо́м*...
И пе́нили^{сь}, шипели ви́на.
Возя́сь, перетащили в до́м
Кровавый грóб два *арлеки́на*...

Все сказанное относится главным образом к четверостишиям наиболее употребительной рифмовки *AbAb*. Спрашивается, какие особенности вносит в ритм строфы перемена рифмовки? В частности, играет ли роль то, что женский стих на один слог длиннее мужского и, стало быть, имеет хоть немного больше простору для повышенной ударности (по теоретическому расчету, средняя ударность строки в мужском стихе – 2,82, в женском – 2,85)? Иными словами, что в большей степени определяет ударность строки в строфе – положение или окончание? По-видимому, положение. Об-

щая закономерность XIX века – первая строка самая полноударная, последняя самая неполноударная – сохраняется при всех рифмовках. Частные же особенности – ударность средних строк – оказываются неожиданно различны у ямба и хорея.

В рифмовке *aBaB* средняя ударность и в ямбе, и в хорее оказывается повышенной по сравнению с *AbAb* (единственное исключение – всегда парадоксальный А. Белый). Это происходит оттого, что мужские строки, оказываясь на ведущих позициях I и III, больше обычного насыщаются ударениями. Но в ямбе *aBaB* это повышение ударности распространяется приблизительно равномерно на первую – вторую – третью строки (причем у Пастернака даже – единственный раз в нашем материале! – максимум ударности смещается с первой строки на вторую), а в хореи *aBaB* преимущественно сосредоточивается на первой строке, от которой остальные очень отстают.

В ямбе с однородной рифмовкой *abab* ударность строк обнаруживает волнообразный ритм, которого она не имела в ямбе *aBaB* XIX века: на первой и третьей строках ударность повышена, на второй и четвертой понижена – это как бы членит строфу и смягчает монотонное единообразие отрывистых мужских окончаний (пример из Тютчева):

Знакомый звук нам ветер принес – 4 уд.
Любови последнее прости. 3 уд

За нами много, много слез – 4 уд.

Туман, безвестность, впереди. 3 уд.

В хорее с однородной рифмовкой *АВАВ*, наоборот, ударность строк ровно понижается от первой к последней и теряет тот волнообразный ритм, который она имела в хорее *АbАb*, – это как бы усиливает слитность строфы, достигаемую плавным единообразием женских окончаний (пример из Фета):

Я пришел к тебе с приветом, 4 уд.

Рассказать, что солнце встало, 3 уд.

Что оно горячим светом 3 уд.

По листьям затрепетало... 2 уд.

Отчего ямб и хорей так по-разному ведут себя, пока неясно; это одна из самых интересных проблем, выдвигаемых нашим материалом.

Если таково ритмическое строение простейшей строфы, четверостишия, то какого строения можно ожидать от более сложных строф? На исследование напрашивается прежде всего, конечно, общеупотребительное 8-стишие, образованное удвоением 4-стишия *АbАb*; затем 10-стишная одическая строфа и, наконец, 14-стишная онегинская строфа.

Для ямбических 8-стиший конца XVIII века были взяты стихи Державина (245 строф), Дмитриева, Капниста, Долгорукова, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, Боброва,

Каменева, Попугаева, Востокова (всего 220 строф); для первой трети XIX века – Жуковского, Пушкина, Вяземского, Рылеева, Козлова, Ознобишина, А. Муравьева, Л. Якубовича (170 строф). Для хореических 8-стиший конца XVIII века – стихи Державина, Капниста, Муравьева, Попова, Николева, Нелединского-Мелецкого (175 строф); для первой половины XIX века – Баратынского, Дельвига, Кюхельбекера, Языкова, Вяземского, Козлова, Подолинского, Туманского, Загорского, Деларю, Крюкова, Розена, М. Дмитриева, Бенедиктова, Лермонтова, Тютчева (225 строф). Для одической строфы – оды Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, В. Майкова, Петрова, Кострова, Николева, Державина и Капниста (2262 строфы)¹⁷⁴. Для онегинской строфы были взяты данные Шенгели¹⁷⁵.

Вот показатели средней ударности строк в этом материале:

Ямбические 8-стишия AbAb; CdCd

XVIII век	3,37	3,28	3,26	3,28;	3,29	3,28	3,21	3,29
XIX век	3,27	3,19	3,14	3,14;	3,24	3,18	3,07	3,05

Хореические 8-стишия AbAb; CdCd

¹⁷⁴ См. с. 180–185 настоящего тома. – Прим. ред.

¹⁷⁵ Шенгели Г. А. Трактаг о русском стихе. С. 111.

XVIII век	3,27	3,09	3,17	3,09;	3,20	3,27	3,06	3,22
XIX век	3,19	2,99	2,94	2,84;	3,07	3,05	2,92	2,91

Одические 10-стишия AbAb; CCd; EEEd

3,33	3,26	3,24	3,10;	3,32	3,25	3,29;	3,32	3,25	3,33
------	------	------	-------	------	------	-------	------	------	------

Онегинское 14-стишие AbAb; CCdd; EffE; gg

3,39	3,15	3,17	3,09;	3,24	3,17	3,10	3,17;	3,22	3,13	3,13	3,18;	3,22	3,16
------	------	------	-------	------	------	------	-------	------	------	------	-------	------	------

Ямбические 8-стишия не обнаруживают ничего нового для нас: каждое полустрофие строится как самостоятельное четверостишие приблизительно с таким же ритмом, как четверостишия соответственного времени, обследованные выше. Хореические 8-стишия более своеобразны. У поэтов первой половины XIX века они вовсе не дают характерного альтернирующего чередования тяжелоударных и легкоударных строк, какого мы могли бы ожидать для этого времени, – вместо этого перед нами «простое заострение», плавное убывание ударности от первой к четвертой строке, как в хоре Сумарокова. У поэтов конца XVIII века картина еще удивительнее. В первом четверостишии-полустрофии они дают отчетливое «двойное заострение» – первая и третья строки сильноударны, вторая и четвертая строки слабоударны, – но во втором полустрофии перед нами неожиданно оказывает-

ся не двойное и даже не простое заострение, а уникальный случай – как бы «двойное заострение», вывернутое наизнанку: первая и третья строки слабоударны, вторая и четвертая строки сильноударны. Кажется, что ритм первого и ритм второго полустрофия противопоставляются как антикаденция и каденция. Вот пример 8-стишия Нелединского-Мелецкого с таким парадоксальным завершением:

Полно льститься мне слезами 4 уд.
Непреклонный рок тронуть, 3 уд.
Строгими навек судьбами 3 уд.
Загражден мне к счастью путь. 3 уд.
Без надежды, без отрады 2 уд.
Тощу жизнь влача в бедах, 4 уд.
От небес не жду пощады. 3 уд.
Гнев их в милых зрю глазах. 4 уд.

Чем объяснить такие аномалии, мы не знаем. Может быть, это случайность; может быть – результат недостаточности нашей выборки; а может быть – проявление каких-то еще не уловленных закономерностей.

В одической строфе начальное четверостишие *AbAb* строится так же, как и в изолированном виде, – максимум ударности на первой и последней строках, минимум на двух средних; а по аналогии с ним строятся и два 3-стишия *CCd*, *EEd*: максимум ударности на крайних строках, минимум на средней (т. е. второй женской); на самой последней мужской

строке повышение ударности особенно заметно, так что одическая строфа в целом строится по тому же принципу, что и четверостишие XVIII века: начальная и конечная строки выделяются как ударная рамка.

В онегинской строфе начальное четверостишие *AbAb* тоже строится так же, как и в изолированном виде: ударность понижается от первой к последней строке (даже с легким повышением на второй: намеком на будущий альтернирующий ритм): тем самым первое четверостишие получает некоторую интонационно-ритмическую самостоятельность в строфе; а из «Строфики Пушкина» Б. Томашевского¹⁷⁶ (со ссылками на предшествующую литературу) мы знаем, что эта ритмическая самостоятельность подкрепляется и синтаксической самостоятельностью, здесь больше всего замкнутых синтаксических конструкций. В двух следующих, внутренних четверостишиях онегинской строфы этого нет, последний стих каждого четверостишия повышенно ударен. Это важно, потому что для каждого читателя пушкинского времени пониженная ударность уже была, по-видимому, сигналом конца строфы, и поэт должен был заботиться, чтобы не дать этого сигнала раньше времени: например, если бы второе четверостишие с его парой мужских строк дало в этих строках понижающуюся ударность, они казались бы преждевременным финальным двустушием. Наконец, в настоящем финальном двустушии от первого стиха ко второму

¹⁷⁶ Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 300–303.

ударность, конечно, понижается, однако важно заметить, что общая их ударность по сравнению с предыдущими частями строфы отнюдь не является пониженной, так что здесь нельзя сказать, будто вся строфа строится по тому же принципу, что и отдельное четверостишие, с постепенным понижением ударности: повышенная ударность последнего двустишия – это как бы рудимент ударной рамки строфы, без которой границы громоздких онегинских строф могли бы потеряться.

В заключение приведем почти без комментария первые подсчеты средней ударности строк в четверостишиях других размеров – 5-стопного ямба и 5-стопного хорея.

В 5-стопном ямбе преобладает «простое заострение», в 5-стопном хорее – тенденция к «двойному заострению». У Прокофьева это «двойное заострение» выражено очень резко – вспомним, что таков же был его строфический ритм и в 4-стопном ямбе. У Пастернака строфы *aBaB* резко отличаются от *AbAb*, давая парадоксальное повышение на второй и четвертой строках, – вспомним, что уникальный максимум на второй строке строфы *aBaB* был у него и в 4-стопном ямбе. Думается, что сравнительное исследование строфического ритма разных размеров может многое дать для прояснения индивидуальной манеры поэтов.

	<i>Строки</i>			
	I	II	III	IV
5-стопный ямб. XIX века: <i>AbAb</i>	3,97	3,89	3,89	3,80
5-стопный ямб XIX века: <i>aBaB</i>	4,12	3,90	3,90	3,83
5-стопный ямб Пастернака: <i>AbAb</i>	4,05	3,83	3,82	3,80
5-стопный ямб Пастернака: <i>aBaB</i>	3,86	3,91	3,74	3,83
5-стопный хорей XIX век: <i>AbAb</i>	3,66	3,58	3,66	3,47
5-стопный хорей Рыленкова: <i>AbAb</i>	3,99	3,70	3,72	3,66
5-стопный хорей Прокофьева: <i>AbAb</i>	4,04	3,73	3,85	3,58

Таковы первые результаты обследования эволюции строфического ритма в русском стихе. Все помнят схему Р. Якобсона в его «Лингвистике и поэтике»¹⁷⁷, демонстрирующую изоморфизм строения стиха на разных уровнях: чередование гласных и согласных в слогах – чередование ударных и безударных слогов в стопах – чередование частоударных и редкоударных стоп в строках... Думается, что к этому можно прибавить еще один уровень – чередование сильноударных и слабоударных строк в строфе. *Изоморфизм эволюции ритма строки и строфы* русского 4-стопного ямба от XVIII к XX веку дает этому достаточно убедительную иллюстрацию.

Приложение

4-стопный ямб, AbAb

¹⁷⁷ Jakobson R. Linguistics and poetics // Style in Language / Ed. by T. Sebeok. Cambridge (Mass.), 1960. P. 350–377 (p. 363).

Стопы						Стопы					
I	II	III	IV	ср. уд.		I	II	III	IV	ср. уд.	
Сумароков						Капнист					
A	92	85	48	100	3,21	A	98	90	57	100	3,41
b	86	73	52	100	3,11	b	90	81	58	100	3,29
A	87	78	59	100	3,24	A	95	86	52	100	3,33
b	88	80	52	100	3,22	b	89	77	56	100	3,32
ср.	88	79	52	100	3,20	ср.	93	84	56	100	3,35

<i>Херасков</i>						<i>Карамзин</i>					
<i>A</i>	98	86	50	100	3,34	<i>A</i>	100	98	52	100	3,50
<i>b</i>	94	84	54	100	3,32	<i>b</i>	100	90	57	100	3,47
<i>A</i>	98	85	55	100	3,38	<i>A</i>	98	94	48	100	3,40
<i>b</i>	95	80	59	100	3,34	<i>b</i>	99	90	48	100	3,37
ср.	96	84	15	100	3,34	ср.	99	93	51	100	3,43
<i>Николев</i>						<i>Пушкин</i>					
<i>A</i>	91	84	59	100	3,34	<i>A</i>	85	95	52	100	3,32
<i>b</i>	86	78	51	100	3,15	<i>b</i>	84	92	42	100	3,18
<i>A</i>	89	82	54	100	3,21	<i>A</i>	75	94	41	100	3,10
<i>b</i>	88	81	60	100	3,29	<i>b</i>	83	93	32	100	3,08
ср.	89	81	56	100	3,26	ср.	82	94	42	100	3,17
<i>Державин</i>						<i>Лермонтов</i>					
<i>A</i>	93	77	56	100	3,26	<i>A</i>	84	97	47	100	3,28
<i>b</i>	88	77	32	100	3,17	<i>b</i>	79	94	49	100	3,22
<i>A</i>	91	78	51	100	3,22	<i>A</i>	81	93	46	100	3,20
<i>b</i>	82	84	54	100	3,22	<i>b</i>	82	95	38	100	3,11
ср.	89	79	53	100	3,22	ср.	82	95	45	100	3,21
<i>Фет</i>						<i>Белый</i>					
<i>A</i>	80	96	51	100	3,27	<i>A</i>	82	80	62	100	3,24
<i>b</i>	81	92	42	100	3,15	<i>b</i>	78	77	50	100	3,01
<i>A</i>	74	93	44	100	3,11	<i>A</i>	78	79	61	100	3,18
<i>b</i>	79	93	31	100	3,07	<i>b</i>	73	81	32	100	2,86
ср.	78	94	43	100	3,12	ср.	78	79	11	100	3,08
<i>Вяч. Иванов</i>						<i>Пастернак</i>					
<i>A</i>	85	94	60	100	3,39	<i>A</i>	88	78	56	100	3,22
<i>b</i>	87	87	53	100	3,27	<i>b</i>	89	76	43	100	3,08
<i>A</i>	82	90	50	100	3,22	<i>A</i>	88	77	53	100	3,18
<i>b</i>	80	87	39	100	3,06	<i>b</i>	86	72	36	100	2,94
ср.	82	92	50	100	3,24	ср.	88	76	47	100	3,10
<i>Блок (ранний)</i>						<i>Твардовский</i>					
<i>A</i>	85	96	12	100	3,33	<i>A</i>	78	100	56	100	3,34
<i>b</i>	81	94	36	100	3,11	<i>b</i>	81	99	49	100	3,29
<i>A</i>	78	96	36	100	3,10	<i>A</i>	86	97	56	100	3,39

<i>Брюсов</i>					
<i>A</i>	87	91	64	10	3,42
<i>b</i>	87	86	51	100	3,24
<i>A</i>	81	93	55	100	3,33
<i>b</i>	86	85	42	100	3,13
ср.	86	89	53	100	3,28

4-стопный ямб aBaB

Стопы						Стопы					
	I	II	III	IV	ср. уд.		I	II	III	IV	ср. уд.
<i>Сумароков и др.</i>						<i>Белый</i>					
<i>a</i>	86	88	64	100	3,38	<i>a</i>	86	62	62	100	3,10
<i>B</i>	85	74	54	100	3,13	<i>B</i>	86	51	65	100	3,01
<i>a</i>	85	85	51	100	3,21	<i>a</i>	81	67	50	100	2,97
<i>B</i>	93	84	47	100	3,24	<i>B</i>	81	62	54	100	2,97
ср.	87	83	54	100	3,24	ср.	84	61	58	100	3,01
<i>Пушкин</i>						<i>Пастернак</i>					
<i>a</i>	89	91	51	100	3,31	<i>a</i>	84	86	41	100	3,11
<i>B</i>	86	93	43	100	3,22	<i>B</i>	91	79	56	100	3,26
<i>a</i>	88	93	44	100	3,25	<i>a</i>	88	80	40	100	3,01
<i>B</i>	80	90	46	100	3,16	<i>B</i>	84	73	42	100	2,99
ср.	87	92	46	100	3,24	ср.	87	80	45	100	3,11
<i>Фет</i>						<i>Твардовский и др.</i>					
<i>a</i>	87	95	50	100	3,32	<i>a</i>	83	97	57	100	3,37
<i>B</i>	80	95	52	100	3,27	<i>B</i>	83	96	56	100	3,35
<i>a</i>	69	93	50	100	3,12	<i>a</i>	83	94	47	100	3,24
<i>B</i>	77	92	33	100	3,02	<i>B</i>	79	94	34	100	3,07
ср.	78	94	36	100	3,18	ср.	82	95	49	100	3,07
<i>Блок</i>											
<i>a</i>	86	94	60	100	3,40						
<i>B</i>	89	93	50	100	3,32						
<i>a</i>	85	97	50	100	3,32						
<i>B</i>	87	94	34	100	3,15						
ср.	87	94	48	100	3,30						

4-стопный хорей AbAb

Стопы						Стопы					
I	II	III	IV	ср. уд.		I	II	III	IV	ср. уд.	
Сумароков						Николев					
A	73	99	59	100	3,31	A	69	97	61	100	3,27
b	59	94	58	100	3,11	b	58	100	51	100	3,09
A	53	98	59	100	3,10	A	61	98	55	100	3,14
b	53	94	60	100	3,07	b	57	97	57	100	3,11
ср.	59	96	59	100	3,14	ср.	61	98	56	100	3,11

Пушкин						Пастернак					
A	59	99	56	100	3,14	A	61	96	59	100	3,18
b	56	100	36	100	2,92	b	61	90	40	100	2,91
A	55	99	52	100	3,06	A	59	89	58	100	3,06
b	53	99	38	100	2,90	b	48	92	35	100	2,71
ср.	56	99	46	100	3,01	ср.	57	92	48	100	2,97
Некрасов						Твардовский					
A	58	100	48	100	3,01	A	45	100	72	100	3,17
b	43	100	37	100	2,80	b	52	100	52	100	3,04
A	45	100	41	100	2,86	A	45	100	71	100	3,20
b	35	100	34	100	2,69	b	51	100	52	100	3,03
ср.	45	100	40	100	2,85	ср.	48	100	63	100	3,11
Блок											
A	59	100	61	100	3,20						
b	58	100	40	100	2,98						
A	57	100	48	100	3,05						
b	52	100	21	100	2,77						
ср.	57	100	43	100	3,00						

Р. С. Строфу организует, конечно, не только ритм, но и синтаксис, и они взаимодействуют в строфе не менее инте-

ресно, чем в строке. Для синтаксиса важнее ритм окончаний, чем ритм ударений: синтаксис стремится, чтобы концы предложений совпадали с мужскими окончаниями. Поэтому уже в стихах XVIII века четверостишия синтаксически стремятся члениться на предложения по 2 + 2 строки, а одические десятистишия – по 2 + 2 + 3 + 3 строки. Ритмически же, как мы видели, четверостишие (и как отдельная строфа, и в составе десятистишия) упорствует и сохраняет свою цельность (с рамочным ритмом), а шестистишие, будучи слишком громоздко, под влиянием синтаксиса уже распадается на два трехстишия (каждое с отдельным рамочным ритмом). Можно думать, что точно так же под влиянием синтаксиса потом, к XX веку, стали ритмически распадаться и четверостишия, результатом чего и оказался новый, двучленный альтернирующий ритм.

Легкий стих и тяжелый стих¹⁷⁸

1

«Легкий стих» и «тяжелый стих» – понятия привычные, давние и как бы сами собой напрашивающиеся при характеристике стиха. В некоторые эпохи русской поэзии – например, при Державине и Карамзине – понятия «легкий стих» и «тяжелый стих» имели даже значение почти принципиальное. Но понятия эти до сих пор не стали научными, т. е. не были сведены к объективным признакам, поддающимся учету и анализу.

В самом деле, можно полагать, что ощущение «легкости» или «тяжести» стиха складывается из трех составляющих. Во-первых, это число и расположение схемных ударений на иктах: стих с обилием полноударных строк «тяжелее», чем стих с обилием пропущенных ударений, и стих 4-стопного ямба с пропуском ударения на II стопе (вопреки вторичному ритму) «тяжелее», чем стих с пропуском ударения на III стопе (в соответствии с вторичным ритмом). Во-вторых, это семантическая и синтаксическая однозначность ударных слов: стих

¹⁷⁸ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л. Избранные труды*. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 196–213 (впервые опубликовано в: *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 420. (Studia metrica et poetica, II). Тарту, 1977. С. 3–20).

из одних знаменательных слов («Цветок засохший, безуханный...») «тяжелее», чем стих, включающий служебные слова («Или уже они увяли...»). В-третьих, это наличие, расположение и семантическая однозначность сверхсхемных ударений: «Швед, русский колет, рубит, режет» «тяжелее», чем «Пора, пора! рога трубят».

Из этих трех составляющих давнему и основательному изучению до сих пор подвергнута была лишь первая: ритм схемных ударений был в центре внимания всех исследователей от А. Белого до К. Тарановского. Сверхсхемным ударениям посвятили ценные страницы Б. Томашевский и К. Тарановский¹⁷⁹, но оба лишь в порядке отступления от главной темы. Лишь недавно появилась очень важная статья Р. Якобсона, связывающая второй и третий аспекты нашей проблемы, — «Об односложных словах в русском стихе»¹⁸⁰. В нашей книге «Современный русский стих»¹⁸¹ мы впервые привлекли для анализа полновесных и сверхсхемных ударений языковые и речевые модели стиха — но в основном на материале трехсложных размеров. Здесь же было заявлено о готовящейся параллельной работе о «легких» и «тяжелых» ямбах

¹⁷⁹ *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929. С. 122–131, 188–196; *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 13–34.

¹⁸⁰ *Якобсон Р.* Об односложных словах в русском языке // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, 1973. P. 239–252. (перепечатано: *Jakobson R. Selected Writings*. Vol. V. The Hague, 1979. P. 201–214).

¹⁸¹ *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. Гл. IV.

и хорях (с. 189). Эту работу мы и предлагаем здесь.

Исходным для нас было различие полноударных слов («тяжелые ударения») и «двойственных слов» («легкие ударения»), разработанное В. Жирмунским во «Введении в метрику»¹⁸² и частично уточненное в нашей книге (с. 131–137). Пересказывать здесь вновь мы его не будем. Напомним лишь важные для построения теоретических моделей цифры, рассчитанные по прозе Пушкина и Некрасова: «легкие», неполноударные слова составляют среди односложных слов 65 %; среди двухсложных слов с ударением на 1-м слоге – 20 %; среди двухсложных с ударением на 2-м слоге – 37,5 %. Трехсложные и более длинные слова все считались полноударными.

Напомним также статистику ритмического словаря русского языка в двух ее вариантах: (А) по нашему подсчету, более близкому к общепринятой системе атонирования односложных, и (Б) по подсчету Г. Шенгели, выделяющего ударениями как можно больше односложных слов. Оба варианта потребуются при составлении теоретических моделей. В таблице 1 показаны частоты различных ритмических типов на 1000 слов.

Материалом для обследования были взяты 26 выборки 4-стопного ямба и 5 выборки 4-стопного хорея XVIII–XX веков. Обычный объем выборки – 1000 стихов (с мужскими и женскими окончаниями); исключения оговорены.

¹⁸² Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 80–115.

4-стопный ямб. XVIII век: Тредиаковский, оды похвальные (V) и божественные (XI–XVII, XXI) из собрания 1752 года; Ломоносов, 5 торжественных од 1745–1748 годов; Сумароков, оды XXIII–XXVIII, XXX–XXXIII (1769–1775); Херасков, торжественные оды (1774–1797); Петров, оды 1782, 1788, 1790 годов; Державин, «На взятие Измаила», «На переход Альпийских гор», «Водопад» (1790–1799); Радищев, «Вольность» (1789), 500 стихов;

XVIII–XIX века: Карамзин, 10 стихотворений (1790–1796); Батюшков, стихи (1806–1815); Жуковский, «Пери и ангел» (654 стихов) и «Шильонский узник» (436 стихов), обе поэмы – 1821 года; Пушкин, «Руслан и Людмила» (1820);

XIX век: Пушкин, «Полтава» (1828); Языков, стихи 1825 года; Лермонтов, «Демон» (1841); А. К. Толстой, «Иоанн Дамаскин», «Грешница» и лирика 1850-х годов; Некрасов, «Несчастные» и начало «Поэта и гражданина» (1856); Фет, лирика 1840–1890-х годов;

Таблица 1. Частота ритмических типов слов

Число слогов	А: место ударения					Б: место ударения				
	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V
6	—	—	007	—	001	—	001	006	008	002
5	001	015	035	023	002	001	011	033	015	001
4	011	069	095	018		009	062	077	011	
3	069	169	090			068	135	081		
2	151	167				159	164			
1	063					155				

Таблица 2. Процент ударности иктов

Период	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
XVIII век	92,2	79,5	56,1	100	58,7	89,2	52,6	100
XVIII/XIX века	91,9	87,1	45,2	100	57,1	96,6	44,9	100
XIX век	83,8	94,8	36,2	100	47,4	100	69,0	100
Начало XX века	85,0	85,5	54,6	100	65,7	99,7	56,3	100

начало XX века: Вяч. Иванов, стихи из сборника «Кормчие звезды», «Прозрачность», «Cor ardens» (1890–1900-е); Блок, 77 стихотворений из I тома (1899–1902) и 52 стихотворения из III тома (1909–1914); Белый, «Пепел», стихотворения ритмических типов А/Б, Б, Б/В по К. Тарановскому (1904–1909); Брюсов, стихи 1901–1905 годов (из сборника «Urbi et orbi», «Stephanos») и 1921–1924 годов (703 стиха); советское время: Антокольский, «В переулке за Арбатом» (1955); Твардовский, «За далью даль» (начало поэмы, 1950).

4-стопный хорей: Державин, «Праздник воспитанниц девичьего монастыря», «Шествие по Волхову российской Амфитриты», «Царь-девица» и 7 меньших стихотворений (1797–1812); Пушкин, «Сказка о царе Салтане» и первые 4 стиха «Сказки о мертвой царевне» (1831–1833); Некрасов, «Современники», «У Трофима», «Осень» (1874–1877); Брюсов, стихи из сборника «Urbi et orbi» и «Stephanos» (1901–1904); Твардовский, «Василий Теркин» (1941–1945).

Результаты первичного обследования представлены в таблице 9 (в конце статьи). В первом разделе показано в абсолютных цифрах количество стихов различной ритмической формы в каждой выборке (нумерация форм: I – с ударениями на 1, 2, 3 и 4 икте; II – на 2, 3, 4; III – на 1, 3, 4; IV – на 1, 2, 4; VI – на 2, 4; VII – на 1, 4; V – на 3 и 4, например «И по великолепной славе» – Третьяковский, «Хор не соединил пока» – Антокольский). Во втором разделе показана в процентах общая ударность каждого икта.

В суммарном виде эти профили ритмической ударности выглядят так (таблица 2).

Эти цифры хорошо совпадают с известными данными, полученными К. Тарановским («Руски дводелни ритмови») при массовом обследовании русского стиха XVIII–XIX веков. Единственное существенное расхождение – по хорею Некрасова, где цифры Тарановского по «Коробейникам» (50,6–100–43,4–100) показывают перевес I стопы над III (как у Майкова, Фета, Полонского); по-видимому, дактилические окончания «Коробейников» больше способствуют безударности III стопы, чем женские окончания «Современников».

Цифры по ямбу весьма наглядно показывают механизм эволюции его ритма на протяжении двухсот лет: от XVIII к

XIX веку ударность на II стопе повышается за счет понижения на первой и третьей, от XIX к XX веку вновь понижается, но уже за счет повышения только на третьей стопе, при неизменности первой.

Однако подлинное значение эти цифры приобретают только при сравнении с показателями, рассчитанными для теоретических моделей (см. статью «Вероятностная модель стиха»¹⁸³). Мы сделали такой расчет на основе ритмического словаря А; он дал следующую картину распределения ритмических форм в теоретических моделях (в процентах):

	Ритмические формы						
	I	II	III	IV	VI	VII	V
4-стопный ямб	9,6	5,4	26,8	30,4	14,9	12,9	—
4-стопный хорей	4,1	15,3	17,2	14,2	39,2	8,7	1,0

В теоретическом ямбе средняя ударность стопы – 70,5, в действительном она выше: 81,9; 81,1; 78,7; 81,3 – для четырех периодов. То же и в хорее: теоретическая ударность – 63,9, действительная – 75,1; 74,9; 79,1; 80,4. Для того чтобы сравнивать теоретическую ударность каждой стопы с действительной, нужно сперва сделать пересчет теоретических показателей пропорционально действительной средней ударности для каждого периода (см. статью «Вероятностная модель стиха»). Мы получили такую картину (с округлением

¹⁸³ С. 693–719. – *Прим. ред.*

до целых процентов) (таблица 3).

От этих теоретических показателей представленные выше действительные показатели дают следующие отклонения (таблица 4).

Мы видим: показатели XVIII века сравнительно мало отклоняются от теоретических, а если отклоняются, то сглаживают кривую – ослабляют сильноударные стопы, усиливают слабоударные. Затем (для ямба – с начала XIX века, для хорea – к середине XIX века) отклонения становятся очень сильными: стих вырабатывает свой вторичный ритм, противопоставляемый первичному, языковому. Затем, в начале XX века отклонения умеряются: в ямбе лишь отчасти, в хорее же – вплоть до идеального соответствия с моделью (у Брюсова). Любопытно, насколько упорно стремится ямб к ослаблению своей первой (теоретически – самой сильной) стопы: до сопоставления с моделью это не так бросалось в глаза. Можно полагать, что дальнейшее сопоставление реальной ударности стиха с приведенными к ней теоретическими моделями способно обнаружить еще много интересного.

Таблица 3. Теоретический процент ударности иктов

Период	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
<i>Теоретически</i>	79,7	60,3	41,8	100	44,2	73,1	37,6	100
В приведении для								
XVIII века	100	76	52	100	57	95	49	100
XVIII/XIX веков	98	74	52	100	57	94	48	100
XIX века	94	71	50	100	63	100	53	100
Начало XX века	99	74	52	100	66	100	56	100

Таблица 4. Отклонения от теоретических показателей (в %)

Период	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
XVIII век	-8	+4	+4	0	+2	-6	+4	0
XVIII/XIX века	-6	+13	-7	0	0	+2	-3	0
XIX век	-10	+24	-14	0	-16	0	+16	0
Начало XX века	-14	+11	+3	0	0	0	0	0

3

Рассчитывая теоретическую модель, мы учитываем все возможные в размере комбинации слов: односложных, двусложных, многосложных. Зная, как часто каждый тип слова приходится на каждую позицию в стихе, и зная, какая доля односложных и двусложных слов легкоударна или полноударна, мы можем рассчитать, как часто каждый икт должен естественно нести легкое или тяжелое ударение. Расчет этот приходится делать отдельно для каждой ритмической фор-

мы.

Вот пример. I (полноударная) форма 4-стопного ямба может включать лишь слова четырех ритмических типов: односложные (О), двусложные с ударением на 1-м слоге («хореические», Х), на 2-м слоге («ямбические», Я) и трехсложные с ударением на 2-м слоге («амфибрахические», А). Они образуют 8 словораздельных вариаций, теоретическая частота которых такова: 1) Я, Я, Я, Я/А – 24 %; 2) Я, Я, А, О/Х – 16 %; 3) Я, А, О, Я/А – 9 %; 4) Я, А, Х, О/Х – 14 %; 5) А, О, Я, Я/А – 9 %; 6) А, О, А, О/Х – 6 %; 7) А, Х, О, Я/А – 9 %; 8) А, Х, Х, О/Х – 13 %.

Рассмотрим здесь слова, занимающие вторую стопу. Односложных слов на ней – 15 %; в том числе легкоударных – $15 \times 0,65 = 9,7$ %. «Хореических» слов – 22 %; в том числе легкоударных – $22 \times 0,20 = 4,4$ %. Ямбических слов – 40 %; в том числе легкоударных – $40 \times 0,375 = 15$ %. Стало быть, всего легкоударных слов на второй позиции I ритмической формы 4-стопного ямба оказывается 29 %, а тяжелоударных – соответственно 71 %. Сделав такой расчет для всех позиций всех ритмических форм, мы получим следующие показатели доли тяжелых ударений на каждом икте (с округлением до 1 %) (таблица 5).

Закономерности заполнения такой таблицы ясны: вокруг икта с пропущенным ударением неизбежно располагаются более длинные слова, а стало быть, процент тяжелоударности смежных иктов повышается; рядом с нулевой, хореиче-

ской анакрусой (и рядом с нулевым, мужским окончанием, чего на этой суммарной таблице не видно) столь же неизбежно располагаются более короткие слова, а стало быть, процент тяжелоударности понижается; в остальных местах процент тяжелоударности держится около 70–80 %.

Таким образом, общая тяжелоударность каждого икта в стихе зависит от подбора ритмических форм в данном тексте, и ее теоретические показатели следует рассчитывать отдельно для каждого текста. Для «естественного» подбора форм в теоретической модели размера процент тяжелых ударений от общего числа ударений на каждом икте окажется таков:

	I	II	III	IV
Ямб	90	95	94	86
Хорей	91	97	95	86

В обоих размерах тяжелоударность средних выше, а крайних стоп – ниже: конечно потому, что средние слова в стихе длиннее, а крайние, ограниченные началом и концом строки, короче. Перед нами – своеобразная *кривая тяжелой ударности стиха*, совсем не похожая на ту *кривую общей ударности стиха*, которую мы видели в предыдущем па-

раграфе, таблица 3 (ямб: 80–60–42–100, хорей: 44–73–38–100). Естественно спросить: не влияют ли они друг на друга? не стремятся ли более тяжелоударные стопы стать также и более частоударными, и наоборот? и если да, то в каких местах стиха тяжелая ударность влияет на общую ударность, а в каких – общая на тяжелую?

Рассмотрим сперва влияние общей ударности на тяжелую ударность. В таблице 10 представлено (в абсолютных числах) то число легких ударений на каждом икте, которого следует теоретически ожидать в данном тексте, и то число, которое он имеет в действительности. В таблице 11 представлена (в процентах от общего числа ударений на каждом икте) та доля тяжелых ударений на каждом икте, которой следует теоретически ожидать в данном тексте, и та доля, которую мы здесь находим в действительности. Здесь же представлена разница между этими процентными показателями – отклонение действительной доли тяжелых ударений от теоретической. Вынесем в суммарную таблицу по периодам эти данные: теоретическую тяжелоударность стоп и реальные отклонения от нее (таблица 6).

Таблица 5. Теоретический процент тяжелоударности стоп

Ритмические формы	Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
I	76	71	71	75	61	71	66	74
II	—	100	77	80	—	100	86	75
III	96	—	91	77	87	—	89	75
IV	79	92	—	92	65	90	—	91
VI	—	100	—	93	—	100	—	92
VII	100	—	—	95	99	—	—	94
V	—	—	—	—	—	—	100	78

Таблица 6. Тяжелоударность стоп (в %)

Период	Теоретически								Реальные отклонения							
	Ямб				Хорей				Ямб				Хорей			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
XVIII век	82	86	79	84	68	90	79	83	+6	+3	-1	+12	+11	+4	-2	+14
XVIII/XIX века	81	86	77	85	65	90	77	84	+6	+7	+1	+7	+13	+6	-2	+12
XIX век	79	86	75	86	64	92	86	85	+5	+6	-5	+10	+7	+4	-2	+12
Начало XX века	80	85	75	83	63	87	74	82	+6	+9	+11	+14	+5	+7	+7	+15

Мы видим: как *общая* ударность реального стиха была повышена по сравнению с теоретической (стих предпочитал короткие слова и избегал длинных), так здесь *тяжелая* ударность реального стиха повышена по сравнению с теоретической (стих предпочитает полноударные слова и избегает двойственных); среднее отклонение на одну стопу для ямба около +6, для хорея – около +7 %. И мы видим, что еще существеннее: это повышение тяжелоударности реального стиха распределяется по строке неравномерно, на последней стопе оно гораздо выше среднего, на предпоследней гораздо ниже среднего. Это и есть, по-видимому, влияние общей ударности стопы на тяжелую ударность стопы: по-

следняя стопа, общая ударность которой максимальна, как бы притягивает тяжелые ударения, а предпоследняя стопа, ударность которой минимальна, как бы чуждается их. Было бы интересно проследить, как реализуется эта тенденция в каждой ритмической форме ямба и хорее по отдельности, – но это уже задача дальнейших исследований.

Из менее ярких закономерностей, выступающих в этой таблице, можно отметить еще две. Во-первых, в ямбе реальное отяжеление II стопы больше, чем I (исключение – XVIII век), а в хорее – меньше, чем I (исключение – XX век); в ямбе оно как бы стремится усилить слишком небольшую, а в хорее – сгладить слишком большую разницу между «естественной» тяжелоударностью I и II стопы, т. е. выступает своего рода модератором ритма. Во-вторых, в XX веке реальное отяжеление всех стоп оказывается гораздо выше, а распределение его по строке гораздо ровнее, чем в предыдущих периодах; самые «тяжелоударные» авторы здесь – Вяч. Иванов и поздний Брюсов, но даже если их исключить из рассмотрения, то хоть уровень отклонений по периоду и понизится (до +3, +7, +8, +12), но расположение их по стопам останется то же. Оба эти явления также представляют большой интерес для будущих исследователей ритма и синтаксиса стиха.

Рассмотрим теперь влияние тяжелой ударности на общую ударность. Главная тенденция отклонения реальной общей ударности от теоретической общей ударности нам известна – это альтернирующий ритм 4-стопного ямба XIX века. В

4-стопном ямбе XVIII века, в соответствии с теоретической моделью, I стопа чаще несла ударение, чем II (характерный ритм – III форма, «На ла́ковом полу́ моём»); в 4-стопном ямбе XIX века, вопреки теоретической модели, I стопа реже несет ударение, чем II (характерный ритм – VI форма, «Адмиралтёйская игла»). Этот исторический сдвиг впервые установил А. Белый; К. Тарановский свел его к двум законам русского двудольного ритма: закону регрессивной акцентной диссимиляции и закону усиления первого междубезударного икта; в XVIII веке второй закон преобладал над первым, в XIX веке – первый над вторым¹⁸⁴. Но языковые истоки этой перемены до сих пор оставались не выяснены: что расслышали русские поэты в естественном ритме своего ямба к концу XVIII века и на что смогли они опереться, производя перестройку его в начале XIX века? И вот теперь мы можем высказать хотя бы предположение на этот счет: это был естественный ритм тяжелых ударений в 4-стопном ямбе, согласного которому II стопа всегда была *тяжелоударнее* I, а постепенно стала и *частоударнее* I, – ритм тяжелой ударности повлиял на ритм общей ударности.

Это можно представить себе следующим образом. Ритм конца ямбической строчки определяется естественной *регрессивной диссимиляцией общей ударности* (80–60–42–

¹⁸⁴ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. § 18; *Он же*. О ритмической структуре русских двухсложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова / Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1971. С. 420–429.

100%); ритм начала строчки определяется естественной *прогрессивной диссимилиацией тяжелой ударности* (90–96–94–86 %). Первая благоприятствует тем ритмическим формам, в которых II стопа ударна, а III безударна, и не благоприятствует тем, в которых II стопа безударна, а III ударна. Вторая благоприятствует тем ритмическим формам, в которых I стопа безударна, а II стопа ударна, и не благоприятствует тем, в которых I стопа ударна, а II безударна. Остальные формы для обеих тенденций нейтральны. Представим действие этих тенденций («плюс» – благоприятствование, «минус» – неблагоприятствование, «знак равенства» – нейтральность) на распределение ритмических форм 4-стопного ямба в теоретической модели, в стихе XVIII века и в стихе XIX века (с округлением до 1 %):

	Ритмические формы					
	I	II	III	IV	VI	VII
Теоретическая модель	10	5	27	30	15	13
Тенденция общей ударности	=	=	–	+	+	=
Тенденции тяжелой ударности	=	+	–	=	+	–
Стих XVIII века	33	4	19	39	3	2
Стих XIX века	27	6	5	52	10	6

Мы видим: там, где однонаправленно действуют обе тенденции, сдвиг от XVIII к XIX веку резче всего (падение III формы, «На лаковом полу моем», взлет VI формы, «Адми-

ралтейская игла»); там, где действует одна из тенденций, сдвиг менее резок (усиление II и IV форм, ослабление VII формы); там, где обе тенденции пассивны, сдвига почти нет (I форма). А в совокупности эти малые сдвиги в употребительности отдельных форм и дают общий сдвиг всей ударности стиха – от неальтернирующего ритма XVIII века к альтернирующему ритму XIX века. Таковы, по нашему предположению, далеко идущие последствия влияния тяжелой ударности на общую ударность стиха.

4

Во всех описанных операциях мы исходили из теоретической модели стиха, построенной по ритмическому словарю А: легкие односложные слова, примыкавшие к ударению полнозначных («я думал», «тот самый», «хотел он») считались проклитиками и энклитиками. Теперь, переходя к рассмотрению сверхсхемных ударений в стихе, мы должны сменить модели: взять за основу ритмический словарь Б, в котором легкие односложные слова учитываются отдельно, и строить модель в расчете на допущение односложных слов во всех метрически безударных позициях. Это сразу усложняет модель: в ней оказывается гораздо больше расчетных словосочетаний, чем в модели, рассчитанной по ритмическому словарю А. Так, для IV ритмической формы 4-стопного ямба модель А обычно учитывает лишь 8 словораздель-

ных вариаций с мужскими окончаниями (и столько же с женскими): последовательность слов из 2, 2 и 4 слогов; 3, 1, 4; 2, 3, 3; 3, 2, 3; 2, 4, 2; 3, 3, 2; 2, 5, 1; 3, 4, 1. Иногда (как в наших вышеприводившихся расчетах) к этому добавляются 8 вариаций со сверхсхемными односложными словами на анакрус: 1, 1, 2, 4; 1, 2, 1, 4; 1, 1, 3, 3; 1, 2, 2, 3; 1, 1, 4, 2; 1, 2, 3, 2; 1, 1, 5, 1; 1, 2, 4, 1. Модель же *Б* должна, кроме этих вариаций, учесть еще 20 с односложными словами на внутренних слабых позициях: 1, 1, 1, 1, 1, 3; 2, 1, 1, 1, 1, 3; 1, 2, 1, 1, 1, 3; 1, 1, 2, 1, 1, 3; 2, 2, 1, 3; 3, 1, 1, 3; 1, 1, 1, 1, 4; 1, 1, 1, 2, 3; 1, 1, 1, 3, 2; 1, 1, 1, 4, 1; 2, 1, 1, 4; 2, 1, 2, 3; 2, 1, 3, 2; 2, 1, 4, 1; 1, 1, 1, 3, 1, 1; 2, 1, 3, 1, 1; 1, 1, 4, 1, 1; 1, 2, 3, 1, 1; 2, 4, 1, 1; 3, 3, 1, 1. Всего модель *А* учитывала для 4-стопных ямба и хоря по 38 словораздельных вариаций с мужскими окончаниями и столько же с женскими (без неупотребительных V и VIII ритмических форм), тогда как модель *Б* учитывает для 4-стопного ямба по 167 вариаций и для 4-стопного хоря по 86 вариаций.

(Понятно, что расчет по модели *Б* дает и для схемных ударений несколько иные результаты, чем расчет по модели *А*: общее количество ударений здесь повышено, особенно на самой слабой, III стопе. Вот распределение ритмических форм в модели *Б*:

	Ритмические формы						
	I	II	III	IV	VI	VII	V
4-стопный ямб	16,3	7,1	27,0	27,5	16,0	6,1	—
4-стопный хорей	11,1	24,1	14,5	18,3	27,2	3,9	0,9

Это дает такие показатели ударности для каждой стопы:

	Стопы				
	I	II	III	IV	в среднем
4-стопный ямб	76,9	66,9	50,4	100	73,5
4-стопный хорей	47,9	80,7	50,6	100	69,7

Если сопоставить эти цифры с показателями модели *A*, приведенными в § 2, то разница будет очевидна. Однако сопоставление двух моделей и возможностей их применения выходит за пределы нашей темы.)

Выделив из всех учтенных в модели *B* ритмических вариаций те, в которых односложные слова занимают слабые позиции, мы можем рассчитать теоретическую вероятность всех сверхсхемных ударений для каждой ритмической формы (таблица 7). В ямбе у нас четыре слабых места, которые мы обозначаем I–IV; в хорее три, которые (для удобства сравнения) мы обозначаем II–IV.

Закономерности заполнения такой таблицы ясны. Наименьшие показатели, 0,5–1,5 %, появляются рядом с длин-

ными безударными промежутками внутри стиха (в VII форме); несколько больше, 5–8 %, в остальных позициях внутри стиха («Не замечал *он* ничего»); еще больше, 13–14 %, в начале стиха перед ударением («*Мой* дядя самых честных правил»); и больше всего, 48–50 %, в начале стиха перед пропуском ударения («*Он* уважать себя заставил»). Цифры эти настолько устойчивы, что с некоторой приближенностью можно считать, что на внутренних слабых позициях сверхсхемные ударения теоретически составляют в сумме около 6,5 % от всех стихов, а на анакрусе ямба – 50 % от стихов с пропуском первого ударения и 14 % от стихов с наличием первого ударения.

Таблица 7. Теоретический процент сверхсхемной ударности стоп

Формы	Ямба				Хорей		
	I	II	III	IV	II	III	IV
I	13,5	8,0	7,7	7,7	7,4	8,87	8,5
II	48,9	—	6,9	7,5	—	4,8	4,9
III	14,6	7,3	5,6	7,2	7,8	6,8	9,5
IV	14,0	8,0	6,9	5,6	7,0	10,8	5,3
VI	50,0	—	4,7	5,2	—	6,5	5,3
VII	13,3	0,4	—	1,2	1,7	—	7,2
V	—	—	—	—	—	—	5,0

Таблица 8. Действительный процент сверхсхемной ударности стоп

Период	Ямб						Хорей		
	Действит. ударность		Отклон. от теоретич. ударности		% тяжелых ударений		Действ. ударн.	Отклон. от теор. ударн.	% тяж. удар.
	I	II-IV	I	II-IV	I	II-IV	II-IV	II-IV	II-IV
XVIII век	18,6	4,8	-0,5	-1,9	30,1	21,0	4,1	-1,8	16,5
XVIII/XIX века	15,9	3,1	-1,1	-3,6	28,3	9,6	4,7	-0,5	5,7
XIX век	19,6	2,7	-2,0	-3,9	24,6	5,5	1,5	-3,9	6,0
Начало XX века	20,0	2,7	+2,6	-4,0	28,7	5,0	3,3	-3,0	2,2

Односложные слова, образующие сверхсхемные ударения, могут быть легкоударными (служебными) и тяжелоударными (знаменательными); мы помним, что по расчету первые относятся ко вторым как 65: 35.

Действительное количество сверхсхемных ударений в наших текстах представлено в первом разделе таблицы 12 (в абсолютных числах): сперва общее количество ударений на каждой позиции, потом, в скобках, количество тяжелых ударений среди них.

Теоретическая доля сверхсхемных ударений для каждого текста рассчитана во втором разделе той же таблицы. Для I позиции ямба (на анакрусе) и для II позиции хорей показателя даны отдельно, для остальных внутренних позиций – усредненные. Соответствующие этому показатели действительной доли сверхсхемных ударений для каждого текста представлены в последнем разделе таблицы.

В суммарном виде полученные результаты представлены в таблице 8.

Почти все действительные показатели ударности – ниже теоретических: стих явным образом избегает сверхсхемных ударений. На анакрусе ямба это избегание незначительно: у поэтов начала XX века сверхсхемные ударения появляются здесь даже чаще, чем в модели. Зато внутри стиха, как в ямбе, так и в хорее, действительная ударность составляет лишь около половины теоретической. Особенно заметно это избегание сверхсхемных ударений там, где дело касается полноударных слов: вместо теоретически вероятных 35 % доля их даже на анакрусе ямба не поднимается выше 30 %, а на слабых местах внутри стиха колеблется между 5 и 10 %. Таковую же картину наблюдали мы и в трехсложных размерах¹⁸⁵: сверхсхемные ударения на анакрусе близки к теоретическому уровню, а внутри стиха – значительно ниже его, особенно – тяжелые.

Эта тенденция к облегчению слабых мест постепенно все более усиливается от XVIII к XIX веку. Только в начале XX века плавность этой эволюции отчасти нарушается: вновь учащаются сверхсхемные ударения на анакрусе ямба (даже тяжелые) и на внутренних позициях хорее. Представляется, что в это время поэты начинают пользоваться игрой сверхсхемных ударений уже вполне сознательно. К этому времени относится такое исключительное явление, как стих позднего Брюсова, весь построенный на сверхсхемных ударениях («Взмах! Взлет! Челнок, *снуй!* Вал, вертись *вкруг!* Привод,

¹⁸⁵ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. § 62–69.

вихрь дли! Не опоздай...»), – этот эксперимент мы исключили из суммарного подсчета, чтобы он не исказил картину. Но и без него здесь заметны, например, повышенная ударность анакрусиса у Вяч. Иванова, раннего Брюсова и позднего Блока. Так XX век перекликается с XVIII – с повышенной ударностью слабых мест внутри стиха у Тредиаковского. Частичный возврат в XX веке к ритму XVIII века в области схемных ударений известен стиховедам после исследований К. Тарановского; теперь мы можем говорить об этом также и относительно сверхсхемных ударений.

Последнее, что следует здесь отметить, – это расположение сверхсхемных ударений по позициям внутри строки. У большинства поэтов в ямбе ударность слабых мест постепенно падает от начала к концу стиха (см. таблицу 12). Но есть исключения – поэты, у которых это падение совершается не постепенно, а как бы в два приема: на III стопе не меньше, а больше сверхсхемных ударений, чем на II стопе. Это Тредиаковский, Ломоносов, Радищев, Жуковский в «Шильонском узнике», Языков, Вяч. Иванов, поздний Брюсов, Антокольский. У некоторых такая тенденция намечается уже в теоретической модели их стиха, но это, по-видимому, не главное: повышение на III стопе у Радищева (очень резкое), понижение у Лермонтова, Некрасова, Фета, Блока, Твардовского совершается не благодаря, а вопреки тенденциям, заложенным в модели. По-видимому, усиление ударности на III стопе подчеркивает ритмическую двучленность стиха.

В хорее с его четкой двучленностью III стопа всюду более ударна, чем II, и это задано уже теоретической моделью. Здесь скорее можно говорить о сглаживании этого подъема сверхсхемной ударности: в моделях для пяти рассмотренных поэтов III позиция сильнее, чем II, в среднем на 2,2 % (а если не считать Брюсова, то только на 0,7 %). Подобную разницу между ямбом и хореем – подчеркивание вторичного ритма в ямбе, где он слаб, сглаживание его в хорее, где он силен, – мы уже видели, рассматривая диссимиляцию тяжелых ударений в этих размерах.

Таблица 9. Общая ударность иктов

Авторы	Ритмические формы							% ударности иктов			
	I	II	III	IV	VI	VII	V	I	II	III	IV
<i>4-стопный ямб</i>											
Тредиаковский	277	79	213	319	77	32	3	84,1	75,2	57,2	100
Ломоносов	284	25	202	454	16	19	—	95,9	77,9	51,1	100
Сумароков	285	61	193	393	38	20	—	89,1	77,7	53,9	100
Херасков	327	24	166	448	26	9	—	95,0	82,5	51,7	100
Петров	359	42	185	381	26	7	—	93,2	80,8	58,6	100
Державин	408	54	182	319	28	9	—	91,8	80,9	64,4	100
Радищев (500)	178	5	84	213	12	8	—	96,6	81,6	55,8	100
Карамзин	334	7	99	554	6	—	—	98,7	90,1	44,0	100
Батюшков	371	29	112	460	24	4	—	94,7	88,4	51,2	100
Жуковский, «Пери» (654)	135	18	93	327	57	24	—	88,5	82,1	37,6	100
Жуковский, «Шильонский узник» (436)	139	27	52	173	34	11	—	86,0	85,6	50,0	100
Пушкин, «Руслан и Людмила»	296	49	107	511	37	—	—	91,4	89,3	43,2	100
Пушкин, «Полтава»	320	64	54	482	79	1	—	85,7	94,5	33,8	100
Языков	149	40	11	638	154	8	—	80,6	98,1	20,0	100
Лермонтов	278	59	71	498	90	4	—	85,1	92,5	40,8	100
А. К. Толстой	293	56	26	558	67	—	—	87,7	97,4	37,5	100
Некрасов	292	58	70	490	90	—	—	85,2	93,0	42,0	100
Фет	264	104	63	454	113	2	—	78,3	93,5	43,1	100
Вяч. Иванов	410	66	94	335	91	4	—	84,3	84,2	57,0	100
Блок, 1899–1902	277	81	54	489	98	1	—	82,1	94,5	41,2	100
Блок, 1909–1914	285	88	136	395	80	16	—	83,2	84,8	50,9	100
Белый	166	68	279	324	121	42	—	81,1	67,9	51,3	100
Брюсов, 1901–1905	383	79	104	376	53	5	—	86,8	89,1	56,6	100
Брюсов, 1921–1924 (703)	409	37	50	186	17	4	—	92,3	92,3	70,6	100
Антокольский	266	98	107	394	98	34	3	80,1	85,6	47,4	100
Твардовский	399	109	15	410	67	—	—	82,4	98,5	52,3	100
<i>4-стопный хорей</i>											
Державин	206	216	104	273	197	4	—	58,7	89,2	52,6	100
Пушкин	216	203	30	325	222	4	—	57,1	96,6	44,9	100

Таблица 10. Легкие ударения на иктах (в абсолютных числах)

Авторы	Теоретически				В действительности			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV
4-стопный ямб								
Тредиаковский	143	103	116	167	134	127	160	62
Ломоносов	172	116	105	162	142	84	99	27
Сумароков	159	111	112	164	107	117	107	47
Херасков	181	128	114	164	133	91	82	45
Петров	175	131	128	135	83	87	102	27
Державин	173	140	145	183	64	88	81	25
Радищев (500)	91	67	59	84	39	36	57	15
Карамзин	201	138	106	154	124	78	88	61
Батюшков	191	141	122	164	103	87	75	52
Жуковский, «Пери»	105	64	51	91	85	27	67	39
Жуковский, «Шильонский узник»	72	53	50	69	56	35	55	73
Пушкин, «Руслан и Людмила»	183	124	105	153	101	56	99	58
Пушкин, «Полтава»	180	128	110	150	164	84	127	61
Языков	169	92	52	111	197	52	94	52
Лермонтов	174	118	99	145	123	69	120	49
А. К. Толстой	188	127	98	141	118	49	80	21
Некрасов	176	121	103	147	109	74	63	45
Фет	161	110	105	146	99	29	109	33
Вяч. Иванов	173	142	140	171	93	31	55	22
Блок, 1899–1902	171	117	102	145	156	37	80	32
Блок, 1909–1914	157	114	116	161	121	55	79	51
Белый	120	72	88	157	64	22	43	31
Брюсов, 1901–1905	176	138	136	170	168	75	74	26
Брюсов, 1921–1924 (703)	140	130	129	137	52	50	37	12
Антокольский	151	106	108	152	105	56	98	26
Твардовский	183	145	140	163	206	101	123	41

Таблица 11. Тяжелые ударения на иктах (в % от всех ударений)

Авторы	Теоретически				В действительности				Разница			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
<i>4-стопный ямб</i>												
Тредиаковский	83	86	80	83	84	83	72	94	+1	-3	-8	+11
Ломоносов	82	85	79	84	85	89	81	97	+3	+4	+2	+13
Сумароков	82	86	79	84	88	85	80	95	+6	-1	+1	+11
Херасков	81	84	78	84	86	89	84	95	+5	+5	+6	+11
Петров	81	84	78	86	91	89	83	97	+10	+5	+5	+10
Державин	81	83	77	82	93	89	87	97	+12	+6	+10	+15
Радищев	81	84	79	83	84	82	59	94	+3	+2	-20	+11
Карамзин	80	85	76	85	87	91	80	94	+7	+6	+4	+9
Батюшков	80	84	76	84	87	91	85	95	+7	+7	+9	+11
Жуковский, «Пери»	82	88	79	86	85	95	73	94	+3	+7	-6	+8
Жуковский, «Шильонский узник»	81	86	77	84	85	91	75	83	+4	+5	-2	-1
Пушкин, «Руслан и Людмила»	80	86	76	85	89	94	77	94	+9	+8	+1	+9
Пушкин, «Полтава»	79	86	67	85	81	91	62	94	+2	+5	-5	+9
Языков	79	91	84	89	76	95	53	95	-3	+4	-31	+6
Лермонтов	80	87	76	85	86	93	71	95	+6	+6	-5	+10
А. К. Толстой	79	87	74	86	88	95	79	98	+9	+8	+5	+12
Некрасов	79	87	75	85	86	92	85	95	+7	+5	+10	+10
Фет	79	88	76	85	87	97	75	97	+8	+9	-1	+12
Вяч. Иванов	79	83	75	83	89	94	90	98	+10	+11	+15	+15
Блок, 1899–1902	79	88	75	85	81	96	81	97	+2	+8	+6	+12
Блок, 1909–1914	81	87	77	84	85	94	84	95	+4	+7	+7	+11
Белый	85	89	83	84	92	97	92	97	+7	+8	+9	+13
Брюсов, 1901–1905	80	85	76	83	81	92	87	97	+1	+7	+11	+14
Брюсов, 1921–1924	78	80	74	81	92	92	93	98	+14	+12	+13	+17
Антокольский	81	88	77	85	87	94	79	97	+6	+6	+2	+12
Твардовский	78	85	73	84	75	90	76	96	-3	+5	+3	+12
<i>4-стопный хорей</i>												
Державин	68	90	79	83	79	94	77	97	+11	+4	-2	+14
Пушкин	65	90	77	84	78	96	75	96	+13	+6	-2	+12
Некрасов	64	92	86	85	71	96	88	97	+7	+4	+2	+12

Таблица 12. Сверхсхемные ударения на иктах

Авторы	В абсолютных числах (в скобках — тяжёлые)				В % от всех строк			
					Теоретически		В действительности	
	I	II	III	IV	I	II–IV	I	II–IV
<i>4-стопный ямб</i>								
Тредиаковский	215(69)	90(23)	98(29)	99(28)	19,7	6,5	21,5	9,6
Ломоносов	164(31)	20(1)	22(1)	3(0)	15,4	6,5	16,4	1,5
Сумароков	95(28)	39(7)	27(2)	32(3)	17,1	6,5	9,5	3,3
Херасков	131(25)	36(4)	26(0)	7(0)	15,7	6,9	13,1	2,3
Петров	208(73)	72(9)	39(15)	22(0)	16,3	6,8	20,8	4,4
Державин	178(68)	75(21)	60(16)	44(14)	16,8	6,9	17,8	6,0
Радищев	68(25)	29(5)	39(8)	27(4)	15,1	6,9	13,6	6,3
Карамзин	129(43)	49(6)	28(3)	16(0)	14,3	6,8	12,9	3,1
Батюшков	180(60)	55(6)	32(6)	13(1)	15,6	7,0	18,0	3,3
Жуковский, «Пери»	71(24)	18(2)	15(1)	3(0)	18,5	6,4	10,2	1,7
Жуковский, «Шильонский узник»	111(18)	29(2)	38(4)	6(0)	18,8	6,5	25,5	5,6
Пушкин, «Руслан и Людмила»	128(30)	28(3)	25(1)	8(0)	17,0	6,9	12,8	2,0
Пушкин, «Полтава»	183(60)	46(1)	31(4)	19(1)	19,0	6,5	18,3	3,2
Языков	197(40)	29(1)	32(1)	20(1)	20,9	6,3	19,7	2,7
Лермонтов	182(41)	42(1)	33(1)	14(1)	19,0	6,6	18,2	3,0
А. К. Толстой	138(21)	37(1)	24(1)	10(0)	18,2	6,8	13,9	2,4
Некрасов	163(60)	47(5)	21(1)	16(3)	19,1	6,7	16,3	2,8
Фет	189(47)	32(1)	27(3)	10(0)	21,3	6,4	18,9	2,3
Вяч. Иванов	219(93)	33(0)	41(4)	14(0)	19,4	5,6	21,9	2,9
Блок, 1899–1902	168(30)	25(0)	15(0)	7(0)	20,3	6,5	16,8	1,6
Блок, 1909–1914	242(71)	42(2)	25(2)	14(1)	19,9	6,5	24,2	2,7
Белый	167(53)	24(2)	26(0)	6(1)	20,9	6,1	16,7	1,9
Брюсов, 1901–1905	207(41)	48(2)	45(5)	16(0)	18,5	6,8	20,7	3,6
Брюсов, 1921–1924	281(177)	72(33)	95(54)	23(12)	16,5	7,5	39,8	9,5
Антокольский	234(108)	20(1)	34(9)	25(2)	21,0	6,2	23,4	2,6
Твардовский	182(36)	49(0)	29(1)	9(0)	20,0	6,8	18,2	2,9
<i>4-стопный хорей</i>								
		I	II	III	II	III–IV	II	III–IV
Державин		40(5)	52(9)	35(7)	4,6	6,6	4,0	4,4
Пушкин		52(4)	55(3)	34(1)	4,5	6,5	5,2	4,5

Рассмотренный материал позволяет сделать следующие выводы, подтверждающие те предположения, которые были высказаны в «Современном русском стихе»:

1. Стих подчеркивает четкость первичного ритма, учащая (по сравнению с теоретической моделью) схемную ударность на сильных слогах и ослабляя сверхсхемную ударность (особенно тяжелую) на слабых слогах, за исключением анакрусы.

2. Стих подчеркивает четкость вторичного ритма, учащая тяжелые ударения (полнозначных слов) на сильных стопах и легкие ударения (служебных слов) на слабых стопах; тенденция эта отчасти задана уже теоретической моделью.

3. Это подчеркивание ритма заметнее всего в ямбе, в хоре же, наоборот, оно не столько подчеркивает, сколько сглаживает задаваемый моделью ритм стиха.

4. Это подчеркивание сравнительно слабо в стихе XVIII века, еще близко держащемся модели; оно усиливается в стихе XIX века, достигая наибольшей яркости; и оно вновь смягчается в стихе XX века, когда поэты начинают пользоваться этим средством не стихийно, а осознанно.

P. S. Почему ритм 4-стопного ямба XVIII века («рамочный», типа «На лаковом полу моем») вопреки вероятност-

ной модели сменился ритмом XIX века (альтернирующим, типа «Адмиралтейская игла»)? В этой статье мы предположили: под влиянием ритма тяжелоударных слов с его вероятностной моделью 90–95–94–86 %. Эта гипотеза оказалась не лучшей. Лучшую предложила М. А. Красноперова: под влиянием ритма длинных (пиррихиеобразующих) слов с его вероятностной моделью 23–32–16–37 %. Пиррихиеобразующие слова – это слова с двумя безударными слогами в начале и/или конце: «человек», «таинственный», «великолепными»; по естественному ритму языка они сосредотачиваются именно на II и IV стопе. Пока пиррихии казались первым силлабо-тонистам «неполноценной» стопой, такие слова избегались; когда пиррихии стали признаваться и цениться, такие слова стали определяющими для ритма стиха. В 4-стопном хорее, с самого начала обильном пиррихиями, развитие нового ритма шло быстрее, в 4-стопном ямбе несколько медленней. Рядом с этим процессом предположенное нами влияние ритма тяжелых ударений могло иметь разве что второстепенное значение. Гипотеза М. А. Красноперовой гораздо сложнее и подробнее изложенного; я пересказал только то, что ясно и убедительно для меня.

Русский ямбический триметр¹⁸⁶

Переводы были школой художественной формы едва ли не для всех литератур нового времени. К переводам поэзии, где неразрывная связь содержания и формы особенно ощутима, это относится прежде всего. В частности, для европейских литератур в качестве материала для перевода особую роль всегда играла античная поэзия. Проверка способности национального стихосложения воспроизвести звучание античного стиха была для метрики новых литератур чем-то вроде экзамена на полноценность. Достаточно вспомнить, какие живые и бурные прения возбуждал в пушкинские времена вопрос о создании русского гексаметра – и это несмотря на то, что ни тогда, ни после гексаметр в русской поэзии не имел сколько-нибудь самостоятельного значения и круг его применения ограничивался переводами и стилизациями.

Это позволяет нам обратить внимание и на то, какую судьбу имел в русской поэзии второй после гексаметра распространеннейший стих античной литературы – ямбический триметр, размер трагедий и комедий. Такой вопрос пред-

¹⁸⁶ Текст дается по изданию: *Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. III. О стихе. М., 1997. С. 214–233* (впервые опубликовано: *Гаспаров М. Л. Античный триметр и русский ямб // Вопросы античной литературы и классической филологии / Под ред. М. Л. Гаспарова. М., 1966. С. 393–410*).

ставляет двоякий интерес: теоретический – как пример усвоения метрического размера тоническим стихосложением, и практический – так как современным переводчикам античных трагедий и комедий может быть небезразличен опыт их предшественников.

1

Проблема. Теоретическая сущность вопроса о русском trimetre связана с проблемой ударной константы в русском тоническом стихе.

Исследования стиховедов XX века (А. Белый, Б. Томашевский, С. Бобров, Г. Шенгели, М. Штокмар, С. Бонди, К. Тарановский) показали, что русский ямб (и хорей) имеет двухступенной ритм: первичный и вторичный. Первичный ритм – это чередование сильных (четных) и слабых (нечетных) *слогов*: сильные слоги могут нести ударение, слабые, как правило, не могут. Вторичный ритм – это чередование сильных и слабых *стоп*: сильные стопы несут реальное ударение чаще, слабые – реже. Последняя стопа в стихе несет ударение всегда – является *ударной константой*; вторая стопа от конца стиха несет ударение реже всех, третья от конца – опять чаще, четвертая – опять реже и т. д., причем по мере удаления от конца стиха разница между этими «чаще» и «реже» постепенно слабеет; это чередование сильных и слабых стоп образует *ритмическую волну*, которая начинается

от ударной константы и затухает к началу стиха. Если в стихе есть явная или скрытая цезура, то в нем может появиться вторая, более слабая ритмическая волна, начинающаяся перед цезурой («малая ударная константа») и распространяющаяся на первое полустишие. В конечном счете ритм русского ямбического стиха определяется именно положением постоянного последнего ударения, ударной константы, от которой начинается волнообразное чередование сильных и слабых стоп.

Своеобразное положение триметра в системе русских ямбических размеров объясняется именно тем, что место ударной константы в этом стихе было спорным.

Античный ямбический триметр (по крайней мере в своей более строгой форме – у греческих трагиков и у римлян после Катулла) был также стихом с двухступенным ритмом. Он состоял из шести ямбических стоп, группирующихся парно в три диподии; в каждой диподии первая стопа несла более сильное ритмическое ударение, чем вторая. (В настоящее время принято думать, что более сильное ударение в диподии несла не первая, а как раз вторая стопа; но в школьную практику XIX – начала XX века эта теория не вошла и на истории русского триметра не отразилась.) Таким образом, первичный ритм античного триметра – это обычное чередование арсисов и тесисов, вторичный ритм – чередование простых (стопных) и усиленных (диподийных) ударений. Последнее стопное ударение падало на шестую, последнее

диподийное ударение – на пятую стопу. Какое из них должно было определить место ударной константы в русском ямбическом триметре?

Первичный ритм русского ямбического триметра не вызывает сомнений: это стих из 12 слогов, в котором четные слоги могут нести ударение, а нечетные – не могут. Вторичный ритм этого стиха будет всецело определяться тем, на пятой или шестой стопе будет стоять ударная константа. Здесь возможны 4 случая:

- 1) константа стоит на V стопе (К 5);
- 2) константа стоит на VI стопе (К 6);
- 3) константа стоит и на V, и на VI стопе (двухконстантный стих, К 5–6);
- 4) константа не стоит ни на V, ни на VI стопе (бесконстантный стих, без К).

В первом случае стих окажется 5-стопным ямбом с дактилическим окончанием (на последнем слоге которого возможно факультативное ударение – вольность, традиционная в русском белом стихе с дактилическими окончаниями: «Бахариана» Хераскова, «Бова» Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «кольцовский пятисложник»). Во втором случае стих окажется 6-стопным ямбом с мужским окончанием. В третьем и в четвертом случаях стих будет иметь формы в русском стихосложении беспрецедентные.

Русские стихотворцы, пытаясь воспроизвести античный ямбический триметр, испробовали каждый из этих четырех

возможных случаев. Из этого состязания четырех типов русского trimetra победителем вышел первый тип – 5-стопный ямб с дактилическим окончанием. Как это произошло, покажет нижеследующий обзор.

2

Материал и метод. Античные трагедии и комедии воспроизводились на русском языке многократно и многообразно; нас понятным образом интересуют только те случаи, где перелagатель не пользовался традиционными формами русского драматического стиха (6-стопным «александрийским» ямбом, 5-стопным белым ямбом), а пытался создать новый стих, непосредственно воссоздающий стих оригинала. В истории таких попыток можно различить три периода.

Первый период – это вторая половина XIX века. Из этого времени нами разобрано 8 текстов:

1. А. Овчинников, перевод II части «Фауста» Гете (1851): в этой диковинной перелицовке Гете на манер казака Луганского мы находим первый образец русского trimetra (монолог Эрихто в «Классической Вальпургиевой ночи»; сцены с Еленой автор передает обычным 5-стопным ямбом). Таким образом, В. Брюсов был неправ, считая начинателем русского trimetra Холодковского.

2 и 3. А. Баженов, отрывки из «Ос» и «Лягушек» Аристофана, посмертно опубликованные в 1869 году.

4 и 5. Два первых перевода II части «Фауста», где сцены с Еленой переданы триметром: Н. Холодковского (1878) и А. Фета (1883).

6, 7 и 8. Из дилетантской продукции конца XIX века взяты как образцы переводы М. Георгиевского («Ахарняне» Аристофана, 1885), Е. Шнейдера («Альцеста» Еврипида, 1890) и В. Краузе («Филоклет» Софокла, 1895).

Второй период – это начало XX века. Из этого времени нами разобрано 6 текстов:

1 и 2. Вяч. Иванов, «Тантал» (1905), и В. Брюсов, «Протесилай умерший» (1913), – две первые и единственные попытки применить триметр не в переводе, а в стилизации античной драмы.

3. А. Артюшков, «Ион» Еврипида – из его книги переводов (все – ямбическим триметром) «Котурн и маски» (1912).

4. Я. Голосовкер, перевод стихотворения о женщинах из Семонида Аморгского (1913).

5. С. Радлов, «Близнецы» Плавта (1916).

6. Вяч. Иванов, «Агамемнон» Эсхила (1915).

Третий период – это советское время. Разобрано 9 текстов:

1 и 2. А. Пиотровский: из его многочисленных переводов выбраны «Ахарняне» Аристофана (1923) как образец комедии и «Агамемнон» Эсхила (1937) как образец трагедии.

3. А. Артюшков: из его поздних переводов римской комедии выбраны «Братья» Теренция (1934).

4. С. Шервинский, «Антигона» Софокла (в сотрудничестве с В. Нилендером, 1935; впоследствии Шервинский заново перевел трагедии Софокла обычным 5-стопным ямбом).

5. Г. Церетели, «Третейский суд» Менандра (1936; первый вариант переводов Церетели из Менандра, 1908, был выполнен традиционным 6-стопным ямбом с переменными окончаниями, но без рифм).

6. Б. Пастернак, перевод «Фауста» (1952) – сцены с Еленой.

7 и 8. С. Апт: взяты «Ахарняне» (1954) и «Агамемнон» (1958) как образцы комедии и трагедии.

9. Ю. Шульц, «Трагоподагра» и «Быстроног» Лукиана (1962).

Как правило, для разбора брался начальный отрывок текста объемом в 500 триметров. Меньше этой нормы оказалось лишь в текстах Радлова (423 стиха), Шульца (406), Баженова («Осы» – 229, «Лягушки» – 100), Голосовкера (142) и Овчинникова (57).

При разборе учитывались два признака: 1) частота ударений на каждом сильном слоге и 2) частота словоразделов после каждого слога стиха. Образцом служил анализ 5-стопного ямба Пушкина в книге Б. Томашевского «О стихе»¹⁸⁷. Для первого приближения такой суммарный анализ оказался достаточным, поэтому более детальные вычисления (ста-

¹⁸⁷ Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929. С. 138–253.

тистика ритмических «форм» или «модуляций» и словоразделов в них) не производились. В вечном вопросе о тонировании и атонировании мы придерживались, в соответствии с традицией, принципа максимального тонирования сильных слогов; только для последней стопы триметра с константой 5 мы наряду с максимальным тонированием отмечали и минимальное (на таблице – в скобках).

В качестве сравнительного материала были привлечены, во-первых, цифры по немецкому тексту «Фауста» (400 стихов без трехсложных замен) и, во-вторых, модели 4 типов (и одного подтипа) русского триметра, рассчитанные теоретически на основании ритмических норм русской прозы. Исходные данные о ритмическом составе русской прозы см. в нашей статье о ритмике русского 3-ударного дольника¹⁸⁸, описание хода вычислений – в статье «Вероятностная модель стиха»¹⁸⁹.

Результаты подсчетов даны в нижеследующих таблицах. Последовательность материала в таблицах соответствует последовательности дальнейшего обзора. Все цифры – в процентах: в первой таблице с точностью до 0,1 %, во второй – до 1 %.

Ударения в русском триметре

¹⁸⁸ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. С. 80–88.

¹⁸⁹ В настоящем издании – т. IV, с. 693. – *Прим. ред.*

	Ударения на слогах					
	2	4	6	8	10	12
1. Теоретически при К 6	83,0	55,3	59,5	67,6	40,9	100
2. Теоретически при К 6 с цезурой	80,7	57,3	59,4	89,4	32,2	100
3. Баженов, «Осы» (1869)	85,5	73,0	84,5	92,3	42,3	98,0
4. Баженов, «Лягушки» (1869)	77,0	95,0	73,0	92,0	67,0	96,0
5. Георгиевский (1885)	87,7	82,0	76,5	76,8	66,6	95,5
6. Шнейдер (1890)	84,2	72,8	74,2	78,2	54,6	99,2
7. Краузе (1895)	87,6	79,5	75,0	77,4	57,7	93,0
8. Голосовкер (1913)	88,5	68,2	70,5	95,0	41,5	100
9. Теоретически при К 5–6	85,0	52,2	70,0	40,4	100	100
10. Овчинников (1851)	93,0	86,0	75,5	61,5	72,0	100
11. Шульдц (1962)	85,3	81,0	99,9	37,2	98,7	98,5
12. Теоретически без К	83,5	54,2	62,9	58,0	68,0	54,4
13. Goethe, «Faust»	86,5	81,0	88,5	74,8	89,5	73,0
14. Фет (1883)	80,2	75,6	79,6	72,0	77,8	80,8 (71,6)
15. Вяч. Иванов, «Тантал» (1905)	84,8	88,0	71,6	69,0	88,8	76,0 (72,8)
16. Теоретически при К 5	84,5	52,6	68,2	43,7	100	31,5
17. Холодковский (1878)	91,6	74,0	95,8	56,4	100	40,8 (31,6)
18. Артюшков, «Ион» (1912)	100	58,6	100	47,0	199	58,0 (48,0)
19. Брюсов (1913)	87,0	80,8	84,6	57,4	97,4	55,2 (47,2)
20. Радлов (1916)	76,0	81,7	75,5	61,5	100	50,5 (42,2)
21. Вяч. Иванов, «Агамемнон» (1915)	95,6	73,4	93,2	47,0	100	66,8 (62,0)
22. Артюшков, «Братья» (1934)	89,0	66,6	93,0	54,0	98,2	50,8 (43,8)
23. Церетели (1936)	80,2	79,6	85,6	73,2	99,4	26,4 (20,8)
24. Шервинский (1935)	76,0	79,2	77,8	59,2	100	44,4 (36,2)

25. Пиотровский, «Ахарняне» (1923)	83,0	75,8	81,2	57,6	99,8	34,6 (30,2)
26. Пиотровский, «Агамемнон» (1937)	81,2	82,4	78,4	60,2	99,8	47,2 (44,2)
27. Апт, «Ахарняне» (1954)	80,2	75,6	77,2	64,4	99,8	16,4 (9,6)
28. Апт, «Агамемнон» (1958)	83,6	78,2	85,2	59,8	99,8	27,4 (26,4)
29. Пастернак (1952)	84,2	71,0	80,4	66,2	100	2,4 (0)

Словоразделы в русском триметре

	Словоразделы после слогов									
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1. Теоретически при К 6	29	35	33	67	34	30	28	40	48	16
2. Теоретически при К 6 с цезурой	26	35	26	7	100	0	19	41	43	12
3. Баженов, «Осы» (1869)	35	42	36	26	99	2	28	48	42	16
4. Баженов, «Лягушки» (1869)	30	46	85	7	44	28	85	10	38	26
5. Георгиевский (1885)	40	41	41	41	38	40	38	38	50	28
6. Шнейдер (1890)	35	39	41	35	42	35	28	37	48	22
7. Краузе (1895)	44	38	36	42	37	37	37	37	43	22
8. Голосовкер (1913)	27	50	35	14	100	0	21	48	42	25
9. Теоретически при К 5–6	26	37	32	26	25	37	44	18	71	30
10. Овчинников (1851)	39	51	37	35	37	40	35	33	51	28
11. Шульц (1962)	43	37	49	38	0	97	21	16	65	34
12. Теоретически без К	22	35	26	30	31	30	32	34	25	8
13. Goethe, «Faust»	25	54	35	57	16	65	34	47	23	47
14. Фет (1883)	35	34	45	40	32	39	42	32	38	27
15. Вяч. Иванов, «Тантал» (1905)	41	37	36	57	19	44	47	32	37	29
16. Теоретически при К 5	26	37	30	28	28	33	40	25	24	10
17. Холодковский (1878)	35	37	66	28	27	53	46	27	20	20
18. Артюшков, «Ион» (1912)	32	51	53	22	20	64	48	15	35	24
19. Брюсов (1913)	46	29	45	45	9	68	37	27	37	18
20. Радлов (1916)	37	28	43	46	16	53	47	23	23	27
21. Вяч. Иванов, «Агамемнон» (1915)	45	39	35	50	10	70	35	25	36	30
22. Артюшков, «Братья» (1934)	30	45	45	34	27	53	45	23	32	19
23. Церетели (1936)	36	38	48	27	68	24	46	32	14	12
24. Шервинский (1935)	40	32	32	52	9	62	41	25	27	17
25. Пиотровский, «Ахарняне» (1923)	40	33	46	39	20	54	40	26	18	17
26. Пиотровский, «Агамемнон» (1937)	35	38	38	51	15	49	38	37	26	21
27. Апт, «Ахарняне» (1954)	39	33	49	38	31	38	48	28	7	10
28. Апт, «Агамемнон» (1958)	38	35	48	40	28	44	42	30	18	9
29. Пастернак (1952)	35	34	50	31	34	41	40	36	1	2

Стих с константой на VI стопе (в таблицах – строки 1–8). Так как античный триметр при всех своих диподических особенностях все же является прежде всего последовательностью шести ямбических стоп, то первым русским размером, который напрашивается для перевода, оказывается 6-стопный ямб – стих с константой на шестой стопе.

Действительно, первые русские переводчики – Овчинников (чей стих, в силу одной особенности, будет рассматриваться позднее) и Баженов – обратились именно к 6-стопному ямбу. Но тут им пришлось столкнуться с неожиданной трудностью. В чем она состояла, покажет сравнение двух переводов Баженова – более ранних (по-видимому) «Ос» и более поздних «Лягушек».

Вот отрывок из «Ос»:

Я вам хочу открыть хозяина болезнь —
Его измучила страсть к тяжбам и к судам.
До смерти любит он судить – готов реветь,
Коль в суд не попадет на первую скамью.
Не знает по ночам ни крошечки он сна,
А чуть сомкнет глаза – несется мыслью он
В судилище сейчас, все к водяным часам...
...Увидит где-нибудь на двери надпись он —

«О Пирилампа сын, прекрасный Демос мой!» —
Напишет: «Черепки прекрасные мои!»...

Вот начало «Лягушек»:

- Постой-ка, я вот здесь сейчас кой-что скажу,
Над чем давно привыкли все так хохотать.
- Болтай, знай, все, лишь не тверди: как тяжело!
Подобных фраз и слышать я уж не могу.
- Что ж? чем смешить? – Не говори: я надорвусь.
- Как, не сказать смешных всех штук? – И говори,
И делай все, лишь одного... – Еще чего?
- Вьюк не бросай, чтоб за нуждой при всех сходить.
- И не сказать, что если вьюк не снимут с плеч
Моих долой, пожалуй, я не удержусь...
- Ах, замолчи! Прошу тебя! Меня тошнит!

Даже на слух чувствуется, что звучат эти два отрывка по-разному. Причина здесь следующая. В русской поэзии XVIII–XIX веков употреблялся 6-стопный ямб лишь с цезурой после 6 слога («александрійский стих»). К этому стиху и обратился Баженов в своем первом переводе: стих «Ос» по ритмике повторяет типичный для середины XIX века цезурованный 6-стопный ямб умеренно-симметричного типа (по терминологии Тарановского), достаточно близкий к теоретической модели (в таблице – строка 2). Опыт оказался неудачным: «александрійская» цезура ломала стих пополам, тождество полустийший усиливалось постоянством мужских

окончаний, всякое подобие диподической структуры исчезало.

Поэтому во втором своем переводе Баженов сосредоточил внимание на передаче диподической трехчленности. Он отказывается от «александрийской» цезуры и вместо этого резко усиливает словоразделы после 4 и 8 слога, четко членя стих на три диподии. Однако константу на шестой стопе он сохраняет, поэтому сильное место в диподиях у него перемещается с первой стопы на вторую.

В результате получается парадоксальная ритмическая волна с повышениями на четных стопах и понижениями на нечетных: это как бы ритм теоретических моделей, вывернутый наизнанку. Непривычный и поэту, и читателю, этот стих звучит отрывисто и неуклюже, но ритмическая четкость в нем есть, и думается, что под рукой хорошего мастера разработка баженовского эксперимента дала бы интересные результаты.

Однако разработки этот эксперимент не получил. Переводчики конца XIX века, пользовавшиеся стихом с константой 6, – Георгиевский, Шнейдер, Краузе – были лишены всякого ритмического слуха и не чувствовали потребности ни в каком вторичном ритме. Цезуру и двухчленный ритм они отвергли, но ничем не заменили; кривая их ритмической волны сглаживается почти в прямую линию, словно они стараются равномерно обеспечить ударениями все стопы – и слабые, и сильные. Эта бесформенность стиха обычно сопро-

воздается безвкусицей стиля и бессвязностью синтаксиса, ср. у Краузе:

Возьми и береги мой лук: ведь погрузусь
Я в сон ко времени, как болям миновать.
Нельзя унять их раньше. Но мне нужно дать
Заснуть спокойно. Если ж той порой сюда
Прибудут те, я именем богов прошу
Лук не отдать ни пред насильем, ни добром,
Равно и хитрости, чтобы себя со мной —
К твоей заслуге кто прибег — не погубить.

Попытку найти выход из этой ритмической бесформенности предпринял в 1913 году Я. Голосовкер, но его выход оказался лишь попыткой возврата к цезурованному «александрийскому» ямбу «Ос», без всякого подобия диподийности:

Внимай, дитя, над всем — один властитель: Зевс.
Как хочет, так вершит гремящий в небесах.
Не смертным разум дан. Наш бысролетен день,
Как день цветка, и мы в неведение живем...

На этом круг поисков замкнулся, и для передачи триметра стих с константой на шестой стопе более не привлекался.

Стих с двумя константами (в таблицах – строки 9–11). Единственный бесспорный образец такого стиха дает Шульц. По существу, это тоже попытка сохранить константу на шестой стопе, но избежать при этом «александрийской» двухчленности. Цезуры после шестого слога Шульц решительно избегает: для него это тем более необходимо, что третья стопа у него несет ударение почти всегда (так что, по сути, его стих имеет даже не две, а три константы) и, следовательно, срединная цезура сразу разломил бы его на два 3-стопных ямба с мужскими окончаниями. Это повышение ударности на третьей стопе и ослабление словораздела после шестого слога не задано моделью (в таблице – строка 9) и представляет собой результат стремления переводчика к повышенной четкости вторичного ритма. Пример:

Сколь ненавистно имя всем богам твое,
 Подагра, дочь Коцита, сколько слез в тебе!
 В глубинах черных Ада родила тебя
 Эриния Мегера и вскормила там
 Своею грудью; после молоко, как яд,
 Жестокому младенцу Аллекто дала.
 О самый гнусный демон, кто дерзнул тебя
 Пустить на свет? Погибель ты приносишь нам.

Другой текст, в котором можно усмотреть попытку (хотя и не удавшуюся) создать стих с двумя константами, – это текст Овчинникова, в котором ударность пятой стопы необычно высока, а четвертой стопы необычно низка для 6-стопного ямба, чем решительно меняется весь рисунок ритмической волны. Эта повышенная ударность предконстантной стопы и кажется попыткой создать вторую константу. Скудость материала (57 стихов) не позволяет судить, был ли этот сдвиг ударного минимума с пятой на четвертую стопу намеренным или случайным; но, во всяком случае, 6-стопный ямб монолога Эрихто вовсе непохож на обычный рифмованный 6-стопный ямб Овчинникова, в котором у него всегда соблюдаются и «александрийская» цезура, и даже постоянное ударение перед ней (неожиданное воскрешение 6-стопника Тредиаковского). Вот начало этого монолога:

На страшный праздник этой ночи я опять,
Эрихта мрачная, пришла – не столь гадка,
Как стихотворцы злобные чрезчур меня
Чернят, пятнают: никогда хвалить, хулить
Они не перестанут. Предо мной в глуби
Долины восстает наметов серый вал...

ха без константы (в таблицах – строки 12–21). История этого соперничества распадается на два этапа. На первом этапе антагонистами выступают Фет и Холодковский, на втором – Вяч. Иванов и Артюшков. Так как Фет и Холодковский разрабатывали свой стих на одном и том же материале – на переводе «Фауста», то сравнение их решений особенно показательно.

Вот образец немецкого оригинала (в строках 3, 6 и 8 отмечены курсивом трехсложные замены ямбических стоп, о которых речь еще будет):

Alt ist das Wort, doch bleibet hoch und wahr der Sinn:
Daß Scham und Schönheit nie zusammen, Hand in Hand,
Den Weg verfolgen *über der Erde* grünen Pfad.
Tief eingewurzelt wohnt in beiden alter Haß,
Daß wo sie immer irgend auch des Weges sich
Begegnen, *jede der Gegnerin* den Rücken kehrt...
...Wer Gegenwarts der Frau die Dienerinnen schilt,
Der Gebietrin Hausrecht tastet er vermessen an:
Denn ihr gebührt allein, das Lebenswürdige
Zu rühmen, wie zu strafen, was verwerflich ist...

Вот образец перевода Холодковского:

Старо, но вечно верно слово мудрое,
Что стыд с красой по-дружески, рука с рукой,
Вовек не шли по полю жизни светлому.
Глубоко в них таится злая ненависть:

Когда они сойдутся на пути своем —
Спиной тотчас друг к другу обращаются,
И каждый вновь идет своей дорогою:
С печалью стыд, краса с надменной гордостью...

Вот те же строки в переводе Фета:

Высок и непреложен смысл старинных слов,
Что красота и стыд нейдут рука с рукой
Зеленою тропею по лицу земли.
Глубоко скрыта в них взаимная вражда,
Так что при встрече каждый из противников
Спиной к другому тотчас обращается.
Затем поспешно каждый продолжает путь,
Стыд в горе, красота же с дерзостным челом.

У Гете перед нами стих без константы: в нем ударения могут пропускаться как на пятой, так и на шестой стопе. В нем заметна слабая, но отчетливая ритмическая волна, началом которой служит пятая стопа. В подробное рассмотрение гетевских кривых мы не входим, так как это увело бы нас слишком далеко в анализ языковых основ немецкого ямба. Заметим все же, что наша кривая непохожа на кривую, выведенную Б. Томашевским для 5-стопного ямба «Марии Стюарт», где волнообразности вовсе нет.

У Холодковского перед нами стих с константой на пятой стопе, т. е. 5-стопный ямб с дактилическим окончанием (на котором возможно факультативное ударение). По-видимо-

му, Холодковский и воспринимал этот размер как разновидность 5-стопного, а не 6-стопного ямба. Поэтому он разрабатывает его в полном соответствии с ритмической традицией ходового 5-стопного ямба русских драматических переводов XIX века, не осложненной никакими влияниями немецкого оригинала или античных прототипов. Отсюда у него повышенная ударность третьей стопы и повышенная частота словоразделов после четвертого слога – наследие цезурованного ямба (по Тарановскому, для 5-стопного ямба середины XIX века характерны 85–90 % ударений на третьей стопе и 60–90 % словоразделов после четвертого слога). Это дает отчетливую ритмическую волну с размахом раза в два с половиной шире, чем в подлиннике. Срединный словораздел (после шестого слога) не избегается, и это, как будет показано, также сближает стих Холодковского с 5-стопным ямбом.

Наконец, Фет дает первый образец русского стиха без константы, в котором смешиваются строки 6-стопного ямба с мужским окончанием и 5-стопного ямба с женским окончанием. По-видимому, Фет сознательно соперничал с Холодковским, стараясь точнее воспроизвести ритмику подлинника. При этом он впадает в противоположную крайность: если у Холодковского ритмическая волна подлинника усиливается, то у Фета она ослабляется: ее размах раза в полтора уже, чем в подлиннике. Можно думать, что Фет, знаток и переводчик античных поэтов, старался воссоздать не только гетевский оригинал, но и его прототип – метрический

стих, в принципе не знающий пропуска ритмических ударений. Поэтому-то у него ударность всех стоп выше, чем в модели, разница между сильными и слабыми стопами стерта и четные словоразделы преобладают над нечетными, стремясь подчеркивать членение стиха на стопы (в противоположность немецкому подлиннику).

В экспериментах начала XX века продолжателем Фета выступает Вяч. Иванов, продолжателем Холодковского – А. Артюшков. Вот начало «Тантала» Вяч. Иванова:

Встань, Солнце, из-за гор моих! Встань озарить
Избыток мой и вознесенный мой престол,
Мой одинокий, и сады моих долин!
Встань, око полноты моей, и светочем
Уснувший блеск моих сокровищ разбуди,
И слав моих стань зеркалом в поднебесьи,
Мой образ-Солнце! Вечный ли Титан тебя,
Трудясь, возводит тяжелой тучей предо мной,
Иль Феникс-птица мне поет свой вещий гимн,
Паря под сводом раскаленным меж двух зорь, —
С тобой, мой брат, я одинок божественно!

Сходство trimetra «Тантала» с trimетром Фета, по-видимому, объясняется не столько прямым влиянием, сколько общей установкой на воспроизведение античной метрики. Здесь Иванов идет даже дальше Фета: у него резко усиливается словораздел после пятого слога (на месте античной

цезуры), а сверхсхемные ударения скапливаются на первом, пятом и девятом слогах (на местах античных спондеев; ср. положение слов «встань» и «стань» в цитированных строках). Однако ритмической трехчленности в триметре Иванова не возникает: напротив, вторая стопа звучит даже немного сильнее первой, вопреки и античному ритму, и русской модели. Причина тому – взаимодействие ритмов 5-стопного и 6-стопного ямба в его бесконстантном стихе. Раздельные подсчеты для ритма строк Фета и Иванова с последним ударением на V и на VI стопе сделали К. Тарановский и А. Хетцер¹⁹⁰; Тарановский приводит для сравнения также подсчеты по Холодковскому – для ритма строк с неотягченным и с отягченным дактилическим окончанием. Вот они:

	Ударения на стопах (%)						Число стихов
	I	II	III	IV	V	VI	
Фет (по Тарановскому)							
5-стопный ямб	86,3	73,7	84,6	61,1	100	0	95
6-стопный ямб	81,5	76,4	75,9	76,9	72,0	100	432
в среднем	82,4	75,9	77,4	74,0	77,0	82,0	527
Вяч. Иванов (по Тарановскому)							
5-стопный ямб	87,2	82,7	73,7	62,6	100	0	179
6-стопный ямб	87,1	90,0	69,4	77,9	88,6	100	710
в среднем	87,2	88,5	70,3	84,8	90,9	79,9	889

¹⁹⁰ См.: Гаспаров М. Л. Античный триметр и русский ямб. С. 410; Hetzer A. Vjačeslav Ivanovs Tragödie «Tantal». München, 1972. S. 48–53.

Вяч. Иванов (по Хетцеру)							
5-стопный ямб	87,9	82,7	74,6	67,1	100	0	173
6-стопный ямб	85,4	89,9	72,7	77,7	88,1	100	713
в среднем	86,0	88,6	73,1	75,7	90,5	80,5	886
Холодковский (по Тарановскому)							
5-стопный ямб	93,1	78,1	93,9	63,1	100	0	347
6-стопный ямб	88,6	70,3	98,2	49,8	100	100	219
в среднем	91,3	75,1	95,6	58,0	100	38,7	566

Мы видим: 1) у Холодковского определяющим для общего ритма является «5-стопный» ямб, ритмические кривые «6-стопных» строк совершенно уподобляются ему, ритмоопределяющей константой всюду является V стопа – в точности как, например, и для Шульца; 2) у Фета определяющим для общего ритма является «6-стопный» ямб, но, утратив привычную цезуру, он утрачивает и всякий вторичный ритм – профиль его ударности вытягивается почти в ровную линию; «5-стопный» же ямб нисколько не подпадает под эту инерцию и сохраняет профиль, характерный для обычного 5-стопного ямба второй половины XIX века, но по малочисленности строк почти не влияет на суммарный ритм; 3) у Вяч. Иванова определяющим для общего ритма является тоже «6-стопный» ямб, но он не так бесформен, как у Фета: уничтожая цезуру в шестистопнике, Иванов явно ориентировался в первом полустишии на ритм «асимметричного» трехчленного шестистопника поздней пушкинской эпохи с

его сильной II и слабой III стопой («И пробуждается поэзия во мне...»); под инерцию этого полустихного ритма подпадает и «5-стопный» ямб, хоть в нем такие ходы гораздо менее привычны («Или газетою Литературной...»). В. Пяст осуждал у Иванова стих «За дар улыбочивый благодаренье вам...», но именно этот стих четче всего выражает характерный суммарный ритм бесконстантного стиха Вяч. Иванова.

Стих Артюшкова звучит совершенно по-иному:

День радостный, в который я нашел тебя,
Отпразднуем обедом, принесем богам
И жертвы. И пока я угощу тебя,
Как гостя, не как сына, и в Афины ты
Войдешь сейчас, как странник, посторонний мне.
Не следует, конечно, огорчать жену
Бездетную завидным нашим счастьем.
Со временем надеюсь убедить ее
Признать тебя законным мне наследником.

Здесь тенденции Холодковского доведены до предела, трехчленная периодичность ритма достигает полной отчетливости: сильные стопы дают 100 % ударности (так что фактически перед нами стих с тремя константами – на первой, третьей и пятой стопах), слабые – минимальный процент; словоразделы подчеркивают эту трехчленность, резко учащаясь после четвертого и восьмого слогов, на границах ритмических периодов. В послесловии к «Котурну и маскам» (с.

377–379) Артюшков решительно утверждает, что именно такой стих передает диподическое строение триметра («в нем может быть шесть ударений, но логических ударений должно быть три, на определенных местах... и часто фактически стопы его из ямбических превращаются в четырехсложные с ударением на втором слоге»), и даже требует, чтобы реальные ударения на слабых стопах стушевывались в чтении.

Авторитет знаменитого Фета и скромного Холодковского, блестящего поэта Вяч. Иванова и старательного переводчика А. Артюшкова, конечно, был несоизмерим. Но несмотря на это, в борьбе двух типов русского триметра победителем остался не стих Фета и Иванова, а стих Холодковского и Артюшкова. Дело в том, что у стиха с константой было важнейшее преимущество: сверх первичного ритма он имел и вторичный и потому был легче – волнообразная смена сильных и слабых стоп придавала стиху единство и облегчала его восприятие. Наглядный показатель этого – тот факт, что в стихе с константой Холодковского на 500 стихов нет ни одного неправильного, у Артюшкова – тоже ни одного, между тем как опытейшие поэты Вяч. Иванов и Фет допустили на 500 стихов по семь неправильных (5-стопных и 7-стопных), и даже в немецком триметре Гете два стиха из 500 неправильны (8 816 и 10 039).

Удача артюшковского опыта была признана скоро. В 1913 году появляется «Протесилай» Брюсова, в 1916 году – «Близнецы» Плавта в переводе Радлова; оба автора реши-

тельно принимают константу на пятой стопе и лишь в первом полустишии предпочитают более свободный ритм, не скованный трехконстантностью Артюшкова. «Протесилай» писался еще в 1911 году; неясно, знал ли уже Брюсов об опытах Артюшкова, изданных лишь в 1912-м, но если и нет, то он самостоятельно пришел к тому же типу стиха. Но еще более выразительным признанием победы «артюшковского» стиха оказался перевод «Орестей», выполненный Вяч. Ивановым в 1915–1917 годах: здесь поэт полностью отказывается от стиха «Тантала» и пользуется стихом разительно схожим со стихом «Котурна и масок» – с константой на пятой стопе и резкой разницей между сильными и слабыми стопами: по размаху ритмической волны стих «Агамемнона» уступает только Артюшкову. Признанный классик русского trimetra, отрекающийся от созданного им стиха без константы, чтобы принять разработанный неизвестным переводчиком стих с константой, – лучшего свидетельства о победе «артюшковского» стиха нельзя найти.

Практическая победа стиха с константой на пятой стопе была теоретически закреплена учебниками стиховедения. В. Брюсов в «Основах стиховедения» (1918–1923) заявляет, что русский «ямбический триметр почти безысключительно ипостасует последнюю стопу диподией с дактилическим окончанием»¹⁹¹. Б. Томашевский в 1919 году говорит об этом еще прямее, иронически упоминая «практикующийся ныне

¹⁹¹ Брюсов В. Я. Основы стиховедения. М., 1924. С. 70.

5-стопный ямб с одними дактилическими окончаниями, носящий громкое название ямбического trimетра»¹⁹². Г. Шенгели по традиции рассматривает trimетр в разделе о 6-стопном ямбе, но и он отмечает: «шестая стопа его часто замещается пиррихием, т. е. строка фактически превращается в 5-стопный ямб с дактилическим окончанием»¹⁹³. Единственным «голосом против» такой трактовки было выступление В. Пяста, который настаивал на разнице «между дактилическим окончанием и окончанием, ослабленным на античный образец», и ссылался на строки «Тантала» с пропуском пятого ударения¹⁹⁴. По-видимому, эти взгляды Пяста представляют собой запоздалый отголосок лекций Вяч. Иванова о стихе, читанных в начале века в кружке поэтов, участником которого был Пяст.

6

Дальнейшее развитие стиха с константой на V стопе (в таблицах строки 22–29). На этом кончается экспериментальный период истории русского trimетра. Единственным употребительным его типом остается стих с константой на пятой стопе. Переводчики используют его без труда, их индивидуальные различия стираются. Однако сравнивая пе-

¹⁹² *Томашевский Б. В.* О стихе. С. 158.

¹⁹³ *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1960. С. 131.

¹⁹⁴ *Пяст В.* Современное стиховедение. Л., 1931. С. 199, 214–215.

реводы различных лет, можно уловить направление дальнейшего развития этого стиха. В нем можно выделить три признака.

Во-первых, это – окончание стиха. Здесь с течением времени все более и более ослабляется ударность последнего, 12-го слога. У Вяч. Иванова, Брюсова и Артюшкова («Ион») она никогда не падает ниже 50 %, у писателей нового периода никогда не поднимается выше 50 %; даже у Артюшкова в поздних «Братьях» она ниже, чем в раннем «Ионе». При этом в переводах трагедий ударность 12-го слога неизменно выше, чем в переводах комедий. Переводы 1930-х годов (Пиотровский, Шервинский, Церетели) дают в среднем 45,8 % для трагедии и 30,5 % – для комедии; переводы 1950-х годов (Апт) 27,4 % – для трагедии и 16,4 % – для комедии. Наконец, в переводе «Фауста» Пастернака ударность последнего слога падает до нуля – на 500 стихов приходится только 12 ударений на последнем слоге, но и те без малейшей натяжки атонируются. Так триметр все более становится 5-стопником с «чистым» дактилическим окончанием: последняя тень 6-стопности исчезает.

Во-вторых, это – количество и распределение ударений по стопам. С падением ударности на дактилическом окончании падает общее число ударений в 12-сложном стихе: в триметре начала века (Иванов, Брюсов, Артюшков) на один ударный слог приходится 1,56 безударных, в триметре 1930-х годов (Пиотровский, Шервинский, Церетели) – 1,71, в тримет-

ре 1950-х годов (Апт, Пастернак) – 1,88 безударных. Однако по сравнению с падением ударности окончания это общее понижение ударности идет более медленным темпом. Это значит, что сокращение числа ударений на окончании компенсируется некоторым повышением числа ударений внутри стиха. Заметнее всего такое повышение ударности на второй стопе: у большинства авторов она сравнивается по ударности с первой и третьей стопой, так что ритмическая волна в начале стиха сглаживается; здесь переводчики нового периода идут не за Артюшковым, а за Брюсовым и Радловым.

В-третьих, это – срединный словораздел. Недостаточная изученность сложного вопроса о словоразделах в русском стихе не позволяет нам подвергнуть анализу всю сложную кривую словоразделов, но особая роль срединного словораздела в триметре достаточно ясна. В начальном периоде, пока ударность на 12-м слоге высока, словораздел после 6-го слога явно избегается (Брюсов, Иванов, Шервинский, отчасти Пиотровский), так как в сочетании с конечным ударением он дал бы недопустимую в триметре инерцию цезурованного «александрійского» стиха. (Ср. почти полное отсутствие срединного словораздела в двухконстантном стихе Шульца.) За счет ослабления словораздела на шестом слоге усиливаются смежные словоразделы на пятом и седьмом слогах. Это естественное следствие ритмического строя языка – теоретический расчет показывает, что при нуле словоразделов на шестом слоге на пятом слоге оказалось бы 37 % словоразде-

лов, а на седьмом слоге – 47 %; поэтому говорить о сознательном стремлении переводчиков воспроизвести женскую цезуру античного trimetra (как правило, после пятого слога) можно, пожалуй, лишь для «Тантала» Иванова и «Агамемнона» Пиотровского. Затем, с течением времени, по мере падения ударности на окончании, опасность возникновения инерции «александрийского стиха» исчезает и словораздел на шестом слоге избегается все менее, под конец даже превосходя уровень модели (у Апта и Пастернака). Особняком стоит лишь стих Церетели с его неожиданным максимумом словоразделов именно на шестом слоге. Но эта особенность имеет простое объяснение: первоначально (1908 год) его перевод Менандра был сделан 6-стопным цезурованным ямбом с мужскими и женскими окончаниями и лишь потом (для издания 1937 года) переделан в trimetr; переделка изменила ритм ударений, но почти не коснулась ритма словоразделов, и максимум после шестого слога остался следом цезуры 6-стопного ямба.

Таковы признаки, позволяющие решительно утверждать (вслед за Томашевским), что русский trimetr все более и более определяется как 5-стопный ямб с дактилическим окончанием.

7

Трехсложные стопы в trimetre. Как известно, в ан-

тичном триметре двухсложные ямбические стопы могли заменяться не только двухсложными же стопами (спондеями), но и трехсложными (трибрахий, дактиль, анапест) и даже четырехсложной (прокелевсматик). Возможны ли такие замены в тоническом триметре? Безусловно, возможны; правда, изохронность замен в стихе, вообще не знающем изохронности стоп, сохранена быть не может, но расположение ритмических ударений по слогам стиха может быть передано в точности. Следовательно, различие между дактилем, анапестом и т. д. в трехсложной замене утратится, но отличие самой трехсложной стопы от обычных двухсложных останется. Получится тот редкий размер, который Ломоносов называл ямбо-анапестическим (приводя искусственный пример: «*На восходе солнце как зардится, Вылетает вспылчиво хищный Восток...*»), а современное стиховедение определяет как дольник на двухсложной основе.

В немецком тоническом триметре трехсложные замены употребительны издавна; мы видели их примеры в «Фаусте». В русском триметре, за исключением одной строки в «Тантале» («Коль смертен ты – бог смертен, о человекобог!») и нескольких строк с собственными именами в переводах Шервинского, переводчики лишь дважды обращались к использованию трехсложных замен: Б. Ярхо – в переводе поэмы Петрония о взятии Трои («Сатирикон», гл. 89) и пишущий эти строки – в переводе басен Федра. В пространном обосновании перевода, предпосланном изданию «Сати-

рикона» (М., 1924. С. 36–37), Б. Ярхо писал, что кажущаяся неуклюжесть этого размера объясняется лишь его новизной и необычностью, в принципе же он не труднее для восприятия, чем традиционный в русском гексаметре дактиль с хореическими заменами. С этим можно согласиться. Вот начало перевода Ярхо:

Уже фригийцы жатву видят *десятую*
В осаде, в жутком страхе; и колеблется
Доверье эллинов к Калханту вещему.
Но вот влекут по слову бога *Делийского*
Деревья с Иды. Вот *под секирой* падают
Стволы, из коих строят *коня* зловещего.
Разверзлись недра, вскрыт *потайной* ковчег коня,
Чтоб в нем укрыть отряд мужей разгневанных...

Скудость материала не позволяет углубляться в анализ трехсложных замен в русском триметре. Отметим лишь один любопытный момент: соотношение словоразделов в трехсложных стопах. Здесь возможны семь случаев:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.