

Русская литература

№ 1

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1960

Журнал выходит 4 раза в год

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Г. Бердников. А. П. Чехов в конце 80-х годов (Чехов и Гаршин)	3
Г. Черемин. От Февраля к Октябрю (Маяковский в 1917 году)	26
А. Морозов. Пародия как литературный жанр (к теории пародии)	48
А. Квятковский. Русское стихосложение	78

П У Б Л И К А Ц И И И С О О Б Щ Е Н И Я

З. Кирилюк. О. М. Сомов (из истории литературной борьбы 20-х годов XIX века)	105
Ф. Прийма. К спорам о подлинных и мнимых статьях и рецензиях В. Г. Белинского	113
Новое об И. А. Гончарове: П. Бейсов. Служба И. А. Гончарова в Симбирске	131
О. Демиховская. Неизвестная повесть И. А. Гончарова «Нимфодора Ивановна»	139
В. Громов. У истоков «Записок охотника»	145
В. Лакшин. Новые материалы об А. Н. Островском (из дневника профессора Шляпкина)	151
А. Екимов. Д. И. Менделеев в жизни и творчестве Александра Блока	156
А. Молотов. А. П. Чехов о проблемах общественного устройства и науки в России	161
Г. Огнева. Из книги впечатлений ялтинского дома А. П. Чехова	172
В. Земсков, И. Правдина. В творческой лаборатории Есенина	177

(см. на обороте)

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Е. Ольховский. Каронин или Мышкин? (193). — **С. Рейсер.** Кто автор стихотворения «К судьям» (195). — **Ф. Шушковская.** «Потерянный» рассказ А. П. Чехова (196). — **И. Ковалев.** Преследование царской цензурой художественных произведений в легальных большевистских газетах и журналах (196). — **Э. Русинова.** Об одной цитате у М. Горького (199).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Долинина. Русская литература в арабских странах	202
А. Барсук. Семинарии по русской литературе	211
Первый том академической истории советской литературы:	
В. Перцовский	223
С. Малахов	228
Б. Бессонов. Критик-философ, критик-социолог (к изданию двухтомника работ Г. В. Плеханова о литературе и искусстве)	233
А. Панченко. Книга о чешско-русских литературных связях старшей поры	238
Т. Глебова. Новая работа венгерского ученого о М. Горьком	241
Л. Долгополов. Блоковская библиография	244
Н. Зайцев. Книга о «Русском лесе» Л. Леонова	246
ХРОНИКА	251
И. Серман. Памяти Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886—1959)	259

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), **А. С. БУШМИН**, **В. Е. ГУСЕВ**,
В. А. КОВАЛЕВ, **Ф. Я. ПРИЙМА**, **Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ**,
В. В. ТИМОФЕЕВА.

Отв. секретарь редакции **Ю. А. Андреев**.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А 2-39-36.

Подписано к печати 30 марта 1960 г. М-32067. Бумага 70 × 108¹/₁₆. Бум. л. 8¹/₈. Печ. л. 16¹/₄ = 22,26 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24.43. Тираж 6625. Заказ № 513.

1-я типография Издательства АН СССР. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Советская художественная литература составляет неотъемлемую часть общенародного дела — дела построения коммунизма в нашей стране. Призыв Коммунистической партии к писателям и деятелям искусства стать ближе к современности в равной степени относится и к литературным критикам, и к теоретикам литературы.

Достижения советского литературоведения, опирающегося на незыблемые основания марксизма-ленинизма, значительны. К сожалению, почти вне изучения оказалась поэтика в ее широком значении и совсем на отшибе находится полузабытое стиховедение. Между тем успехи русской классической и советской поэзии велики, она достойна серьезных исследований. Нужны изыскания, анализирующие и обобщающие отдельные этапы развития художественно-поэтического процесса. Изучить «стихов российских механизмы» (*Пушкин*), конкретно показать связи идейных тенденций с технологией поэтического мастерства, совершенствовать которое призывает наша партия, — это прямое дело литературоведа. В конце концов мы должны знать, что нового внесли советские поэты в сокровищницу отечественной поэзии как художники и как мастера. Разумеется, сама по себе ритмическая форма стиха ничего не означает: ритм окрашивается в цвет смысла.

Более двухсот лет существует на Руси стиховедение. Оно зародилось тогда, когда у нас только начиналась книжная отечественная поэзия, а народная поэзия была еще не записана, не собрана и не опубликована. Первоначально теория предвляла практику, которая затем вырвалась из оков схематики. В общепринятой теории стиха много ошибочного, метафизического, мешающего работе поэтов. Основы стихосложения должны быть выведены из богатейшей практики отечественной поэзии, подобно тому как правила грамматики выведены из сложившегося литературного языка. Ближе к практике, ближе к жизни поэзии — вот чем должно руководствоваться советское стиховедение.

В предлагаемом очерке затронуты некоторые наиболее важные вопросы ритмологии стиха, сделана попытка исторически пересмотреть основы русской просодии и теоретически обобщить опыт тех поэтов — дооктябрьского периода и советского времени, которые действительно участвовали в развитии отечественного стихосложения.

1

Великий энтузиаст поэзии, зачинатель реформы русского стихосложения Василий Тредиаковский, возвратившись из Франции первоклассно образованным филологом, издал в 1735 году «Новый и краткий способ

к сложению российских стихов». Он писал: «Подлинно, почти все звания (термины, — А. К.), при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оных простых людей поэзии»¹ (курсив мой, — А. К.).

В 1741 году вернулся в Россию из Германии Михайло Ломоносов, где он познакомился с теорией и практикой немецкого стихосложения. Еще в 1739 году он прислал в Петербург свое «Письмо о правилах русского стихотворства».

Так началась в XVIII веке разработка русского стихосложения.

Для своего времени, когда петровская Россия вступала в ряды цивилизованных европейских государств, «тоническая» теория стиха была прогрессивным явлением русской культуры и сыграла положительную конструктивную роль, поскольку первые наши поэты были в то же время и теоретиками стиха. Однако с первых же дней своего существования теория стиха в России была направлена по ложному следу, который шел из средневековой Европы. Немецкие филологи XVII века во главе с Опицем, а в XVIII веке — во главе с Клопштоком механически приспособили к немецкому стиху античную метрику, терминология которой была перенесена и на формы европейского стиха.

В античных стихах различаются короткие и длинные слоги, у последних протяжение вдвое больше, чем у коротких. В практической речи древних греков вряд ли различались длинные и краткие слоги. В гекзаметрах Гомера долгота слогов *структурная*, определяемая метром на базе фонетического строя языка. Протяжение слога — вполне нормальное явление, оно не нарушает естественности речитации стиха. Но немецкие, а за ними и русские филологи решили, что протяжение слогов — это свойство лишь античных языков и европейским языкам оно противопоказано. Перенимая из античной метрики такие термины, как *хорей*, *ямб* и *дактиль*, они совершенно изменили количественное, а значит, и ритмическое содержание элементарных групп (метров, стоп). Античные хорей и ямб — это *трехдольные* метры (◡◡◡) и (◡◡) из двух слогов, один из которых долгий, т. е. двудольный. Европейские филологи сняли долготу слога, превратив эти стопы в простые двусложные с обязательным ударением на месте долгого слога, невзирая на то, что акценты в греческих стопах могут стоять и на коротких слогах (ритмическая инверсия). Получились двусложные элементарные группы ◡◡ и ◡◡; одну группу назвали «хореем», другую — «ямбом».

Это — *первая* нелепость в теории стиха: появились *лжехореи* и *лжеямбы*.

Подобная операция была проделана и с четырехдольным дактилем ◡◡◡◡ и равным ему спондеем ◡◡◡◡. Античный дактиль состоит из двудольного долгого слога и двух кратких однодольных слогов, а спондей — это пара двудольных слогов. Приспособляя античные стопы к европейским стихам, теоретики сняли долготу, и *четырёхдольный* дактиль ◡◡◡◡ превратился в *трехдольную* коротышку ◡◡◡, а спондей ◡◡◡◡ съезжился в уродливое двусложие ◡◡ (два односложных слова). Так появились *лжедактили* и *лжеспондеи*, причем последние сочетаются уже не с «дактилями», а с «хорейми» и «ямбами».

Это — *вторая* нелепость.

Двудольных (двусложных) элементарных групп нет в природе ритмических процессов: двудольная стопа слишком мала по своему объему, чтобы стать самостоятельной, ее нет и в античной метрике. Если всерьез допустить, что возможны стихи, в которых один за другим последова-

¹ Тредиаковский. Стихотворения. «Советский писатель», 1935, стр. 352

тельно идут только ударные и безударные слоги, то поэтам пришлось бы ограничиться лишь односложными, двусложными и трехсложными словами. Здесь и споткнулась теория двусложных «ямбов» и «хореев»; теоретики были вынуждены призвать на помощь безударный «пиррихий» ∪∪. Тем самым была сокрушена ложная «ямбо-хорейческая» система.

Сняв долги с античных метров (стоп) и закрепив на месте долгих слогов обязательный акцент, европейские теоретики перенесли «реформированную» таким манером метрику на античный *четырёхдольный* гекзаметр и стали скандировать Гомера и Вергилия по «тónическим» («силлаботоническим») правилам как *трехдольник*, совершенно игнорируя лексические законы греческого и латинского языков, коверкая слова обязательной акцентировкой лишь долгих слогов в угоду ложной теории, не обращая внимания на ударения, приходящиеся на краткие слоги.

Так появилась *третья* нелепость, равную которой трудно сыскать в истории литературной теории и практики. Загипнотизированные догмой фанатики мифического «тонизма», по существу, извратили метрику античных стихов. Лжехорей, лжеямбы, лжедактили, лжеспондеи, эти «тónические» самозванцы, заняли места истинных хореев, ямбов, дактилей, спондеев в античной поэзии. Уродливая тень, как в сказках Шамиссо и Андерсена, поработила своего хозяина...

Неужели в России не нашлось людей, которые поняли бы, что мы не имеем права применять античные термины к русским стихотворным размерам? Наши «ямбы» — это не античные ямбы, наши «дактили» — это не те дактили, которыми пользовались Гомер и Вергилий.

Первым почувствовал неладное в «тонической» теории стиха А. Радищев. В «Путешествии из Петербурга в Москву» он писал: «Поэзия было пробудилась, но ныне паки дремлет, а *стихосложение шагнуло один раз и стало в пень... Теперь дать пример нового стихосложения очень трудно*, ибо примеры в добром и худом стихосложении глубокий пустили корень. Парнас окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле».²

Затем с критикой гекzamетра выступил Д. Самсонов. Дело в том, что уже в первой четверти XIX века трехдольный лжегекзаметр вошел в силу, и теоретики того времени определяли его как «дактилохорейческий» размер на том основании, что среди трехсложных «дактилей» у русских авторов встречались двусложные стопы, например:

|Но ^ у|же и Па|рид ^ не|медлит в вы|соких чер|тогах^|
(Илиада. Перевод Н. Гнедича)

Самсонов заметил совмещение в трехдольных стопах трехсложной и двусложной групп и в статье «Краткое рассуждение о русском стихосложении»³ правильно утверждал, что для того, чтобы сохранить трехдольность в этом «гекзаметре», нужно после хорей делать «остановку в произношении», т. е. соблюдать однодольную паузу, которая уравнивает двусложный «хорей» до объема трехдольного «дактиля». Через 100 лет мысль Самсонова была теоретически обоснована и развита в исследованиях С. Боброва о «трехдольных паузниках»,⁴ а затем в работах Г. Шенгели и М. Малишевского.

² А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 352—353. Курсив мой. — А. К. Возражая против ограничений в теории стиха Тредиаковского—Ломоносова, Радищев отстаивал трехдольный паузный гекзаметр и высказывал свои симпатии к русскому народному стиху.

³ «Вестник Европы», 1817, ч. XCIV.

⁴ Сергей Бобров. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. Изд. «Мусaget», М., 1915. См. также его статью «Критика трехдольного паузника» (Второй сборник Центрифуги. М., 1916).

Среди других теоретиков XIX века, протестовавших против ложной теории стиха, наиболее примечателен профессор Московского университета Алексей Кубарев (1796—1881), новаторские труды которого не были поняты современниками и последующими поколениями. Ему принадлежит статья «О тактах, употребляемых в русском стихосложении» («Московский вестник», 1829, ч. IV) и небольшая книга «Теория русского стихосложения» (М., 1837).

Я не буду излагать его оригинальную теорию тактов и пауз в стихе, коснусь лишь высказываний Кубарева о двусложных размерах. Он утверждал, что, как показывает практика поэтов, в русском стихосложении нет двусложных «ямбов» и «хореев», а есть «четырёхсложные такты», в которых встречаются паузы. «Читая стихи, писанные равными тактами (т. е. стопами, — А. К.), известными у нас под *несправедливым названием ямбов и хореев*, — говорил А. Кубарев, — легко заметить, что чаще всего в них встречаются *такты четырёхсложные*. . .» (здесь и далее курсив мой, — А. К.). Кубарев раньше всех отметил *анакрузу* и *эпикрузу* в стихе, назвав первую «отдельным или вводным слогом», а вторую — «заключительным тактом» стиха. Тонкое ритмическое чутье подсказало Кубареву, что русский четырёхстопный ямб состоит «из двух четырёхсложных тактов с 3-мя отдельными или вводными слогами», т. е. с трёхсложной *анакрузой*: «Через неприступны переiправы».⁵

В своей книге Кубарев утверждал: «Стихотворцы наши писали стихи, *совсем не думая о теории*, которую спокойно оставляли в книгах, и *слушались одного, естественном внушенного такта*, нимало не заботясь о том, *чисты ли их ямбы и хорей*» (стр. 3—4). Он советовал: «. . . вместо того, чтобы соглашать теорию с практикой, *следовало бы первую совершенно бросить*. Впрочем так и поступали почти наши стихотворцы» (стр. 4). Цель теоретической работы Кубарева, по его словам, заключалась в том, чтобы «заставить их (поэтов, — А. К.) *бросить ямбы, хорей и другие чуждые имена* (термины, — А. К.) *в нашей версификации*. Чтобы не противоречить себе, должно с ними проститься и оставить изучающим древних. Теперь спрашивается, каким образом могли мы принять не свойственную нам теорию? Этому заблуждению в нашей версификации предшествовало *ложное мнение о версификации древних*» (стр. 16).

В книге А. Кубарева мы находим поразительную для своего времени мысль о потенциальных ритмических возможностях, заложенных в структуре четырёхдольника, т. е. о *ритмических модификациях*. «Четырёхсложный такт, — говорил он, — представляет великое разнообразие пауз. Но где найти их примеры? Стихотворцы так редко писали сим тактом. Впрочем, если бы и писали, то по прежней системе, вероятно, не осмелились бы употребить паузы, которая в сей ложной системе вовсе неизвестна. Изобразим хотя в фигурах разного рода паузы в четырёхсложном такте.

1. $\acute{\cup}\wedge\wedge\wedge$ 2. $\acute{\cup}\cup\wedge\wedge$ 3. $\acute{\cup}\cup\cup\wedge$ 4. $\acute{\cup}\wedge\cup\cup$ 5. $\acute{\cup}\wedge\wedge\cup$
6. $\acute{\cup}\cup\wedge\cup$, 7. $\acute{\cup}\wedge\cup\wedge$ очевидно не возможен» (стр. 34).

Приведенные Кубаревым семь паузных «фигур» четырёхдольника — это лишь горсточка ритмических модификаций; все они встречаются в стихах.⁶ Модификацию четырёхдольника $\acute{\cup}\wedge\cup\wedge$, которую Кубарев считал невозможной, читатель найдет в последних строчках стихов Я. Полонского и Н. Асеева в разделе о тактовиках. Теоретически в че-

⁵ На эту особенность ямба указывали Андрей Белый в своем «Опыте характеристики русского четырёхстопного ямба» (Символизм. Изд. «Мусaget», М., 1910) и Георгий Шенгели (Практическое стиховедение. М., 1923).

⁶ См. ниже в разделе о четырёхдольниках.

тырехдольнике 124 модификации, из них около половины вошло в практику русской поэзии (вместе с народной).⁷

Обзор высказываний Кубарева, тонкого ритмолога, закончу его же мыслью: «Пока из оснований рифмики (ритмики, — А. К.) не будет положительно выведено, чем должно определять пространство стиха, до тех пор пределы его произвольны» (стр. 38).⁸

Нельзя обойти умную книгу Д. Дубенского «Опыт о народном русском стихосложении» (М., 1828). Подобно А. Кубареву, он доказывал, что господствующая теория стиха не соответствует практике и что «хореические» и «ямбические» стихи фактически основаны не на двусложных, а на четырехсложных стопах.

Этот же тезис лежит в основе рассуждений Н. Цертелева, написавшего книгу «Опыт общих правил стихотворства» (СПб., 1820).

В XX веке, почти через столетие после Кубарева, Дубенского и Цертелева, развивал, по существу, их положения о четырехдольности четырехстопного ямба Андрей Белый, который в своих статьях говорил, что в основе этого размера лежит «диподия» (двустопие) и, следовательно, эта форма стиха четырехдольная.⁹ О четырехдольных пеонах в русских ямбах и хореех писал Н. Шульговский.¹⁰

Но ведь, кроме «ямбов» и «хореев», есть другие стиховые размеры. Как же формируются стихи? На какой основе происходят разнообразные ритмические процессы, в пределах которых художественное слово приобретает мерное движение и особую эстетическую силу? К. Маркс говорил, что «человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты».¹¹

В чем заключается эта «соответствующая мерка» по отношению к стиховым формам? Как разобраться в их многочисленных структурах?

Мы видели, что А. Кубарев предлагал установить принцип, по которому образуются «пространства стиха». Несомненно, что решение вопроса о метрических пределах стиха и о закономерностях ритмических форм стоит в теснейшей связи с «законами красоты».

По условиям журнального очерка я не могу подробно остановиться на принципах ритмологии и классификации стиховых форм. Ограничусь кратким изложением.

Все стиховые формы совершенно ощутимо разделяются на две категории: *дисметрические* формы и *метрические* формы.

К *дисметрическим* стихам относятся такие формообразования, в которых отсутствует добавочное организующее начало — метрическое, в них нет элементарных групп (стоп) и периодических повторов данной группы. В русской поэзии выработаны два рода таких форм: интонационно-фразовый стих (фразовик) и акцентный стих (ударник). К ним относятся, например, «Слово о полку Игореве», многие русские былины,

⁷ В 20-х годах В. Брюсов выдвинул практически рациональную мысль об ипотастях, т. е. о замене основной стопы ритмической группой, количественно равной ей, но отличающейся от нее своим качеством.

⁸ Вопрос о «пределах стопности стиха» и о «пределах большой ритмической единицы» ставил Г. Шенгели в «Трактате о русском стихе» (изд. 2-е, Госиздат, М.—Пгр., 1923, стр. 124).

⁹ Андрей Белый. Символизм, глава «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба».

¹⁰ Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. СПб.—М., 1914.

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 158.

раёшники, рифмованные акафисты, заимствовавшие форму народных раёшников, а также такие стихотворения, как «Она пришла с мороза, раскрасневшаяся...» А. Блока, «Александрийские песни» М. Кузмина, поэма «Облако в штанах» и «Мистерия-буфф» В. Маяковского и др. Свободным дисметрическим стихом писал Уитмен. Дисметрические стихи (верлибр) приняты сейчас в Западной Европе, в частности во Франции. При дисметрии «пространство стиха» неопределенно, в стихах нет количественной закономерности. Они не имеют ритмической структуры, потому что в них нет метра. Это «ритмиды».

Совершенно иначе формируются *метрические стихи*, основанные на периодических повторах количественно определенной элементной группы. Не *слоговость*, а *дольность*, не равносложность, а равнодольность составляет объем этой группы.

Нужно отметить, что искусство русского стихосложения развивалось настолько интенсивно, что слоговая теория стиха, унаследованная от Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, отставала от практики с каждым десятилетием, а в XX веке оказалась совершенно бессильной объяснить многие явления новейшей метрики. Устаревшая доктрина стопного равносложия применима лишь в ограниченной области стиховых формаций. Природа ритма, богатейшая практика русских поэтов (в особенности советского периода) и реалистический подход к технологии стиха подсказывают иной принцип понимания структуры метрических стихов.

В метрический объем стиха входят не только словесно-слоговые элементы, которые могут быть разной структурной длительности, но и структурные паузы — внутрстишные и концевые. Следовательно, и практически и теоретически нужно иметь в виду не только слоговой состав, но все «пространство стиха», мерой которого служит тактометрический период, состоящий из ясно ощутимых равновеликих групп, расчлененных на элементные доли. Понятие доли в русском метрическом стихе соответствует понятию моры в античной метрике. Доля — это ячейка, структурная клетка элементной метрической группы. Словесно-слоговой материал и структурные паузы размещаются по долевым клеткам тактометрического периода.

Подобно тому как в музыкальной ритмике соизмеримость равновеликих тактометрических периодов определяется не количеством нотных знаков, за которыми стоят звуки и паузы разной длины, а количеством долей, так и «пространство» метрических стихов нужно измерять не численностью слогов в строке, а количеством долевого элементов. Таким образом, не слоговость, а дольность определяет количественную структуру метрического стиха.

В основе ритмических формообразований лежат простейшие количественно определенные группы четырех классов: *трехдольник* $\cup\cup\cup$, *четырёхдольник* $\cup\cup\cup\cup$, *пятидольник* $\cup\cup|\cup\cup\cup$ и *шестидольник* $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup$. Двудольник, как несамостоятельная группа, входит в состав пятидольника и шестидольника. Количественно эти группы гомогичны основным античным метрам: *трехдольник* — хорей $\cup\cup\cup$ и ямбу $\cup\cup\cup$; *четырёхдольник* — дактилю $\cup\cup\cup\cup$, спондею $\cup\cup\cup\cup$ и проклевзматику $\cup\cup\cup\cup$; *пятидольник* — пеонам $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$; *шестидольник* — ионикам, нисходящему $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ и восходящему $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$.

Античные метры и «силлаботонические» стопы — это *статические* формы с *однофигурной модификацией*. Ритмический же процесс — *динамичен*. Вот почему можно теоретически на базе практики вывести из основной элементной группы многофигурные ритмические модификации,

образуемые комбинацией всех элементов, входящих в ее состав (различные долготы, различные акценты и различные структурные паузы). В трехдольной группе — 36 модификаций: $\acute{\cup}\cup\cup$, $\cup\cup\cup$, $\acute{\cup}\cup\wedge$, $\acute{\cup}\wedge\wedge$, $\overline{\cup\cup\cup}$, $\overline{\cup\cup\wedge}$, $\wedge\wedge\cup$, $\wedge\wedge\wedge$ и т. д. В четырехдольной группе — 124 модификации: $\acute{\cup}\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\overline{\cup\cup\cup\cup}$, $\acute{\cup}\cup\cup\wedge$, $\acute{\cup}\cup\wedge\wedge$, $\acute{\cup}\wedge\wedge\wedge$, $\wedge\wedge\wedge\wedge$, $\overline{\cup\cup\cup\cup}$, $\overline{\cup\cup\cup\wedge}$, $\overline{\cup\cup\wedge\wedge}$ и т. д. В несамостоятельном двудольнике 12 модификаций: $\acute{\cup}\cup$, $\cup\cup$, $\overline{\cup\cup}$, $\overline{\cup\wedge}$, $\acute{\cup}\wedge$, $\wedge\wedge$ и т. д. В пятидольнике — модификации трехдольника и двудольника, а в шестидольнике — модификации четырехдольника и двудольника.

Каждая из четырех элементных групп, участвующих в формировании метрического стиха, имеет свои *видовые формы*, определяемые количественным составом долей в *анакрузе*. Анакруза — это *начальная*, безударная по своему местоположению часть тактометрического периода, предваряющая первую акцентную долю (в музыке соответствует понятию «затакта»). Анакрустический период всегда заканчивается *эпикрузой*, противоположной анакрузе; эпикруза — это *заключительная* часть периода, начинается она последним акцентом.

Вот сводная таблица базисных элементных групп *четырёх классов* (без ритмических модификаций); первый вид каждого многодольника — без анакрузы и эпикрузы — является *лидирующей формой*. на ее основе выведены ритмические модификации.

I. Трехдольник и его виды

Трехдольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup |$
 Трехдольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup$
 Трехдольник 3-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup}$

II. Четырехдольник и его виды

Четырехдольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup \cup |$
 Четырехдольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup \cup$
 Четырехдольник 3-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup} \cup$
 Четырехдольник 4-й $\quad \cup \cup \cup | \acute{\cup}$

III. Пятидольник и его виды

Пятидольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup | \acute{\cup} \cup |$
 Пятидольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup \cup | \acute{\cup}$
 Пятидольник 3-й $\quad | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup \cup |$
 Пятидольник 4-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup$
 Пятидольник 5-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup}$

IV. Шестидольник и его виды

Шестидольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup \cup | \acute{\cup} \cup |$
 Шестидольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup \cup \cup | \acute{\cup}$
 Шестидольник 3-й $\quad | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup \cup |$
 Шестидольник 4-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup \cup$
 Шестидольник 5-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup$
 Шестидольник 6-й $\quad \cup \cup \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup}$

Таким образом, перед нами *18 элементных групп* («метров», «стоп»), выведенных теоретически на основании изучения практики русских поэтов; в традиционной же теории стихосложения — *только 5 стоп* (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест). Если к этому добавить, что несамостоятельный двудольник теоретически имеет 12 ритмических моди-

фикаций, трехдольник — 36 модификаций, а четырехдольник — 124 модификации, то можно представить себе, какие колоссальные *динамические резервы* заключены в структуре ритмических процессов, доступных в одинаковой мере и поэтам, и композиторам!

Следует обратить внимание на ту особенность элементарных структур, что простые группы (трехдольники и четырехдольники) имеют *по одному* метрическому акценту, сложные группы (пятидольники и шестидольники) — *по два* метрических акцента: один главный — на большей составной части и один побочный акцент — на меньшей составной части (двудольной).

Правильно организованный ритмический процесс заключается в *кратных периодических повторах* элементарной формы, которую можно назвать простым русским словом — *крата* (что значит «раз»). Ритмический процесс содержит в своей структуре меру собственного движения. Отсюда и дефиниции стиховых размеров: четырехкратный трехдольник 2-й, пятикратный четырехдольник 1-й, трехкратный пятидольник 3-й, трехкратный шестидольник 1-й и т. д. Период, заключающий в себе определенное количество крат, называется *тактометрическим периодом*. Пределы многократности повторов в периоде определяются тем же законом минимума и максимума, какой действует в структуре элементарных групп: не менее трех и не более шести. Поскольку в ритмических процессах наблюдается правильность структурных форм, можно, опираясь на богатейшую практику поэтов, построить проекции динамических стиховых форм, которые будут *контрольными рядами для различных типовых множеств*, сведенных в определенные родовые и видовые *единства*.

Объективной мерой правильного ритмического процесса является тактометрический период, в котором гармонически сочетаются структура ритма и фразостроение, работа речевого аппарата и дыхание. Контрольный ряд периода — это канва, на фоне которой движется реальный рисунок ритма, это — *пространственная звуковая дорожка*, по ячейкам которой бегут речевые звуки стиха и которая негативно присутствует в нашем сознании, готовая отозваться на любую ритмическую акцию.

О контрольных рядах, присутствующих в нашем сознании, Б. Томашевский писал: «Ритм воспринимается на фоне среднего ритмического рисунка, наиболее частого, наиболее ожидаемого».¹² Это же явление отмечено в работе В. Жирмунского, он указывал на «наличность в нашем сознании определенной метрической нормы, соотносительно с которой воспринимается нами каждый реальный стих».¹³ Очень ценно в этом отношении самонаблюдение В. Маяковского, который в статье «Как делать стихи?» писал: «Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами...»

Ритмическое чувство — врожденное чувство, связанное с ритмичной деятельностью нервной системы. По этому поводу И. П. Павлов сказал: «Нет ничего более властного в жизни человеческого организма, как ритм. Любая функция, в особенности вегетативная, имеет постоянную склонность переходить на *навязываемый ритм*».¹⁴ Способностью нервной системы «переходить на навязываемый ритм» и объясняется присутствие в нашем сознании ритмических контрольных рядов, как свойство врожденного чувства ритма и как следствие опыта. Слагающиеся в пределах контрольного ряда типовые формы стиха соответствуют тем павловским

¹² Б. Томашевский. Русское стихосложение. «Academia», Пб., 1923, стр. 65.

¹³ В. Жирмунский. Введение в метрику. «Academia», Л., 1925, стр. 65—66

¹⁴ П. К. Анохин. И. П. Павлов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 289.

«динамическим стереотипам», благодаря выработке которых достигается нужный автоматизм всякого ритмичного движения.¹⁵

Тактометрический период с его контрольным рядом является, как было сказано, физически объективной мерой всякого правильного ритмического процесса; это — количественно определенное *целое*, которое ощущимо делится на *части* — краты, а каждая часть расчленяется на *частицы* — доли. Ритмический процесс по своей природе имеет четкую *клеточную структуру*.

Я лишен возможности привести здесь сводный классификатор — таблицы контрольных рядов тактометрических периодов для всех четырех классов многодолльников. Отмечу лишь, что в классе трехдолльников имеется 12 контрольных рядов, в классе четырехдолльников — 16, в классе пятидолльников — 20 и в классе шестидолльников — 24 ряда. Всего же в ритмических процессах теоретически участвует 72 *видовых контрольных ряда*, а в пределах каждого видového ряда — множество типовых формообразований.

Всякий речевой процесс — будь то речь, научный трактат или художественная проза — протекает в рамках грамматических норм, которые выполняют функции *первичной* формы. Формирование дисметрических стихов полностью вытекает из внутренних законов языка и речевых норм. В правильных же метрических стихах речевой процесс формируется, кроме того, в пределах метрических норм, которые по отношению к языковым нормам являются *вторичной*, добавочной формой эстетического значения. Поэт, наделенный чувством ритма, приравнивает строение речи к метрическим нормам, к «динамическому стереотипу» стихового размера, размещая слоговой состав слов по структурным, долевым клеткам контрольного ряда. Реальный ритмико-речевой процесс в стихе образуется в результате взаимодействия языковых и метрических норм, направленных на реализацию того, что составляет цель и смысл искусства, — высокоидейного содержания.

Русская поэзия чрезвычайно богата всевозможными стиховыми формами, которые выработаны поэтами на протяжении столетий инстинктивно, часто на ощупь, вопреки теоретической рутине, тормозившей развитие стиха. По примерным подсчетам, русские поэты разработали *около тысячи* самых разнообразных стиховых форм. Эти формы выработаны *самим народом*, ибо поэты — представители национального поэтического искусства. По этому поводу хорошо сказал В. Маяковский: «Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и *создает эти самые поэтические правила*» («Как делать стихи?»).

Помимо полносложных и паузных модификаций, в метрических стихах следует различать два существенных ритмологических момента — *константный ритм* и *инверсированный ритм*.

Если ударные слоги в стихе *совпадают* с метрически сильными долями контрольного периода, то образуется *константный ритм* независимо от того, будут ли это полносложные модификации, как в силлаботоническом стихе, или же среди полносложных будут встречаться паузные модификации. Например, для четырехдолника константными будут следующие модификации: $\dot{\cup}\cup\cup\cup$, $\dot{\cup}\cup\cup\wedge$, $\dot{\cup}\cup\dot{\cup}\cup$, $\dot{\cup}\dot{\cup}\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$ и т. д., где акценты падают на первую и третью доли.

Но когда ударные слоги *не совпадают* с метрически сильными долями периода и приходятся на слабые доли метра, то образуется *инвер-*

¹⁵ См.: Э. Г. Вацуро. Учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности. Учпедгиз, М., 1955, стр. 75—80

сированный ритм, в основе которого лежат соответствующие модификации: $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\wedge\wedge$, $\wedge\cup\wedge\cup$ и т. д., где акценты приходится на вторую и четвертую доли. Ритмическая инверсия происходит на фоне контрольного константного ряда. Это явление давно подмечено в теории стиха: в первой трети XIX века Н. Надеждин называл такие ритмические ходы «переливом ударений», в XX веке Божидар — «перевертнем», В. Жирмуцкий — «переакцентуацией».

Ниже приводятся пять примеров четырехкратного четырехдольника 1-го (контрольный ряд $|\cup\cup\cup\cup| \cup\cup\cup\cup| \cup\cup\cup\cup| \cup\cup\cup\cup|$) с инверсированным ритмом. Слова, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены.

{ Гой ты, ветер, | не шуми \wedge |
 { В зеленой ра|ките $\wedge\wedge$ |
 { |Колокольчи|ки мои, \wedge |
 { Звените, зве|ните! $\wedge\wedge$ |

(А. Толстой)

{ |Заворочал|ся в саях \wedge |
 { |Михайло П|ваныч. $\wedge\wedge$ |

(Н. Некрасов)

{ |Дай мне, Ваня, |четвертак, \wedge |
 { |Пожр|твуй пол|тинник. $\wedge\wedge$ |

(В. Брюсов)

Здесь не «ямбы в хорее», как иногда пытаются объяснить подобные ходы теоретики стиха, а ритмическая инверсия — особые структурные построения, которые встречаются в античном гекзаметре, в народной метрике русской, украинской и белорусской поэзии, в «силлабическом» стихе, вышедшем из народной поэзии, в грузинском «шаири» и т. д.

Кстати отмечу, что приведенные примеры — это тот самый тринадцатисложник «силлабистов», который был реформирован В. Третьяковским в «тónический екзаметр».

Отличие константного и инверсированного ритмов можно проследить при сличении одновидовых, но разнотипных по ритму примеров (четыре-кратный четырехдольник 1-й):

Константный ритм

{ |За пустой о|колицей \wedge |
 { |За Донцом-ре|кой $\wedge\wedge\wedge$ |
 { |Взд|рогнет и рас|колетса \wedge |
 { |Полевой по|кой. $\wedge\wedge\wedge$ |

(А. Сурнов)

Инверсированный ритм

{ |Летй, летй | ластынька, \wedge |
 { |Летй за мо|ря. $\wedge\wedge\wedge$ |
 { |Простй-процй, | Пастенька, \wedge |
 { |Дочйшка мо|я. $\wedge\wedge\wedge$ |

(А. Твардовский)

Вот ярчайший пример ритмической инверсии в русском народном стихе (четыредольник 1-й):

Подй, подй,	погбдуйка	немáленька	я. $\wedge\wedge\wedge$	
Раздй, раздй	рябйнушку	кудрявеньку	ю. $\wedge\wedge\wedge$	
Не выáрвши,	рябйнушку	нельзя зало	мить, $\wedge\wedge\wedge$	
Не выáзнавши,	судáрушку	нельзя заму	ж	взять. $\wedge\wedge\wedge$

Умело проведенная ритмическая инверсия придает стиху особую гибкость, эластичность.

В трехдольных размерах ритмическая инверсия встречается редко:

|Я, мáтерь | божи, | ныне с мо|литвою|
 |Пред твоим | образом, | ярким си|янием. . .|

(М. Лермонтов)

2

Остановимся на некоторых, наиболее примечательных фазах развития русского стихосложения. Как показывает история русского стиха, развитие стихосложения в России проходило не столько эволюционным путем, сколько рывками и взрывами, что, однако, не мешает видеть историческую закономерность и последовательность структурных видоизменений стиховых форм. Наряду с новаторскими опытами многих поэтов, отлично уживаются и традиционные формообразования.

Полносложные формы русских **трехдольников** («дактиль», «амфибрахий», «анapest») достаточно известны, и на них можно не останавливаться. Рассмотрим лишь паузные формации, свидетельствующие об отходе поэтов от канонических норм в направлении использования внутренних ритмических резервов, заключенных в самой структуре трехдольника.

Когда заходит речь о паузных формах русского стиха, то здесь следует иметь в виду именно *структурные паузы*, учитываемые в ритмическом процессе как компоненты на равных правах с речевыми звуками (словами). От структурных пауз следует отличать *интонационные*, логические и чисто декламационные паузы, которые относятся к речевому строю и к выразительному исполнению, но не к ритмическому ряду.

Существует мнение, будто русские паузные трехдольники у таких поэтов, как Жуковский, Фет, Блок, Брюсов, Ахматова, Маяковский и другие, берут свое начало у Гейне и даже у Гете. Это исторически неверно.

Первые паузные трехдольники появились в России самостоятельно, задолго до Гете. Честь их изобретения принадлежит В. Тредиаковскому. Он великолепно разработал эту форму стиха в «Тилемахиде», нарушив тем самым свой «тôнический» принцип равносложия стиха и доказав практически, путем «употребления» нежизненность или в крайнем случае чрезвычайную условность той системы стихосложения, за которую он ратовал. Прав С. Бонди, который считает «Тилемахиду» лучшим произведением Тредиаковского. Эта поэма, по словам исследователя, «замечательна еще в истории русской литературы тем, что в ней впервые употреблен в большом произведении стих гекзаметр. Следует определенно указать, что гекзаметр Тредиаковского один из лучших в русской литературе по ритму. Он во всяком случае лучше в этом отношении гекзаметра Гнедича, Дельвига и Пушкина, гораздо богаче и разнообразнее его».¹⁶

Как поэт-ритмик Тредиаковский оказался выше себя — теоретика. Сама жизнь искусства поправляет и выпрямляет теорию. Виктор Шкловский писал, что «Тилемахида» до сих пор не прочитана. Не прочитана она потому, что нужно уметь *скандировать* подобные стихи. Простая прозаическая читка стихов «Тилемахиды» не годится. В стихах Тредиаковского повсюду выдержана трехдольность, но не везде стопы трехсложны — они часто двусложны; однако двусложие в них не «хорейческое», а иное.

Вот несколько строк из трехдольного гекзаметра «Тилемахиды» в той разбивке на стопы, какая соответствует ритмической структуре этих стихов:

|В том при дво|ре и в па|латах мя|теж ^ вос|стал преве|ликий. ^|
|Слышится | всю-уду | крик: ^ ца|ря ^ не|сгало! Скон|чался! ^|

¹⁶ С. Бонди. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. В кн.: Тредиаковский Стихотворения, стр. 79.

Те устра	шились; дру	гие хва	тают о	ружие	спешно; \wedge
Следствий бо	я-атся	все: а что	у-умер	царь не го	рюют. \wedge
Весть поле	тела о	сем, \wedge от	уст \wedge к уст	там преле	тела, \wedge
И \wedge со	бой огла	сила весь	град \wedge вкруг	Тир преве	сликий; \wedge
Только ж ни	же одно	го не нашлось \wedge при	том чело	века, \wedge	
Кой бы тужил по па	ре, \wedge из	ю-охшем	скоропо	стижно. \wedge	
Смерть \wedge е	го \wedge спа	сение	всем \wedge и	людям у	теха. \wedge

Ритмика этих стихов весьма примечательна. Поражают смелость Тредиаковского и его тонкое ритмическое чутье, позволившее автору дать впервые на русском языке стихи такой сложной структуры и, что очень важно, наперекор теоретическим расчетам «тонизма», от которого здесь не осталось и следа. Добавим к приведенным стихам еще две строки:

...|И опа|сались вра|гов, Астар|вея ко|торых и|мела. \wedge |
 ...|Ды-ыбом | по-однял | ле-ев сво|ю \wedge кос|матую | гриву. \wedge |

Какое разнообразие ритмических модификаций трехдольника! Здесь мы последовательно находим следующие модификации: $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\wedge$, $\cup\cup\cup$, $\cup\wedge\cup$, $\cup\wedge\cup$, $\cup\cup\cup$, $\cup\wedge\cup$, $\cup\cup\cup$, в то время как догматическая теория стихосложения предусматривает только одну единственную форму лжедактиля $\cup\cup\cup$. Ничего «дактило-хореического» в гекзаметре Тредиаковского нет.

Мы остановились на трехдольниках Тредиаковского потому, что и переводчики Гомера (Гнедич, Жуковский, Минский и Вересаев), и оригинальные поэты, пользовавшиеся гекзаметром (Радищев, Пушкин, Щербина, Фет и другие), а также поэты, писавшие стихи трехдольным паузником (от Сумарокова и Державина до Блока, Маяковского, Асеева и Суркова), — все они вольно или невольно развивали традиции своего отечественного стихосложения, своего русского трехдольника, начало которому практически положил великий энтузиаст поэзии Василий Тредиаковский.

Возникает вопрос: правомерно ли название — трехдольный паузник (или паузный трехдольник)? Фактически в некоторых случаях наряду с паузной модификацией трехдольника $\cup\wedge\cup$ мы отмечали модификацию $\cup\cup\cup$, т. е. долгий двудольный слог сочетается с кратким однодольным слогом.

Изучение структуры паузных форм стиха позволяет сделать следующие выводы. Если в трехдольной элементной группе (крате) находится двусложие с ударением на первом слоге, то наиболее естественным будет растяжение слога, т. е. $\cup\cup\cup$; если же это двусложие принадлежит двум соседним словам, из которых первое заканчивается ударным слогом, то естественнее будет паузное произношение $\cup\wedge\cup$. В этом можно удостовериться, прочитав следующую строку в двух вариантах:

Ды-ыбом	по-однял	ле-ев сво	ю \wedge кос	матую	гриву. \wedge
$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\wedge\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\wedge$
Дыбом \wedge	поднял \wedge	лев \wedge сво	ю \wedge кос	матую	гриву. \wedge
$\cup\cup\wedge$	$\cup\cup\wedge$	$\cup\wedge\cup$	$\cup\wedge\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\wedge$

Правильнее первый вариант. Слог «лев» требует здесь протяжения в силу своего фонетического соседства со слогом «сво» (свою); естественнее звучание «ле-ев сво», чем «лев \wedge сво».

Вопрос этот сложный, он требует детального разбора фонетической структуры слова и составляющих его слогов в рамках данного метра. Но

¹⁷ Тредиаковский. Стихотворения, стр. 276.

ясно одно — в метрических стихах возможны различные слоговые долготы, не предусмотренные традиционной теорией стиха. Как мы увидим ниже, у Маяковского встречается даже трехдольное протяжение слога

Рассмотрим некоторые трехдольные формы стиха, помня, что наряду с полносложными формами мирно сосуществуют и паузные формации.

Четырехкратный трехдольник 1-й

Что ты за|во-одишь | песню во|е-енну,|
Флейте по	до-обну,	милый Сне	грь? ^^^
С кем мы пой	дем ^ вой	ной на Ге	е-ену?
Кто теперь	во-ождь нам?	Кто бога	тырь? ^^^

(Г. Державин)

Четырехкратный трехдольник 2-й

В ти|ши ^ и | мраке та|пнственной | ночи
 Я | ви-ижу | блеск ^ при|вегный и | милый,
 И | в зве-здном | хоре зна|комые | очи
 Го|рят ^ в сте|пи над за|бытой мо|гилой.

(А. Фет)

Отсутствие концевой структурной паузы в этих стихах восполняется фразовой паузой, которая не входит в ритмический состав строки. Ниже следующее четверостишие, наоборот, построено так, что концевая структурная пауза выдерживается при чтении стихов:

Четырехкратный трехдольник 3-й

Лишь к Твоей золо|той ^ сви|рели ^|^|
 В черный | день ^ у|гами приль|ну. ^^^|^|
 Если | все ^ моль|бы отве|нели, ^|^|
 Угне|тё-онный, | в поле ус|ну. ^^^|^|

(А. Блок)

В советской поэзии форма трехдольного паузника получила свое дальнейшее развитие и стала теперь уже привычной, например:

Сколько | ми-илой | прелести | в адресе, |^|
 Что ле|жит на моем ^ сто|ле! ^^^|^|
 Старый | да-атский | сказочник | Андерсен|^|
 Жил на | э-этой|^|^ зем|ле. ^^^|^|

(А. Сурков)

Более сложные видообразования трехдольного паузника мы встретим в разделе о тактовиках.

Класс **четырёхдольников** — самый обширный в русской версификации. Вероятно, три четверти размеров всех русских стихотворений относятся к этому классу.

Как было указано, двудольные (двусложные) стопы — фикция. Наши «ямбы» и «хореи» — выдумка теоретиков-схоластов. Имея это в виду, Л. Тимофеев правильно заявлял, что «теория стоп не может претендовать на какое-либо место в теории стиха, хотя установившаяся в ней терминология отчасти сохранилась и до сих пор употребляется».¹⁸

¹⁸ Л. Тимофеев. Теория стиха. Гослитиздат, М., 1939, стр. 65—66.

Ритмологическое обследование русского стиха показывает, что подавляющая часть «хореев» и «ямбов» относится к классу четырехдольников, а небольшая — к шестидольникам.

Как уже было сказано, из четырех базисных элементарных форм четырехдольника первый его вид $\cup\cup\cup\cup$ является *лидирующей* формой, на основании которой выведены многочисленные ритмические модификации. Видимость «хорея» или «ямба» получается тогда, когда в стихе встречается двухакцентная модификация: $|\cup\cup\cup\cup|$ или $\cup\cup\cup|\cup$. Например, следующие стихи считаются хорейскими и разбиваются на стопы так:

|Буря | мглюю | небо | кроет,|
|Вихри | снежны|е кру|тя. ^|

Между тем ритмологически это двустопное представляет собой один тактометрический период, и относится он к третьему виду четырехдольника (с двудольной анакрузой):

Буря | мглюю небо | кроет, вихри | снежные кру|тя. ^

К этому же периоду относится и строка с одноакцентными кратами:

На воз|душном оке|áne без ру|ля и без вет|рил. ^

В первом случае четырехдольная крата содержит в себе по два ударных слога и поэтому приобретает видимость «хорея», во втором случае в крате один основной ударный слог; потому-то приведенные здесь лермонтовские стихи отличаются от пушкинских такой легкостью и воздушностью.

Нечто подобное произошло в теории стиха и по отношению к тем четырехдольникам с анакрузой, которые именуются у нас «ямбами». Возьмем самый популярный из «ямбов» — четырехстопный ямб. Его контрольный ряд такой: $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup$.

Под голу|бьими небе|сами ^^^^
Велико|лепными ков|ра́ми, ^^^^
Блестя на | солнце, снег ле|жит. ^^^^

(А. Пушкин)

Вдали над | пылью пере|улочной ^^^^
Над скукой | за́городных | да́ч ^^^^
Чуть золо|тятся крендель | бу́лочной ^^^^
И разда|ётся детский | пла́ч. ^^^^

(А. Блок)

Это — трехкратный четырехдольник 4-й; его ритмическую структуру первым понял А. Кубарев. Отступления от магистрального контура этого размера составляют те восемь форм с модуляциями четырехстопного ямба, которые выведены Г. Шенгели в развитие исследования А. Белого о том же размере.¹⁹

Рассмотрим другие четырехдольные формации стиха, относимые теорией стиха к «хореев» и «ямбам».

Начнем с «хореев». Вот трехкратный четырехдольник 1-й:

|Во поле бе|резанька сто|яла, ^^^^
|Во поле куд|рявая сто|яла. ^^^^

(Народная песня)

¹⁹ Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе, стр. 139—141.

|Выхожу о|дин я на до|рогу. ^^^|
|Сквозь туман крем|нистый путь блес|тит. ^^^|
(М. Лермонтов)

|Всех, кто утром | выйдет на прос|тор, ^^^|
|Сто ворот зо|вут в сосновый | бор. ^^^|
(С. Маршак)

Четырехкратный четырехдольник 1-й разных типов:

|С неба полу|денного жа|ра не подсту|пи. ^^^|
|Конная Бу|денного рас|кинулась в сте|пи. ^^^|
(Н. Асеев)

Улица бы	ла — как буря.	Толпы прохо	дили, ^^^
Словно их пре	следовал не	отвратимый	рок. ^^^
Мчались омни	бусы, кебы	и автомо	били, ^^^
Был неисчер	паем ирост	ный людской по	ток. ^^^
(В. Брюсов)

|В старом видмун|дире ^^^ | с новыми за|платами ^^^|
|Я сижу в трак|гире ^^^ | с крезами бра|татами. ^^^|
(Л. Трефолов)

|Осень! Осы|пается ^ | весь наш бедный | сад. ^^^|
|Листья пожел|тельные ^ | по ветру ле|тят. ^^^|
(А. Толстой)

{ |Для такого | случая ^ |
{ |Вышла на|ряжённая, ^ |
{ |Обновила | лучшее ^ |
{ |Платье бре|женное. ^ |
(А. Твардовский)

{ |Воронье свой | гимн заводит: |
{ — «Крах! ^ Крах! ^ | Крах!» ^^^|
{ |Воронью под|жилки сводит |
{ |Страх, ^ страх, ^ | страх. ^^^|
(Д. Бедный)

Перейдем к некоторым видам тех четырехдольников, в которых старая теория стиха видит «ямбы». Возьмем для примера «пятистопный ямб». Здесь происходит повтор не двусложной, а четырехдольной группы с односложной анакрузой $\cup|\cup\cup$. Это — трехкратный четырехдольник 2-й:

Тень | Грозного ме|ня усыно|вила, ^
Ди|митрием из | гроба наре|кла, ^^
Во|круг меня на|роды возму|тила ^
И | в жертву мне Бо|риса обре|кла. ^^
(А. Пушкин)

По старой, ложной терминологии этот размер можно было бы назвать «трехстопным пеоним вторым». Но пеоны в античной метрике пятидольные о четырех слогах и приложимы они только к древнегреческим стихам.

Вот ряд примеров *четырёхкратного четырехдольника 2-го*, он очень распространен в русской поэзии и является в некотором роде образцом нашей национальной метрики:

Гу|ляпнице, ве|сельце, про|шло, поми|валось. ^
Про|клятое за|мужество на|веки навя|залось. ^
(Русская частушка)

Сре|ди долины | ровная на | гладкой вы|оте ^^
Цве|тет, расте|т вы|сокий дуб в мо|гучей крас|оте. ^^
(А. Мерзляков)

{ В ми|нуту жизни | трудную,
 { Тес|нится ль в сердце | грусть, ^^
 { Од|ну молитву | чудную
 { Твер|жу я наи|зусь. ^^

(М. Лермонтов)

Фо|нарики-су|дарики, ска|жите-ка вы | мне, ^^
 Что | видели, что | слышали в ноч|ной вы тиши|не. ^^

(И. Мятлев)

{ Лю|безный име|винник, ^
 { О, |Пуш|ца доро|гой! ^^
 { При|брел к тебе пус|тынник, ^
 { С от|крытою ду|шой. ^^

(А. Пушкин)

Без | отдыха пи|рует ^ с дру|живой уда|лой ^^
 И|ван Васильич | Грозный ^ под | матушкой Моск|вой. ^^

(А. К. Толстой)

{ В ка|ком году — рас|считывай,
 { В ка|кой земле — у|гадывай,
 { На | столбовой до|роженьке
 { Со|шлись семь мужи|ков. ^^

(Н. Некрасов)

{ В сто|сорок солнц за|кат пылал,
 { в ию|ле катилось | лето. ^
 { Бы|ла жара, жа|ра плыла,
 { на | даче было | это. ^

(В. Маяковский)

{ В раз|гаре яря|я зима,
 { Мо|роз, метели | вой. ^^
 { А | по-весеннему гроза
 { Гре|мит над Лозо|вой. ^^

(Н. Тихонов)

Лю|бимая, зна|комая, ши|рокая, зе|леная,
 Зем|ля родная, | Родина. При|вольное жить|е! ^^
 Эх, | сколько мною | сжжено! Эх, | сколько мною | видено!
 Эх, | сколько мною | пройдено! И | все вокруг — мо|е! ^^

(С. Васильев)

Десять разных примеров. Десять видоизменений одного и того же четырехкратного четырехдольника 2-го; разные интонации, разные ритмы, разное содержание, но все это входит в состав единого тактометрического периода. От «ямбов» здесь не осталось и воспоминания.

Можно привести десятки примеров других формаций стиха, относимых к «хореем» и «ямбам», и показать, что в основе их лежат не двусложные стопы, а четырехдольные элементные группы. Но и сказанного, полагаю, довольно.

Трехдольники и четырехдольники — простые элементные группы с одним метрическим акцентом. Но в поэзии (как и в музыке) есть сложные, *двухакцентные* группы: **пятидольник**, состоящий из сильного трехдольника и слабого, несамостоятельного двудольника, и **шестидольник**, образуемый сильным четырехдольником и слабым двудольником.

Остановимся коротко на этих формациях, тем более, что догматическая теория стиха совершенно игнорирует их. Правда, первым отметил форму пятидольника В. Тредиаковский, который определил его как «хорей с дактилем», но ритмологически это — абсурд:

У ко	лочезя,		у сту	денова			
Доб	рый	молодец		сам ко	ня поил.		
Крас	на	дев	ца		воду	чер	нала.

Неправильно определение пятидолника и у Д. Самсонова; в своей статье о русском стихосложении (1817) он назвал его «сугубым амфибрахием».

Как мы видели, **пятидолник** имеет пять видовых форм (см. выше, стр. 84). Главный метрический акцент лежит на первой доле трехдольной части. Первые два вида пятидолника совершенно не разработаны в русском стихосложении, остальные три вида встречаются часто, особенно в народной поэзии. Теоретически можно построить 20 контрольных рядов пятидолника. Здесь мы приведем несколько примеров стихов этой формы без подразделения их по контрольным рядам.

Вот несколько разных формаций пятидолника 3-го, наиболее популярного в русской поэзии.

|Не ку|кúшечка || во сы|рóm бору || куко|вáла, ^||
|Не со|дóвущко || в зеле|нóм саду || громко|свйщет. ^||
(Народная песня)

Красным	пóбьемем	
Заря	вспы́хнула;	
По ли	цú земли	
Туман	стéлится.	
(А. Кольцов)

|Жаво|рбóночек || на про|тáлинке|распе|вáет. ^||
|Он зо|вёт весну, || радость | красную || вызы|вáет. ^||
(Н. Цыганов)

Мимо	дворика,	
Мимо	хаты, ^	
За о	бозами	
Шли сол	даты. ^	
(М. Исаковский)

Не слыш	нý в саду		даже	шóрохи,	
Все здесь	зáмерло		до ут	рá. ^^^	
Если б	знáли вы,		как мне	дóроги	
Подмос	кóвные		вече	рá. ^^^	
(М. Матусовский)

Пятидолник 2-й представлен в нашей поэзии единственным примером; однако здесь допущена ошибка — повсюду в пятидолнике имеется *лишь один* главный акцент без побочного, что затрудняет ритмическое восприятие:

Без|вóдные золо|тйстые пере|сы́панные бар|хáны ^^^
Стре|мáтся в полу|сож|жённую неиз|вэдáнную стра|нóу. ^^^
(Г. Шенгели)

На стыке пятидолника и шестидолника находится пятидолник 4-го вида, его ритмическая структура биметрична; его можно прочесть и как *пятидолник 4-й*

Вы|соко || в гóры
Вполз | уж и || лéг там,
В сы|ром у || щéлье,
Свер|нувшись || в úзел
И | гляди || в мóре, —

²⁰ Выделенные слова — ритмическая инверсия.

и как *шестидольник 4-й*:

Вы|соко || в го́ры ^
 Виола | уж и || лёг там, ^
 В сы|ром у|щелье, ^
 Свер|нувшись || в узел ^
 И | глядя || в мо́ре. ^

(М. Горький)

В классе **шестидольников** шесть элементарных групп и соответственно этому шесть видов шестидольника; все они имеются в русской поэзии.

Первый вид шестидольника |[˘]˘˘˘|[˘]˘| очень распространен:

	Го́рные вер	шины
	Сня́т во тьме ноч	ной. ^
	Тя́же до	лины
	По́лы свежей	мглой. ^

(М. Лермонтов)

Второй вид шестидольника ˘||[˘]˘˘˘|[˘]˘:

И || ту́т ко мне и|дет не || зр́имый рой гос|тей,
 Зна||ко́мцы да|вни|е, пло||ды меч|ты мо|ей.

(А. Пушкин)

Третий вид шестидольника |[˘]˘||[˘]˘˘˘| выведен теоретически, этим размером написаны экспериментальные стихи:

Если б		с́умерками
Звезды		вы́бежали
Пере		мигиваться
У пру		да́, ^^^
Мы фо		на́риками
Эле		ктр́ическими
Им под		св́ечивали
Бы тог		да́. ^^^

Форма четвертого вида шестидольника ˘|[˘]˘˘||[˘]˘˘˘ очень хорошо разработана русскими поэтами:

И|ди к у||ни́женным,
 И|ди к о||б́иженным
 По | их сто||на́м. ^^
 Где | трудно || ды́шится,
 Где | горе || слы́шится, —
 Будь | первым || та́м. ^^

(Н. Некрасов)

В ве|чернем || с́умраке
 Кри|вая || у́лица.
 Бур|жуй на || у́лице
 И|дет, су||ту́лится.

(Д. Бедный)

Где | наша || ро́за, ^
 Дру|зья мо||и́? ^^
 У|вяла || ро́за ^
 Ди|тя за||ри́. ^^

(А. Пушкин)

Истоки ритмики четвертого шестидольника таятся в народной поэзии. В сборнике русских стихотворений Кирши Данилова имеется сказка «Дурень». Вот первые строки этой сказки:

А | жил был || дурень, ^
 А | жил был || баоин, ^
 Вздумал он || — дурень, ^
 На | Русь гу||лятя, ^
 Людей вп||дати, ^
 Се|бя ка||зати. ^

Пятый вид шестидольника ◡◡|◡◡||◡◡:

На пи|рах ве||сёлых
 В дерев|нях и || сёлах
 Прово|дили || днй. ^
 Я в ле|су си||дэла,
 Да в ок|но гли||дэла
 На кус|ты и || шнй. ^
 (И. Бунин)

Шестой вид шестидольника ◡◡◡|◡◡||◡◡:

Обыкно|венный || дёнь, обыкно|венный || сад.
 Но поче|му кру||гóm колоко|ла зве||няйт?
 (Г. Иванов)

Таков вкратце обзор пятидольников и шестидольников.

Среди русских стихов выделяется особая группа стихотворений, ритмическая структура которых резко отличается от форм классического равносложного стиха и близко примыкает к определенной группе народных стихов.

Это — **тактометрические стихи** в собственном смысле слова, или коротко — **тактовики**. Они разбросаны по разным книгам разных поэтов, часто очень скромных в смысле новаторства. Но собранные вместе, тактовики представляют собой необычайно яркую картину особых ритмических формообразований, концентрирующих в себе уже реализованные богатства русской метрики, порой превосходящей прославленную метрику древней Эллады. Что особенно примечательно: 1) все эти глубоко оригинальные богатства отечественной поэзии исторически закономерны, они вольно или невольно унаследованы от народной метрики, и 2) в наибольшем количестве и, пожалуй, в наилучшем качестве проявились они в работах хороших и разных советских поэтов.

Тридцать лет назад я опубликовал статью «Тактометр. Опыт теории стиха музыкального счета».²¹ Общее направление статьи было верным, но, связанный дисциплиной литературной группы конструктивистов, членом которой я состоял, я не мог тогда оперировать поэтическими материалами современников в том объеме, какой был необходим для объективного рассмотрения вопроса об исторических тенденциях развития русского стихосложения. Основные же его тенденции сводятся к «раскрепощению» версификации от условностей устарелой теории стиха и раскрытию ритмического процесса с использованием богатейших его внутренних резервов, заключенных в самой структуре тактометрического периода.

Первоначально казалось, что в основе стиховых ритмообразований лежит музыкальный такт. Об этом писали в своих теоретических работах А. Кубарев, Р. Вестфаль, Ю. Мельгунов, Ф. Корш, Л. Сабанеев, М. Малишевский. Трудно было не поддаться столь соблазнительной традиции. Почти все теоретики приравнивали стопу к такту, а такт к стопе. Авто-

²¹ Сб. «Бизнес», М., 1929.

ритетный музыковед Г. Риман, автор известного «Музыкального словаря», пытался ввести в музыкальную теорию понятия «тонических» ямба, хорей и дактиля для объяснения ритмической структуры музыкальных произведений в противоположность Р. Вестфалю, который в своей теории музыкальной ритмики исходил из античной аристоксеновской метрики.²² Обе концепции оказались ошибочными, они не внесли ясности в рассмотрение тонкого механизма ритмического процесса. Больше того: и Вестфаль и особенно Риман осложнили, запутали и без того сложную проблему ритмологии музыки и стиха.

Практика стиха и практика музыки подсказали, что мерой правильных ритмических процессов служит не стопа, не музыкальный такт, а *тактометрический период*. Отсюда — *тактовая метрика*. В теории музыки тактометрическому периоду соответствуют лишь размеры $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$, остальные такты слишком дробны и мелки.

Что же такое тактовик? Это такая форма метрического стиха, в которой при обязательном соблюдении количественной равнодольности последовательных тактометрических периодов максимально используются многообразные модификации данной краты (например, четырехдольника): полносложные беспаузные и неполносложные с паузами, разнодлительные слоги (долгие, краткие и кратчайшие), константные и инверсированные акценты, т. е. все то, что запрещено правилами догматической теории стихосложения.

Появление в русской поэзии таких самобытных и оригинальных в своей структурной сложности формаций, как четырехдольные и трехдольные тактовики, — факт примечательный.

Рассмотрим некоторые из четырехдольных тактовиков в их относительно хронологической последовательности.

Декабристы К. Рылеев и А. Бестужев написали на определенный мотив следующие стихи против крепостнического режима самодержавия (четырёхкратный четырехдольник 3-й):

Ах, \wedge | то-ошно \wedge | мне \wedge и в родной \wedge сторо|не; \wedge
 Все в не|воле, в тяжкой | доле, видно, | век \wedge веко|вать. \wedge
 Долго ль | ру-усский на|род \wedge будет | ружлядью гос|под, \wedge
 И людьми, как ско|тами, долго ль | будут торго|вать? \wedge

У Я. Полонского, поэта, далекого от новаторства, мы находим стихотворение «Беглый»; в основу структуры стиха положен размер русской «комаринской» с интересными и несомненно оригинальными ритмическими модификациями (трехкратный четырехдольник 3-й):

Ты куда, \wedge уда|лая ты баш|ка? \wedge
 Ухо|ди ты к лесу | темному по|ка. \wedge
 . . . Я си|дел \wedge и в о|строге на це|пи. \wedge
 Я гу|лял \wedge и за | Во-олгой в сте|пи. \wedge
 . . . Я бе|жал \wedge — ног не | чуял под со|бой. \wedge
 Очу|тился на сто|ронушке родной. \wedge
 . . . Я ви|на не пил — с во|ды \wedge был \wedge | пьян, \wedge
 Были | деньги — не за|шил \wedge кар \wedge ман. \wedge

В двух последних строках Я. Полонского мы находим ту редкую двухпаузную модификацию четырехдольника $\smile \wedge \smile \wedge$, тот «такт», о котором А. Кубарев с сожалением писал: «очевидно невозможен».

²² См. изложение теории Вестфяля в статье С. Булича «Новая теория музыкальной ритмики» («Русский филологический вестник», 1884, т. XI, № 2).

У А. Блока имеется стихотворение «Из газет» четкой четырехдольной структуры (четырёхкратный четырёхдольник со сменными анакрузами); привожу первую строфу:

|Вста-ала в сия-аньи. Кре|сти-ила де|тей. ^^^
 И | де-ети уви-идели | ра-адостный | сон. ^^^
 |Положила|, до полу кло|нясь ^ голо|вой, ^^^
 По|сле-едний зем|ной ^ по-о|клон. ^^^/^^^/^^

Вслед за Блоком блестящие тактовики маршевого ритма написал В. Маяковский, которого по праву следует считать подлинным создателем советского тактовика *par excellence*. Вот начало его стихотворения «Наш марш» (четырёхкратный четырёхдольник 1-й):

|Бе-ейте ^ | в пло-ощади | бу-унто-ов|то-опот! ^|^
 |Вы-ыше ^ | го-ордых го|лов ^ г|ря-а|да! ^^^
 |Мы ^^ раз|ли-ивом вто|ро-ого цо|тоша
 Пере|мо-оём ми|ров ^ горо|да. ^^^/^^^/^^
 |Дней ^^^ | бык ^^^ | пег. ^^^/^^^/^^
 |Ме-едленна | лет ^ а-а|р|ба. ^^^/^^^/^^
 |Наш ^^^ | бог ^^^ | бег. ^^^/^^^/^^
 |Се-ердце ^ | наш ^ бара|бан. ^^^/^^^/^^

Строфу «Дней бык пег», равно как и остальные строфы, нужно читать не в трехдольном ритме, как это обычно делают декламаторы, а в четырехдольном, т. е. так, как сконструирована первая строфа, сообщающая всему стихотворению четырёхдольную структуру. Трёхдольные паузы в середине строк второго четверостишия и семидольные паузы в конце строк для глаза в написании представляются чем-то странным. В рецитации же эти маршевые стихи звучат совершенно естественно, под их ритм легко идти, стараясь, чтобы акценты первой и третьей крат падали на левую ногу, а акценты второй и четвертой крат приходились на правую ногу.

Этот же метод читки применим и к знаменитому «Левому маршу» Маяковского:

|Ра-азво-о|ра-а-ачи|ва-айте-есь | в ма-арше!
 Сло|ве-есной не | ме-есто ^ | клю|зе. ^/^^^/^^
 |Ти-ише, о|ра-аторы! | Ва-аше ^/^^^/^^
 |Сло-ово, то|ва-ари-иш | мау|зер. ^/^^^/^^
 До|во-ольно ^ | жи-ить за-а|ко-оном, ^/^^^/^^
 |Да-анным А|да-амам и | Е-ево-ой. |^^^/^^
 |Кля-ачу ис|тории за|го-оним. ^/^^^/^^
 |Ле-ево-ой! | ^^^^ | Ле-ево-ой! | ^^^^
 |Ле-ево-ой! | ^^^^/^^^/^^^/^^^/^^^/^^
 |Гла-аз ли по|ме-еркне-ет | о-орли-ий? | ^.^/^^^/^^
 |В ста-арое ль | ста-ане-ем | пи-а|лится? | ^^^^
 Кре|пя ^^ у | ми-ира на | го-орле-е | ^^^^/^^
 пролетар|а-ата ^ | па-альцы-ы! | ^^^^/^^
 |Гру-удью впе|ред ^^^ | бра-аво-ой! | ^^^^/^^
 Фла-агами | не-ебо о|клеивай! ^/^^^/^^
 |Кто ^ там ша|га-ает ^ | ира-аво-ой? | ^^^^/^^
 |Ле-ево-ой! | ^^^^ | Ле-ево-ой! | ^^^^
 |Ле-ево-ой! | ^^^^/^^^/^^^/^^^/^^^/^^

Слоговая разбивка стиха с указанием долевой долготы слогов и пауз делает слишком пестрым текст стихотворения. Но для показа сложной ритмической структуры стихов у нас, к сожалению, нет других, более простых полиграфических средств. Слова рефрена «Левой! Левой! Ле-

вой!» должны совпадать с ударом *левой* ноги, т. е. приходится только на первую и третью краты. Отсюда и получается четырехдольная пауза, падающая на шаг правой ноги (вторая и четвертая краты). В последнем стихе рефрен «Левой!» падает только на первую крату, оставляя свободными остальные три краты и, следовательно, образуя *12-дольную паузу*. Это уникальный случай в мировой поэзии, когда в силу самой структуры заданного ритма («динамический стереотип» Павлова) образуется такая огромная динамическая пауза, поддерживающая инерцию ритмического процесса и играющая активную роль в произносимом стихе маршевого типа. Марш есть марш. Поэтому стихотворения Маяковского «Наш марш» и «Левый марш» должно читать только маршевым размером и никаким иным. Это — образцы русского тактовика, одной из выразительнейших форм отечественной версификации. Их нужно разучивать. Я помню, как в 20-х годах московская молодежь шагала вечерами по улицам столицы, скандируя хором «Левый марш» в такт энергичным шагам.

После Маяковского прекрасный образец тактовика дал С. Третьяков, который остроумно использовал в стихе ритм барабанного боя:

Скоро пере	то-опчут, ^	ско-оро, ^	ско-оро, ^
Быстро пере	ре-ежут ^	виз^ги^	пуль. ^^^^
Топот и ко	ш-ыта ^	в го-ору, ^	в го-ору, ^
Первая пе	ре-енга ^	и ^ пат^	руль. ^^^^

Примечательна ритмика «напевного стиха» И. Рукавишников, слагавшего стихи в манере народной метрики былин. Вот начало его «Сказа про Степана Разина» (четырёхкратный четырёхдольник 3-й):

Нале|тел ^ то-о|пор ^ да на | о-остры-ый | сук. ^
 Наско|чи-ила под|ко-ова на бу|лы-ыжни-и|чек. ^
 Уж ты | во-оля, ты | во-оля, ты | во-оля мо|я. ^
 Были | ту-уги о|ре-ешки Те|ре-ошке. ^|^
 Уж ни|ка-ак-то он | с ними совла|да-ать не-е|мог. ^
 Сидел | голодом Те|ре-ошка да | ила-ака-ал|ся. ^

Привожу ряд четырёхдольных тактовиков других советских поэтов без комментариев.

|Вдру-уг загу|де-ели ^ | со-онные | шпа-алы,
 Дзы|зы-ыкнул по | ре-ельса-ам | гул ^ хоро|вой. ^^^^|
 |Поршнями и | шатунами | вышипая | шпа-арит, ^|
 |Стрельчато бук|су-уя, ^ | силпый паро|воз. ^^^^|

(И. Сельвинский)

|Ну-ужен мне | кто-нибудь о | ко-ом поза|ботиться
 Ко|му ^ защи|бить ^ тру у|дом ^ де-ень|гу. ^^^
 Ра|бо-оты-то | мно-ого, а | вот ^ безра|бо-отцу|
 |Сердца-непо|се-еды из|быть ^ не_мо|гу. ^^^|

(Б. Агапов)

|Раненым мед|ве-едем мо|роз ^ де-е|рет. ^^^^|^
 |Санки по Фон|та-анке ле|тят ^^ впе|ред. ^^^^|
 |По-олоз ос|тер ^ поло|са-атит ^ | снег ^^^^|
 |Чьи ^ это | там ^ голо|са ^ и ^ | смех? ^^^^|^²³

(Н. Асеев)

Та|кая была | ночь, ^ что ни|ветер гуле|вой, ^^
 Ни|русская ста|ру-уха зем|ля ^^^^|^
 Не | знали, что по|де-елать с тя|желой голо|вой, ^

²³ В последнем стихе Н. Асеева имеется модификация $\cup \wedge \cup \wedge$, в реальности которой сомневался А. Кубарев.

Золо|той ^ голо|вой ^ Кре-ем|ля. ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^
 Та|кая была | ночь, ^ что ко|стями засе|вать ^ ^
 Ре|шили черно|мо-орскую | степь. ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^
 Та|кая была | ночь, ^ что у|шел ^ Си-и|ваш ^ ^
 И | мертвым посте|лил ^ по-о|стель. ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

(В. Луговской)

Гу|лял ^ по У|ра-алу Ча|па-аев-ге|рой, ^ ^
 Он | со-околом | рва-ался с пол|ка-ами на | бой: ^ ^
 Вме|рё-од же, то|варищи, не | смейте отсту|пать, ^ ^
 Ча|па-аевцы | сме-сло при|выкли уми|рать! ^ ^
 Блес|ну-ули шты|ки, ^ все мы | грянули «у|ра!» ^ ^
 И | бро-осив о|ко-оны, бе|жали кюк|ра. ^ ^

(Уральская народная песня)

{ ... Ши-и|бче и | ши-и|бче. и в | трепете ве|се-еннем ^ |
 { Вы|стуки, и | вы|чеки, и | вы|топы го|рят. ^ ^ ^ |
 { Миг ^ и по|сышался, за|бился по ко|ле-ениям ^ |
 { Хлѐ-остких ла|до-оней ^ | зво-ончатый | град. ^ ^ ^ |

(В. Казин)

{ | Мы работа|ем в краю ^ |
 { | Кос, ^ вил, ^ | сена, ^ ^ |
 { | Желтопепель|ных гравю|р, ^ |
 { | Где ^ туч ^ | пена. ^ ^ |

(С. Кирсанов)

Ну-ка, ну-ка	то-опни но	го-ою! ^
Ну-ка, ну-ка	то-опни дру	го-ою! ^
Где ты, мон	тра-авка бы	ли-инка, ^
Галочка, Га	лю-ушка, Га	ли-инка? ^
Ну-ка, ну-ка	ле-ебедем	пла-авай! ^
Мы домой при	е-едем со	сла-авой. ^

(А. Жаров)

На грани четырехдольных тактовиков находятся некоторые фрагменты из поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» (для удобства обозрения короткие строчки авторской записи объединены здесь в тактометрические периоды):

Тру|ля-|тру|ля-|тру|ля|ши́, ^ про|пил | ба́тька леме|ши́. ^ ^
 А сы|нок ^ — то|по|рок, ^ а до|чушка — гребе|нек, ^ ^
 А ма́|тушка того | роду, про|пи|ла ^ сково|роду.
 Па-а|ле-е|зла под | печь: ^ «Сы|нок, | бли|нов нечем | печь». ^ ^
 ... За мос|том доро|га | в го|ру, поза|ди в пыли гус|той: ^ ^
 — «Стой! — кри|чат, как буд|то | вору, — Стой! ^ | Стой! ^ | Стой!» ^ |
 Стой!» ^ |

Выделены слова, подпадающие под ритмическую инверсию.

Перейдем к *трехдольным тактовикам*, образцы которых в данном случае служат продолжением обзора трехдольных паузников, о чем говорилось раньше. Нужно отметить, что именно в советской поэзии ритмика трехдольников получила необыкновенное развитие. Первое место здесь занимает В. Маяковский. Ниже приводится ряд его наиболее выразительных тактовиков, полных своеобразной динамики:

Наш ^ о	тец ^ за	вод, ^ ^
Красная	ве-епка	флаг. ^ ^
Только за вод позо	вет, ^ ^	
Руку ^	прочь, ^ ^	враг! ^ ^

(«Барабанная песня»)

Би|лет — ^ ^ | шелк. ^ Ще|ка — ^ ^ | чмок. ^ ^
 Свис|ток — и рва|нулись туда мы, ^ | ^ ^

Время ве	лит ^ за	песню при	ня-аться.	
Вбей ^^	в шаг ^^	марш! ^^	^^	^
Взглянем, как	вырос за	эти три	на-адцать	
Лет ^^	рост ^^	наш. ^^	^^	^

(С. Кирсанов)

Мы видим, что, вопреки старой теории, признающей лишь равносложие стиха и отрицающей структурные паузы и долготу слогов, русские поэты употребляют паузные формы и разнодолготные слоги.²⁶

Но в ритмике русских стихов, помимо кратких и долгих слогов, существуют структурные *полудольные слоги*: они произносятся вдвое быстрее, чем обычный однодольный слог. Это явление можно наблюдать в народных стихах. Структура полудольных слогов будет более понятна, если мы зрительно представим схему включения полудолей в элементную группу четырехдольника: $\cup\cup\cup\cup = \cup\cup\cup\cup = \cup\cup\cup\cup = \cup\cup\cup\cup$ и т. д. Место однодольного слога занимают два легких, кратчайших слога. Следовательно, например, модификация $\cup\cup\cup\cup$, хотя и вмещает в себя шесть слогов, все равно остается четырехдольной, равно как четырехдольной будет и такая модификация $\cup\wedge\wedge\wedge$, где имеется однодольный слог и трехдольная пауза (обычно в конце стиха).

Вот несколько примеров народных четырехдольников с полудольными слогами (Частушки Ярославской области. Ярославль, 1940).

Дайте | лодочку не|крашену, не|крашено вес|ло. ^
Вниз по | реченьке по|еду, куда пла|точек унес|ло. ^
(№ 488)

С неба | звездочка у|пала, и дру|гая упа|дет. ^
За из|мену серо|глазому пусть ко|сая попа|дет. ^
(№ 536)

|Говорят, что | я отча|нна | и еще от|чаюся; ^|
|По любви | не заплачу, | за себя ру|чаюся. ^|
(№ 546)

Здесь употреблены две формы четырехдольных модификаций с полудолями: в первых двух примерах $\cup\cup\cup\cup$ и в третьем примере $\cup\cup\cup\cup$.

В собрании А. И. Соболевского «Русские народные песни» мы читаем:

|Я посею ль, | *млада-молоденька*, | цветиков ма|ленько. ^^|^|
|Стали цветы | расцветати, | сердце обми|рати. ^^|^|
... |Я б списала | *голос голосочек* | на тонкий лист|очек, ^^|^|
|Что на тонень|кий листочек, | на белу бу|магу. ^^|^|

В данном случае повторена двухакцентная модификация $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$: в четырехдольной рамке краты уместается шесть слогов.

²⁶ Следует, кстати, остановиться на одном крайне неудачном, но, к сожалению, очень ходовом термине, созвучном с употребляемой в данной статье терминологией: я имею в виду «дольник» — слово, лишенное не только ритмологического, но и собственного значения. Предложил этот термин В. Брюсов (Наука о стихе. М., 1919, § 94), назвав так акцентную форму стиха. Затем под «дольником» стали подразумевать попеременно то трехдольный паузник, то свободный интонационно-фразовый стих, то опять акцентный стих (ударник). Поскольку безличный «дольник» внес путаницу в понимание стиховых форм, нужно навсегда от него отказаться. Во всяком случае ритмологическое преимущество остается за более удачной дефиницией С. Гоброва, который довольно точно определил известную форму стиха как «трехдольный паузник».

Но еще тоньше ритмика стихов народной песни «Ночка, моя ночка», опубликованной в сборнике Ю. Мельгунова.²⁷ Метр стихов — шестидольник 1-й, ритм слегка паузирован, он искусно обогащен включением полудольных слогов. Из 26 строк текста песни привожу лишь те, которые имеют отношение к теме:

... | Лягу спать од|на ^ || без мила друж|ка, ^ |
 |Без мила друж|ка ^ || обу|яла грусть-гос|ка. ^ |
 |Грусть-госка бе|рет ^ || да|леко мил|ой жи|вет ^ |
 ... |Машет мой ми|лой ^ || правою ру|кой ^ |
Ручкой право	ю, ^		шляп	ой черно	ю: ^	
«Перейди, сударуш	ка, ^		на мою сторо	нуш	ку». ^	
Я бы ра	да пере	шла, да		пере	ходу не наш	ла. ^

Первая строка как бы предваряет слушателя, настраивая его на определеннный ритмический лад («навязанный ритм», по Павлову). И уже на фоне этого шестидольного ритма, который нужно отсчитывать на три взмаха руки (по две доли на взмах), — | Лягу | спáть од|на ^ || бéз мила́ друж|ка ^ |, — отчетливо воспринимаются полудольные переборы слогов (в тексте они выделены курсивом). Схемы стихов с полудолями выглядят последовательно так:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		

Стихи «Ночки» — образец виртуозного тактовика, рожденного в недрах народного стихосложения.

Очень эффектно полудольные слоги в трехдольнике. В случае, если все три доли краты расчлениются на полудоли и вместо трех слогов вмещается шесть слогов, произносимых вдвое быстрее, чем магистральные слоги трехдольника, мы получим: ∪ ∪ ∪ = ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪.

Можно с уверенностью сказать, что структура тактометрического стиха позволяет поэтам ввести в практику стихосложения не только полудольные, но и *четвертьдольные* слоги как особо быстротные формообразования, включаемые в ритмический ряд наравне с двудольными, однодольными и полудольными слогами.

Тактовики — глубоко народная форма русского стиха. В отличие от классического стиха тактовики нужно скандировать, соблюдая внутристишные структурные паузы и неоднородность слогов, иначе стих рассыплется в прозу. В народной поэзии тактовики встречаются очень часто, имеются они, как мы видели, и у ряда поэтов (задолго до организации группы конструктивистов). Потенциальные ритмические богатства тактовиков колоссальны; однако нет никаких оснований генерализировать эту форму стиха в ряду других формаций.

Резюмируем сказанное.

Крайняя ограниченность и примитивность «силлаботонической» теории стиха, основанной на однофигурной модификации стопы и беспозаузного константного ритма, тормозила и тормозит развитие русского стихосложения. Следуя естественному чувству ритма, русские поэты, в обход

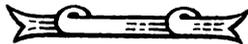
²⁷ Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. Н. Мельгуновым, вып. 1. М., 1879.

рутинной теории, практически разработали огромное количество стиховых форм — примерно около тысячи видообразований. Обследование богатств русской поэзии показало, что отечественное метрическое стихосложение развивалось в самостоятельную систему необыкновенной ритмической емкости, идущую от начал народной метрики.²⁸

Несомненна связь новаторских тенденций русских поэтов с поворотными периодами общественно-политической жизни страны, доказательством чего, в частности, служат произведения советских поэтов. Этой связью, вероятно, и объясняется скачкообразное по времени появления, но систематическое по тенденциям развитие новаторских элементов в русском стихосложении, обусловленном строем нашего языка.

Как показывает вся практика русской поэзии, существует две категории стиховых форм — дисметрические бесструктурные стихи и метрические стихи. Метрические стихи разделяются по ритмической структуре на четыре класса: трехдольники, четырехдольники, пятидольники и шестидольники. Пределы кратности повторов каждой из этих элементарных групп определены трехкратностью (минимум) и шестикратностью (максимум). Каждая из элементарных групп (крата) имеет в себе известное количество ритмических модификаций. Мерой структурного ритмического процесса является видовой тактометрический период со своим контрольным рядом («динамический стереотип» И. П. Павлова), в пределах которого заключены разновидности и типовые формообразования. Структура модификаций охватывает собой разнородные слоги (долгие, краткие и кратчайшие), структурные паузы разной долготы и инверсированные ритмы на фоне константного ритма. Общее определение ритма такое: *ритм — это структурный процесс периодических повторов расчлененно-количественной группы элементов движения в ее качественных модификациях.*

Огромное богатство русской народной и авторской поэзии позволяет на базе вышеизложенных принципов ритмологии свести великое разнообразие множеств стиховых форм к простым единствам, с классификацией внутри каждого единства по родам, видам и типам. Накопленный русскими поэтами богатейший творческий опыт в сочетании с новаторскими поисками выразительных средств даст возможность художникам слова создавать поэтические произведения, отображающие во всем великолепии техники стиха жизнь народа, строительство коммунистического общества и интеллектуальные богатства советского человека.



²⁸ См. мою статью «Метрика русского народного стиха». «Литературный критик», 1940, № 5—6.