

А. П. Квятковский

РИТМОЛОГИЯ

РИТМОЛОГИЯ РУССКОГО СТИХА

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ
1920-1960-х годов

СТИХОТВОРЕНИЯ



ИНАПРЕСС

ДБ

Издательство

«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»

Санкт-Петербург

2008

Всего изданий
1/16 120/100 0
1992

Редактор Н. Кононов

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Издательство «Дмитрий Буланин»

Редакция И. А. Квятковского

Редакция, подготовка текста (с участием М. А. Амелина),

редакция И. Б. Родненькой.

Иллюстрации А.И. Фрумкиной.

Иллюстрации Д. П. Давыдова

СОДЕРЖАНИЕ

РИТМОЛОГИЯ РУССКОГО СТИХА

Введение	9
Класс трехдольников.....	34
Класс четырехдольников.....	92
Класс пятидольников.....	183
Класс шестидольников.....	197
Русские тактовики.....	229
Ритмология народной частушки	263
Просодия русских виршевиков	301

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Тактометр.....	339
Что же такое силлабический стих.....	391
Особенности метрики и ритмики Шевченко	409
Метрика русского народного стиха	423
Основные типы русского стиха.....	457
Основные типы стиха В. Маяковского	495
Русское стихосложение.....	538
Русский свободный стих.....	574
Грузинский шаири и русский стих.....	596
Ритм и музыкальная теория	606

СТИХОТВОРЕНИЯ

Из цикла «Пленительное ремесло»	
«Я музыкой дышал, и юность...».....	613
«...Смотреть, смотреть, не смысла ни аза...».....	614
«Как в старом домике, во мне...».....	615
«Лирика».....	616
«Смотрю на ландыши. Дивлюсь...».....	617
«Свет выключен за пережог...».....	618
«Капризен этот голос потайной...».....	619
Из цикла «Память сердца»	
«В окне гудел аквамарин...».....	620
«Помнишь? Дом на косогоре...».....	621
«Я смотрю на тебя — и не вижу...».....	622
«Вот и дожит вечер алый...».....	623
«Колечко».....	624
«I. «Я проснулся. Полночь спит...»; «II. Медленно, вскользь, по обочью...».....	625
«I. «Стоял у мраморной колонны...»; «II. Сыграй, сыграй мне что-нибудь...».....	627
«Устал, пожалуйста, не трогай!».....	628
«...Забывать, где губы, где глаза...».....	629
«Ты меня учила небо узнавать...».....	630
«Ноктюрн».....	631

РИТМОЛОГИЯ РУССКОГО СТИХА

Из цикла «Цветные офорты»	
«Февральский сероватый снег...»	632
«Уж звезды строгие тайком...»	633
«Весеннее»	634
«Гам берег. Челн. У черных балок...»	635
«Светает. Засыпают звезды...»	636
«Звенит, пронизывая воздух...»	637
«Вечер в Можайске»	638
«Высоты отгемели. Но...»	639
Из цикла «Дождинки на стекле»	
«Закончен день. Он утомлен...»	640
«Ночное радио упрямо...»	641
«И вихорь мыслей безголосых...»	642
«Как люблю я день осенний...»	643
«Скрипит январь. Стена намокла...»	644
«Печь догорает. Предо мной...»	645
Стихи о поэтах	
«О, Пушкин, родина моя...»	646
«Памяти А. Блока»	647
«Стихи о В. Маяковском»	648
«Стихи об Эдуарде Багрицком»	649
«Стынет чай. Вечерний бархат...»	652
Разнолетье	
«Умывальник. (Детская забавка)»	653
«Пусть мир грохочет — адом Данте...»	654
«Белый сумрак над полями...»	655
Ступенчатые рифмы	
«I. Мостарь»; «II. Таким казался мир...»	656
Из «Русской сюиты»	
«Лето в Белоруссии»	659
«Санная луната»	660
«Вечер шел всю ночь»	662
«Грезность»	664
«Апрель»	665
«Под осень»	667
«Другу»	668
«Сердце тишины»	669
«1935-ое лето»	671
«Осенним вечером...»	672
КОММЕНТАРИИ	673
КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ АВТОРА. Я. А. Квятковский	700
СТИХОВАЯ УТОПИЯ. Д. Давыдов	704
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	712

Материал видит всякий; содержание находит лишь тот,
кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной
для большинства.

Гёте

ВВЕДЕНИЕ

Поэтика изучает две стороны жизни художественных произведений — форму и содержание. Понятие формы и понятие содержания суть *комплексные понятия*, в которых следует различать *первичное и вторичное*.

Есть первичные и вторичные формы поэтических произведений. Первичные формы — это главным образом грамматические и фразовые (языковые) формы; вторичные же — это художественные формы неязыкового происхождения, к ним относятся метрические стихотворные размеры.

Есть первичные и вторичные виды содержания. В комплекс первичного содержания входят идея, тема, замысел, предварительное изложение, которое может быть интересно само по себе, как информация о чем-то социально важном. Под рукой художника замысел перевоплощается в образное содержание, которое из первичного становится вторичным — художественным.

Таким образом, перед нами две самостоятельные области поэтики — *теория художественных форм и теория художественного содержания*. Эти две стороны едины в самом художественном произведении, где они нераздельны и неслиянны. Но при анализе, при исследовании мы обязаны их разделять, если хотим понять природу их образования, подобно тому как, пропуская светлый солнечный луч через спектроскоп, мы видим тот же луч, но уже разъятый на свои составляющие цветовые элементы.

Работа стиховедов в какой-то степени сходна с работой грамматиков, которые после длительных аналитических наблюдений над языком и его формами обобщают материалы наблюдений, систематизируют их, классифицируют и, наконец, дают свод грамматических норм, обусловленных объективными законами структурных формообразований языка.

Подобно грамматике языка, имеющей дело с формами речи, строится и «грамматика стиха», являющаяся результатом наблюдений над стиховыми формами.

Предлагаемая монография посвящена ритмологии и систематике стихотворных форм. Поскольку теория стиха связана с его историей, необходимо, хотя бы коротко, коснуться некоторых исторических моментов в развитии русского стиха, ибо, по словам Н. Г. Чернышевского, «без истории предмета нет теории предмета».

I.

Русское литературоведение началось в XVIII в. с разработки теории стиха. Сторона же теории стиха пошла *по ложному следу*, который вел из Германии, где главными теоретиками были М. Опиц в XVII в. и Ф. Г. Клопшток в XVIII в. Немецкое теоретизирование о стихе состояло в том, что, позаимствовав из античной метрики названия стоп (ямб, хорей, дактиль, спондей), оно изменило их «содержание» и их состав, укоротив на одну мору (долю) каждую элементную метрическую группу путем механической замены долгого двудольного слога ударным однодольным слогом. Больше того, изуродованные таким образом схематика стопных групп с античными названиями была затем применена к античным стихам, которые после этого стали читать не в античной скандовке (с соблюдением разницы долгих и кратких слогов и с применением ритмической инверсии), а в немецкой скансии, признававшей только лишь «краткие», т.е. однодольные, слоги (т.н. изосиллабизм) и обязательность константного ритма. Условность немецких правил стихосложения была механически опрокинута и на античный стих. Немецкие правила стихотворения так были усвоены и русскими теоретиками; они применяются при чтении античных стихов и в наши дни.

Теория стиха сразу же столкнулась с живым языком, структура которого никак не соответствовала теоретическим стопным схемам. Например, хорей, понимаемый как сложенное с акцентом на первом слоге, и ямб — как двусложие с ударением на втором слоге, требовали употребления в стихах только коротких слов — односложных, двусложных и трехсложных. Чтобы выйти из положения, были введены дополнительные к ямба и хорей стопы — безударный пиррихий $\cup\cup$ и двухударный спондей $\cup\cup$. Тем самым уже в XVIII в. было положено начало установлению в теории стиха тех равноколичественных и вместе с тем разнокачественных модификаций стопы, на которые указывал затем в первой трети XIX в. замечательный теоретик стиха А. Кубарев, а через 100 лет — В. Брюсов, выдвинувший практически верную мысль об ипостасах, т.е. о замене основной стопы группой количественно равноценной ей, но качественно отличающейся от нее.

Ригористическая попытка Ломоносова слагать стихи «чистыми» ямбами осталась лишь одиноким экспериментом, от которого он сам вскоре отказался: нельзя ограничивать словарь и обеднять русскую речь употреблением в стихе только слов-коротышек в угоду ложной теории.

Первоначальная попытка В. Третьяковского реформировать силлабический тринадцатисложник с инверсированным ритмом в константный (т.н. тонический) тринадцатисложник была совершенно самостоятельной.

Так или иначе в русской поэтике остались до сегодняшнего дня античные термины. Чтобы ощутимо понять разницу между одноименными античными и европейскими стихотворными размерами, я приведу пример.

Вот гекзаметр из Вергилия а) в читке немецких грамматиков, а потом и русских преподавателей античной литературы и б) в подлинно античной читке; в первом случае гекзаметр *трехдольный* и, следовательно, занимает 18 долей ($3 \times 6=18$), во втором случае гекзаметр *четырёхдольный* и, следовательно, занимает 24 доли ($4 \times 6=24$).

Немецко-русская читка

а) gútta cá|vát lap|dém non | ví, sed | sáepe cal|déndo|
|úú|úú|úú|úú|úú|úú| (т.н. дактило-хореический стих)

Античная читка

б) | gú-utta cá|va-at lápi|de-em no-on | ví, ^ se-ed | sáe-epe cal|dé-endon|
|úúú|úúú|úúú|úúú|úúú|úúú| (капля долбит камень не силой, но частым падением).

Рассмотрим ритмический объем античных стоп и русских стоп с античными названиями. Вот сравнительная таблица стоп античных и стоп т.н. силлабо-тонического стиха ($\cup\cup$ — долгий слог, \cup — краткий слог):

Античные стопы	Силлабо-тонические стопы	
<i>Трехдольники:</i>		
Хорей (трохей)	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup$
Ямб	$\cup\cup$	$\cup\cup$
<i>Четырёхдольники:</i>		
Дактиль	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup$
Спондей	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup$
Амфибрахий	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup$
Анапест	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup$
Прокелевматик	$\cup\cup\cup$	—

	Античные стопы	Силлабо-тонические стопы
Пятидольники:		
Пэон 1-й	σσσσσ	úúúú
Пэон 2-й	σσσσσ	úúúú
Пэон 3-й	σσσσσ	úúúú
Пэон 4-й	σσσσσ	úúúú
Кретик	σσσσσ	—
Бакхий	σσσσσ	—
Антибакхий	σσσσσ	—
Шестидольники:		
Ионик большой	σσσσσσ	—
Ионик малый	σσσσσσ	—
Хориямб	σσσσσσ	úúúúú
Моллос	σσσσσσ	—
Невозможная стопа		
Пиррихий	σσ	úú

Для своего времени, когда петровская Россия вступала в ряды цивилизованных европейских государств, теория стиха Тредиаковского — Ломоносова была относительно прогрессивным явлением русской культуры и на первых порах сыграла положительную конструктивную роль. Однако вследствие крайней технологической ограниченности, обусловленной метафизичностью своего построения, догматическая теория русского стиха, отрешенная от практики поэтов, чем дальше, тем больше встречала возражения со стороны лиц, пытавшихся разобраться в строении стиха и во взаимоотношениях теории с практикой, опережавшей теорию с каждым десятилетием. Первым восстал против теории стиха Тредиаковского—Ломоносова А. Радищев. Затем в первой половине XIX в. каноническая теория стиха была атакована рядом работ крупных филологов и лингвистов: В. Капниста (1815), Д. Самсонова (1817), частично А. Востокова (1817), А. Дубенского (1828), А. Кубарева (1829 и 1837), Н. Надеждина (1837), О. Сенковского (1841) и др. Во второй половине XIX в. против догматической теории стиха резко выступали: в 70-х и 80-х годах С. Шафранов, П. Голохвастов, Ф. Истомин, Р. Вестфаль, Ю. Мельгунов, а в 90-х и начале 900-х — Ф. Корш.

Несмотря на различие технологических позиций, почти все из перечисленных теоретиков стиха указывали на то, что в догматической теории стиха упущена важнейшая проблема — изучение русского народного стиха, формирующегося на протяжении столетий и выработавшего свои самобытные, шумительные по структуре формы.

Без изучения форм русского народного стиха нельзя понять ритмологическую сложность всего русского стиха. Я должен сказать, что только долготелнее изучение русской народной поэзии помогло мне прийти к тем выводам, которые положены в основу ритмологии и систематики стихотворных форм.

В XX в. примитивность догматической теории стиха стала уже бесспорной. Это дало законный повод некоторым теоретикам расценивать стопность в стихе как схоластическую нереальность; Л. Тимофеев писал, что «стопная теория стиха не может претендовать на какое-либо место в теории стиха» («Стих и проза». М., 1938. С. 226); однако взамен силлабо-тонических стоп ничего адекватного предложено не было.

Не останавливаясь на протестантских высказываниях многих русских стиховедов, отметим критику догматической теории стиха в работах замечательного стиховеда XIX в., профессора Московского университета А. Кубарева. В статье «О тактах, употребляемых в Русском стихосложении» («Московский вестник», 1829, ч. IV), полемизируя с «поклонниками ямбов и хореев» (его выражение), он писал: «Кто знает, какие затруднения представляет господствующая ложная система при обучении детей Российскому стихосложению, тот без сомнения сей труд наш не почтет излишним» (с. 91. — Здесь и ниже курсив мой. — А. К.). О правилах российской версификации он говорил, что «они должны быть выведены из непреложных законов рифмики...» (примечание к статье). Через восемь лет в книге «Теория русского стихосложения» (М., 1837) Кубарев повторил свою мысль: «...вместо того, чтобы соглашать теорию с практикой, следовало бы первую совершенно бросить. Впрочем, так и поступали почти все наши стихотворцы» (с. 4.). И далее: «Пока из оснований рифмики не будет положительно выведено, чем должно определять пространство стиха, до тех пор пределы его произвольны» (с. 38).

В XX в. некоторые теоретики пытались наметить систематику формообразований русского стиха, — это Н. Шульговский («Теория и практика поэтического творчества», 1914), В. Жирмунский («Введение в метрику», 1925), В. Пяст («Современное стиховедение», 1931), Б. Божидар, Г. Шенгели, но их исследования не дали значительных результатов, потому что эта работа велась, в общем, с позиции той же догматической теории и отдельные удачные наблюдения над новыми формами стиха не получили должного теоретического обоснования и развития. При этом недооценены замечательные новаторские работы по теории стиха А. Дубенского, А. Кубарева, Р. Вестфалья, Ю. Мельгунова, Ф. Корша, С. Боброва, М. Малишевского, С. Бонди.

Итак, Кубарев предлагал вывести теорию стиха «из оснований рифмики» (т.е. ритмики) и определить «пространство стиха». Надо сказать, что о «расстоянии стиха» говорил еще Тредиаковский, а в XX в. Андрей Белый предлагал разработать учение о чистом ритме русского стиха. Он же неоднократно выступал с тезисом

о диметрии (двухстопии) в ямбах и хорях, поддержав тем самым справедливую мысль Дубенского и Кубарева о том, что русские ямбы и хорей не двусложные формообразования, а *четырёхсложные* (вернее — *четырёхдольные*). Подобную тенденцию мы находим и в вышеупомянутой книге Н. Шульговского.

Целью оставить неприкосновенной и традиционную стиховедческую терминологию, поскольку она далеко отстоит от технологии стиха и носит условный или двусмысленный характер.

В частности, хотя бы из уважения к наследию Эллиады нужно отказаться от античной терминологии применительно к нашему стиху, поскольку ямбы, хорей, дактили, спондеи покрывают в античном стихосложении совсем иные количественные группы, нежели это имеет место в русской метрике. Пусть античная метрика остается на своем месте во всей ее первоначальной прелесть. Нам нечем пользоваться античными псевдонимами, надо вернуть имена их создателям. А для ритмологических фактов нашего времени, когда русская поэзия нарабатывала множество своих форм, подыщем *простые названия*, вытекающие из технологии, из механизма ритмических процессов.

2.

Как формируются стихи? На какой основе происходят разнообразные ритмические процессы, в рамках которых человеческая речь приобретает особую, эстетическую силу?

Маркс писал, что «человек умеет производить в соответствии с меркой каждого вида и всегда умеет подойти к предмету с подходящей меркой; человечество творит поэтому по законам красоты» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М. Л., 1938. С. 57.).

С какой же «подходящей меркой» можно подойти к стиховым формам, чтобы понять их природу, структуру и закономерность различных образований? Тредиаковский говорил о «расстоянии» стихов, Кубарев предлагал установить принцип, по которому образуются «пространства» стиха. Собственно, Тредиаковский, Кубарев да и другие исследователи стиха отмечали необходимость теоретической разработки вопроса о «подходящей мере» стиха, т.е. решения проблемы о закономерностях ритмологических формообразований, происходящих «по законам красоты». В чем заключаются эти законы? В общем они сводятся к гармонической соразмерности частей целого и их внутренним взаимосвязям, в результате чего предмет получает единство формы и содержания.

Если мы подойдем с таким критерием к стихам, то прежде всего увидим, что все стихотворные формы совершенно ощутимо распадаются на *две категории*. 1) *дисметрические* формы и 2) *метрические* формы.

К категории дисметрических форм относятся такие формообразования, которые органически *связаны с формами языка* и ими обусловлены; в них нет добавочного организующего начала метрического, стихи идут неравномерными волнами, без периодичности. В русской поэзии различимы два ряда таких форм: 1) *интонационно-фразовый* стих (*фразовик*) и 2) *акцентный* стих (*ударник*).

Интонационно-фразовый стих характеризуется свободным построением речи, расчленяясь по фразам, он держится на интонационной волне непринужденного говора. «Расстояние» стиха здесь совершенно неопределенное. Фразовик может быть безрифменный и рифмованный, например:

Фразовик без *рифмы*, но с единой трехсложной клаузулой:

Не во матушке во Россиюшке,
Было в Каменной Москве.
Во палатушках было белых каменных,
Там столы стоят черны дубовые,
А на столах скатерти белы мелковые...

(Народная поэма о Грозном и Курбском)

Со свободной клаузулой:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

(А.Блок)

Фразовик со *смежными рифмами* (раешник):

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.

(А.Пушкин)

Фразовик с перекрестными рифмами:

150 000 000 — мастера этой поэмы имя.

Пуля — ритм.

Рифма — огонь из здания
в здание.

150 000 000 говорят губами моими.

Ротационкой шагов

в булыжном верже площадей
напечатано это издание.

(В. Маяковский)

Акцентная форма стиха (ударник) строится на возможно более правильном повторении в каждой строке определенного количества самостоятельных по смыслу слов — обычно трех-четырех, реже пяти. «Расстояние» стиха здесь приблизительное. Такие стихи могут быть без рифм и с рифмами.

Вот четырехударник без рифмы:

Вечерний сумрак над теплым морем,
огни маяков на потемневшем небе,
запах вербены при конце пира,
свежее утро после долгих бдений,
прогулка в аллеях весеннего сада,
крики и смех купающихся женщин...

(М. Кузмин)

Четырехударник с рифмами:

Гражданin фининспектор!

Простите за беспокойство.

Спасибо....

не тревожьтесь...

я постою...

У меня к вам

дело

деликатного свойства:

о месте

поэта

в рабочем строю.

(В. Маяковский)

К области дисметрических форм относятся также формы народного аллитерационного стиха (в Германии, у некоторых восточных народов), библейского сти-

ха, основанного на параллельных членениях двуфразовых речений, и некоторые формы верлибра, практикуемые в западной поэзии. Здесь же уместно отметить, что «Слово о полку Игореве» написано в разных формах дисметрии.

Дисметрические стихи можно сравнить с аморфными телами, среди которых различаются естественные образования (янтарь, опал, различные смолы) и искусственные (стекло, плавленый кварц). В аморфных телах молекулы расположены беспорядочно, без структурных закономерностей и поэтому они не обладают пространственной решеткой, имеющейся в кристаллах.

Подобно аморфным телам, дисметрические стихи построены так, что их словесный материал организуется на основе собственных законов языка. В дисметрических стихах нет правильной ритмической формы, нет количественной закономерности; строки идут «естественными» пластами, без расчленений стиха на равновеликие части. Короче говоря, при дисметрии «расстояние» стиха неопределенно и неизмеримо.

Совершенно иначе конструируются формы метрического стиха. Метрические формы стиха — это *внеязыковая категория*, их структурные образования можно сравнить с кристаллическими образованиями. Частицы кристаллов расположены в определенном порядке, периодически повторяющемся. Правильная геометрия строения кристаллов подсказала нашему соотечественнику кристаллографу Е. С. Федорову мысль — построить систему всех возможных проекций кристаллических форм, независимо от конкретных, и теоретически установить *пространственные кристаллические решетки*. На основании метрических форм Федоров вывел 230 пространственных групп, сформулировал закон кристаллографических пределов. Реальность федоровских кристаллических решеток была впоследствии доказана рентгеноструктурным анализом.

Поскольку в ритмических процессах (в метрическом стихе и в музыке) наблюдается правильность структурных форм, мы можем, опираясь на богатую практику поэтов, по некоторой аналогии со статическими пространственными решетками в кристаллографии построить для ритмических процессов *проекции динамических норм*, которые станут контрольными рядами по отношению к однородным множествам, объединенным единством количества при разнообразии качества. Если в мире кристаллов действуют законы геометрии, т.е. законы пространственных отношений и форм тел, то в мире ритма проявляются законы числовых отношений динамического характера. Почему не сделать попытку — вывести систему ритмических норм и форм из самой природы ритма как гармонического процесса периодических повторов и кратных отношений?

Ритм — слово греческое, обозначает «размеренность», «стройность», «складность». К слову «ритмос» близко слово «рео» — теку, двигаюсь. Следовательно, ритм в искусстве — это *размеренное движение* в стихе, в музыке, в танце.

Как исчислить это движение и в чем заключается его мера? Каковы исходные количества, которые можно положить в основу формирования (а значит, и исчисления) ритмических процессов?

Порядковые числа идут парами: нечетные — четные, т.е. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10... На основании экспериментальных данных В. Вундт доказал, что есть количественный *порог максимум* одновременно различимого восприятия группы однородных элементов (предметов). Это количество — 6 (шестерка). А каков минимум? Первая пара чисел (1-2) не может быть отнесена к категории групп уже потому, что 1 (единица) не группа. Двойка (2) слишком мала для самостоятельной группировки. Значит, начало ритмической группировки — тройка (3); с нею в паре стоит четверка (4). Следующая пара — пятерка (5) и шестерка (6); это сложные группы: 5 = 3+2 или 2+3; 6 = 4+2 или 2+4, или 3+3.

Можно предположить, что эти числа — 3, 4, 5 и 6 — и являются теми количествами, которые лежат в основе ритмических формообразований — трехдольников $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$, четырехдольников $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$, пятидольников $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ и шестидольников $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$. Их закономерность подтверждается всей практикой поэзии и музыки. Античная метрика, как мы видели, построена тоже на 3-, 4-, 5- и 6-дольниках.

Дробление, что строение кристаллов соответствует этим же количествам: структура кристаллов состоит из треугольников, четырехугольников, пятиугольников и шестигранников (при «срезе» углов их количество удваивается — 6, 8, 10, 12).

Трехдольники и четырехдольники — простые элементные группы, каждая из них несет на себе один акцент — падающий на первую, узловую долю. Но пятидольники и шестидольники представляют собой сложные группы: пятидольник состоит из тройки и двойки, а шестидольник из четверки и двойки, поэтому они по своей структуре *двухакцентны*, причем сильный акцент лежит на большей половине группы.

Каждая из элементных групп имеет свои **видовые формы**, определяемые положением анакрузы. Для того чтобы элементные группы в своих видовых формах были реально осязательны на слух, подберем к каждой форме стиховые примеры, не соблюдая пока единства кратности их повторов и однотипности концовок, отделяя анакрузу чертой. При этом следует помнить, что форма 1-го вида, без анакрузы, является базисной формой, исходя из которой выводятся ее модификации; элементные доли до разделительной черты относятся к анакрузе, а в соответствии с этим элементные доли после черты принадлежат эпикрузе, которой, как мы увидим ниже, заканчиваются все видовые тактометрические периоды (кроме 1-го вида). Вот эти **элементные группы** всех четырех классов:

Трехдольник

1-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Точки небесные, вечные странники ...
2-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Как ныне сби рается вещей О лег...
3-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Не гулял с кисте нем я в дре мучем ле су...

Четырехдольник

1-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	С неба полуденного жа ра не подступ и.
2-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Тень Грозного ме ня усыно вила, Ди митрием из гроба наре кла...
3-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	На возду шном оке ане без ру ля и без вет рил...
4-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Сирень ка чается, ка чается, на верно упа дет...

Пятидольник

1-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Красные кони, красные кони , красные кони ...
2-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Как будто бы день, как будто бы ночь....
3-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Красным полымем заря вспыхнула....
4-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Вы соко в горы вполз уж и лег там...
5-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Ой Дни про, Дни про, ты ши рок, мо гуч...

Шестидольник

1-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Весело си яет месяц над се лом ...
2-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Не множеством кар тин старинных масте ров....
3-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Если б сумерками звезды выбежали ...
4-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	При ди ты, немощный, при ди ты, радостный...
5-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Помо ляся Богу, спит кресть янский люд...
6-й	$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$	Обыкно венный день, обыкно венный сад...

Не следует думать, что этими первоначальными ходами ограничиваются ритмические формообразования. Это лишь элементарные шаги, как первые ходы в шахматной игре.

В «силлабо-тонической» теории известно 5 стоп: ямба, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест. Здесь же перед нами 18 «стоп», 18 контрольных форм, принадлежащих четырем классам. Теоретически можно вывести пятую базисную форму — семидольник $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$. Отсутствие такой формы в практике поэтов удерживает

нас пока от рассмотрения структуры семидольника. Но этим не ограничивается структура ритмических процессов. Как показывает поэтическая практика, каждая из базисных форм имеет свои **ритмические модификации**, которые обладают своими же индивидуальными различиями, сохраняя в то же время единство долевого количества.

Вот таблицы модификации трехдольника, четырехдольника и несамостоятельного двудольника, который вместе с трехдольником участвует в образовании пятидольника, а вместе с четырехдольником образует шестидольник. Пятидольник и шестидольник не представлены отдельными модификациями, поскольку их модификации состоят из сложения модификаций, обозначенных в таблицах.

**Ритмические модификации двудольника
(несамостоятельного)**

	Нейтральные безударные	Константные	Инверсирован- ные	№
	I	II	III	
Однодольные слоги и одно- дольные паузы	u	ú	ǔ	1
	ul	úl	-	2
	lu	-	lú	3
Двудольные слоги и дву- дольные паузы	uu	úú	ǔǔ	4
	ll	-	-	5
Синкопы	-	-	ulú	6
Всего 12 модификаций	5	3	4	

Ритмические модификации трехдольника

	Нейтральные безударные	Константные	Инверсированные		№
			акцент на 2-й доле	акцент на 3-й доле	
	I	II	III	IV	
Однодоль- ные слоги и однодольные паузы	u	ú	ǔ	ǔ	1
	ul	úl	ǔl	-	2
	lu	-	-	ulú	3
	ll	-	llú	llú	4
Двудоль- ные слоги и двудольные паузы	uu	úú	ǔú	ǔú	5
	ul	úl	ǔl	-	6
	uu	úuu	ǔuu	ǔǔú	7
	lu	-	-	ulú	8
	ul	úl	-	-	9
	ll	-	-	llú	10
Трехдоль- ные слоги и трехдоль- ные паузы	uuu	úuu	ǔuu	ǔuu	11
	lll	-	-	-	12
Всего 36 мо- дификаций	12	8	8	8	

Ритмические модификации четырехдольника

	Нейтральные безударные	Константные		Инверсированные		№	
		главный акцент на 1-й доле	побочный акцент на 3-й доле	акцент на 2-й доле	акцент на 4-й доле		
Однодоль- ные слоги и однодольные паузы	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	1	
	UUUL	UUUL	UUUL	UUUL	-	2	
	UUUL	UUUL	-	UUUL	UUUL	3	
	UUUU	UUUU	UUUU	-	UUUU	4	
	UUUU	-	UUUU	UUUU	UUUU	5	
	UUUL	UUUL	UUUL	-	-	6	
	UUUL	-	-	UUUL	UUUL	7	
	UUUL	-	UUUL	UUUL	-	8	
Двудольные слоги и двудольные паузы	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	9	
	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	10	
	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	-	11	
	UUUU	UUUU	-	UUUU	UUUU	12	
	UUUU	UUUU	-	UUUU	-	13	
	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	14	
	UUUU	UUUU	UUUU	-	UUUU	15	
	UUUU	-	UUUU	UUUU	UUUU	16	
	UUUU	-	UUUU	-	UUUU	17	
	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	18	
Группы символов	UUUU	-	UUUU	UUUU	-	19	
	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	-	20	
	UUUU	-	UUUU	UUUU	UUUU	21	
	UUUU	UUUU	-	-	UUUU	22	
	UUUU	UUUU	-	UUUU	-	23	
	UUUU	-	UUUU	-	UUUU	24	
	UUUU	-	UUUU	-	-	25	
	UUUU	-	-	UUUU	-	26	
	Трехдоль- ные слоги и трехдоль- ные паузы	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	27
		UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	-	28
UUUU		UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	29	
UUUU		-	UUUU	UUUU	UUUU	30	
UUUU		UUUU	-	-	-	31	
UUUU		-	-	-	UUUU	32	
Четырехдоль- ные слоги и четырёхдоль- ные паузы	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	UUUU	33	
	UUUU	-	-	-	-	34	
Всего 124 мо- дификации	34	21	24	24	21		

Все модификации выведены теоретически из самой структуры ритмообразования, но реальность их, как станет ясно в дальнейшем, подтверждена практикой поэтов и в особенности своеобразной метрической структурой русского народного стиха.

Установление модификаций элементной базисной группы каждого класса является *кардинальной ритмологической проблемой*, в корне меняющей наше представление о структуре ритмического процесса. Любая из античных стоп и каждая силлабо-тоническая стопа — это лишь отдельные модификации среди множества других, учтенных в таблицах, которые представляют собой сведение многообразия к единствам.

В догматической теории стиха стопа — статичная, однофигурная, окостеневшая в своей неподвижности мера стиха, с постоянным акцентом на определенном месте. Между тем ритмический процесс есть *динамический процесс* и первичная элементная форма его есть *динамическая мера*, неизменная в своем количестве, но разнообразная в своих качествах. Основание ритмического процесса — это элементная группа с ее многофигурными модификациями, учитывающими все структурные комбинации слоговой и паузной долгот и акцентные характеристики. Отсюда слоги могут быть а) *единодольными* — краткими, б) *долгими*, преимущественно *двудольными*, как в античной метрике, и в) *кратчайшими* — полудольными (в таблицах полудольность не отражена, поскольку полудольные слоги встречаются на практике редко).

Как первичная форма меры, элементная группа начинается с сильной узловой доли, с первой ячейки группы. Совпадение слогового акцента с узловой долей создает *константные* модификации. Наличие у группы структурных пауз делает ее паузной модификацией. Если речевые звуки в стихе — это выражение кинетической энергии, то структурные паузы (их нельзя смешивать с интонационно-логическими паузами) — это, так сказать, скрытая потенциальная энергия ритма, который по природе своей есть прерывно-непрерывный процесс.

Как видно из таблиц, трехдольник заключает в себе 36 возможных модификаций, а четырехдольник — 124 модификации. Несамостоятельная двудольная группа имеет 12 модификаций. Внимательное рассмотрение модификаций показывает, какую огромную и разнообразную ритмическую силу таит в себе каждый многодольник. Система модификаций позволяет высвободить структурную «внутриатомную энергию» ритма и показать, какие колоссальные резервы таятся в ритмическом процессе.

Все новое, что внесли поэты в арсенал ритмических средств, было сделано ими инстинктивно, вопреки рутинной теории стиха. Поэты всегда правы в своих поисках. Они сами чутьем установили «звуковые дорожки» для стихов, практи-

чески измерили и установили «пространство» стиха. Нам остается лишь систематизировать эти «дорожки», расположив их в известной последовательности, в порядке кратного нарастания, и разбив их по классам долности.

Перейдем теперь к рассмотрению важнейшей ритмологической проблемы — **ритмического процесса**. Всякий правильный ритмический процесс заключается в периодически кратных повторах элементной формы, которую можно назвать простым хороним русским словом — **крата** (что значит «раз»); он содержит в своей структуре меру собственного движения. Отсюда и названия стихотворных форм: четырехкратный трехдольник, пятикратный трехдольник, трехкратный четырехдольник, шестикратный четырехдольник, трехкратный пятидольник, четырехкратный четырехдольник и т.п. Период же, заключающий в себе определенное количество крат, называется **тактометрическим периодом**.

Правильный ритмический процесс есть *двуединный* рабочий процесс. С одной стороны, он посредством количественно определенной элементной группы (краты) *объединяет* в период модифицированные группы, а затем периоды — в цикл; с другой стороны, ритмический процесс *расчленяется* на циклы, цикл — на периоды, период — на группы (краты), а группы — на составные элементы — доли. Таким образом, в структуре ритмического процесса ясно различимы: *целое*, охватываемое периодом, ритмоэлементные *части*, содержащиеся в кратах; *частицы*, размещаемые в ячейках (долях) краты.

Каковы пределы многократности повторов элементной группы? Очевидно, и здесь действует тот же закон минимума и максимума, какой мы наблюдаем в структуре элементных групп: не менее трех и не более шести. Практика поэтов подтверждает этот закон; редчайшие исключения чаще всего объясняются полемическими соображениями автора (например, у Маяковского).

Мерой правильного ритмического процесса является тактометрический период, в котором гармонически сочетается структура ритма и фразостроения, работа речевого аппарата и дыхания.

Тактометрический период не только организует ритмический процесс, но и является инструментом *отсчета* проходимого стихом «расстояния». Роль счетчика выполняет **контрольный ряд**, представляющий собой эталон предельного «расстояния стиха», которое заполняется не только речевым (слоговым) материалом, но и структурными динамическими паузами. Контрольный ряд тактометрического периода — это не только эталон ритмического процесса, канва, по которой «вышивается» реальный рисунок стиха; это пространственная «звуковая дорожка», по ячейкам которой бегут речевые звуки стиха (и в музыке — звуки инструментов) и которая *негативно присутствует в нашем сознании*, готовая отозваться на любую ритмическую акцию.

Ритмическое чувство — это шестое врожденное чувство, связанное с ритмической деятельностью нервной системы. На это указывал И. М. Сеченов в работе «Рефлексы головного мозга», об этом точно сказал И. П. Павлов: «Нет ничего более властного в жизни человеческого организма, как ритм. Любая функция, в особенности вегетативная, имеет постоянную склонность переходить на навязываемый ей ритм». Поразительно тонко устроено ухо, этот совершенный ритмико-акустический аппарат. Склонностью нервной системы переходить на любой навязываемый ритм извне или (у композиторов, у поэтов) изнутри и объясняется негативное наличие в нашем сознании ритмических контрольных рядов. Именно на *фоне контрольного ряда*, соответствующего данному тактометрическому периоду, мы и воспринимаем реальную сложную ритмическую структуру и в стихе, и в музыке; именно благодаря присутствию в нашем сознании таких контрольных рядов мы с неудовольствием замечаем ритмические нарушения в стихе и с удовольствием отмечаем свежесть нового ритмического рисунка.

КОНТРОЛЬНЫЕ РЯДЫ ТАКТОМЕТРИЧЕСКИХ ПЕРИОДОВ

I. Класс трехдольников

Первичные элементные группы трех видов

1-й	úúú	(базисная форма, без анакрузы и эпикрузы)
2-й	ú úú	
3-й	úú ú	

Трехкратный трехдольник

№			
1	1-й	úúú úúú úúú	} 3 x 3 = 9 долей
2	2-й	ú úúú úúú ú	
3	3-й	úú úúú úúú	

Четырехкратный трехдольник

4	1-й	úúú úúú úúú úúú	} 3 x 4 = 12 долей
5	2-й	ú úúú úúú úúú ú	
6	3-й	úú úúú úúú úúú	

Пятикратный трехдольник

7	1-й	'uu uu uu uu uu	} 3 x 5 = 15 долей
8	2-й	u 'uu uu uu uu u	
9	3-й	uu 'uu uu uu uu	

Шестикратный трехдольник

10	1-й	'uu uu uu uu uu uu	} 3 x 6 = 18 долей
11	2-й	u 'uu uu uu uu uu u	
12	3-й	uu 'uu uu uu uu uu	

II. Класс четырехдольников**Первичная элементарная группа четырех видов**

1-й	'uuuu (базисная форма, без анакрузы и эпикрузы)
2-й	u 'uuu
3-й	uu 'uu
4-й	uuu 'u

Трехкратный четырехдольник

№			
1	1-й	'uuuu uuuu uuuu	} 4 x 3 = 12 долей
2	2-й	u 'uuuu uuuu uu	
3	3-й	uu 'uuuu uuuu u	
4	4-й	uuu 'uuuu uuuu	

Четырехкратный четырехдольник

5	1-й	'uuuu uuuu uuuu uuuu	} 4 x 4 = 16 долей
6	2-й	u 'uuuu uuuu uuuu u	
7	3-й	uu 'uuuu uuuu uuuu	
8	4-й	uuu 'uuuu uuuu uuuu	

Пятикратный четырехдольник

9	1-й	'uuuu uuuu uuuu uuuu uuuu	} 4 x 5 = 20 долей
10	2-й	u 'uuuu uuuu uuuu uuuu u	
11	3-й	uu 'uuuu uuuu uuuu uuuu	
12	4-й	uuu 'uuuu uuuu uuuu uuuu	

Шестикратный четырехдольник

13	1-й	'uuuu uuuu uuuu uuuu uuuu	} 4 x 6 = 24 доли
14	2-й	u 'uuuu uuuu uuuu uuuu u	
15	3-й	uu 'uuuu uuuu uuuu uuuu	
16	4-й	uuu 'uuuu uuuu uuuu uuuu	

III. Класс пятидольников**Первичные элементарные группы пяти видов:**

1-й	'uuuuu (базисная форма, без анакрузы и эпикрузы)
2-й	u 'uuuu
3-й	uu 'uuu
4-й	uuu 'uu
5-й	uuuu 'u

Трехкратный пятидольник

№			
1	1-й	'uuuuu uuuuu uuuuu	} 5 x 3 = 15 долей
2	2-й	u 'uuuuu uuuuu uu	
3	3-й	uu 'uuuuu uuuuu u	
4	4-й	uuu 'uuuuu uuuuu	
5	5-й	uuuu 'uuuuu uuuuu	

Четырехкратный пятидольник

6	1-й	'uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu	} 5 x 4 = 20 долей
7	2-й	u 'uuuuu uuuuu uuuuu u	
8	3-й	uu 'uuuuu uuuuu uuuuu	
9	4-й	uuu 'uuuuu uuuuu uuuuu	
10	5-й	uuuu 'uuuuu uuuuu uuuuu	

Пятикратный пятидольник

11	1-й	'uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu	} 5 x 5 = 25 долей
12	2-й	u 'uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu u	
13	3-й	uu 'uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu	
14	4-й	uuu 'uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu	
15	5-й	uuuu 'uuuuu uuuuu uuuuu uuuuu	

16 1-й }
 17 2-й }
 18 3-й }
 19 4-й }
 20 5-й }
 5 x 6 = 30 долей

IV. Класс шестидольников

Первичные элементные группы шести видов:
 (базисная форма, без анакрузы и эпикрузы)

1-й |~~~~~|
 2-й |~~~~~|
 3-й |~~~~~|
 4-й |~~~~~|
 5-й |~~~~~|
 6-й |~~~~~|

Трёхкратный шестидольник

№ 1 |~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 2 |~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 3 |~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 4 |~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 5 |~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 6 |~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 6 x 3 = 18 долей

Четырёхкратный шестидольник

№ 7 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 8 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 9 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 10 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 11 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 12 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 6 x 4 = 24 доли

Пятикратный шестидольник

13 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 14 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 15 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 16 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 17 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 18 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 6 x 5 = 30 долей

Шестикратный шестидольник

19 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 20 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 21 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 22 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 23 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 24 |~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~|~~~~~| }
 6 x 6 = 36 долей

Если приемотреться к таблицам контрольных рядов, то в них можно заметить фрагменты закономерностей, заключенных в таблице умножения.

Трехдольники	Четырехдольники	Пятидольники	Шестидольники
3 x 3 = 9	4 x 3 = 12	5 x 3 = 15	6 x 3 = 18
3 x 4 = 12	4 x 4 = 14	5 x 4 = 20	6 x 4 = 24
3 x 5 = 15	4 x 5 = 20	5 x 5 = 25	6 x 5 = 30
3 x 6 = 18	4 x 6 = 24	5 x 6 = 30	6 x 6 = 36

Каждый родовой контрольный ряд с его видами представляет собой процесс умножения, где множимым будет число, выражающее частоту долей в базисной элементной группе (крате), множителем — число, выражающее кратность, т.е. количество повторов этой группы в периоде, а произведением — число, обозначающее долевой объем периода. Значит, в ритмическом процессе происходит не сложение, а *умножение* (не сумма, а произведение), что свидетельствует о геометричности структуры правильных ритмических форм.

Очень хорошо понимал практически (но плохо представлял себе теоретически) ритмический процесс В. Маяковский. В статье «Как делать стихи» он писал, что «ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно... Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне... Ритм — это основная сила, основная энергия стиха... Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики... Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами...»

Далее Маяковский сделал ценнейшее признание о начале формирования стихов:

«Сначала стих Гсенину просто мычался приблизительно так: та-ра-ра |ра ра| ра ра ра| ра ра| и т.д.

«Потом выстраиваются слова:

Ва ушии ра ра ра ра в мир иной...»

Перед нами задокументированный (конечно, приблизительно) начальный процесс создания по тому стихов, которым предшествовал «гул-ритм», т.е. смутно осознаваемый, самому себе «навязанный» (по Павлову) контрольный ряд, в пределах которого уже проступал абрис реального ритма. Поэт нащупывал «звуковую дорожку» и, найдя ее, подыскивал подходящие к ритму и к теме слова, беспрестанно меняя их и приспособлявая наиболее подходящие до тех пор, пока не разместил их по всему расстоянию стиха и не покрыл «ритмический гул словами».

В связи с рассмотрением структуры и механизма ритмических процессов следует коснуться вопроса об изохронности в стихе, т.е. о равномерности и равноускоренности произносимого стиха. Фактически механизм стиха построен на изометризме, а не на изохронности, т.е. на соблюдении структурных пространственных, а не временных отношений. Поясню это на примере. Расстояние Тверского бульвара в Москве равно километру. Это — объективная пространственная мера. Расстояние бульвара не изменится ни от быстроты, ни от медленности шага, ни от темпа бега. Меняется лишь время, расходуемое на преодоление этого километрового расстояния.

Нечто подобное происходит и в метрическом стихе. Мера стиха — тактометрический период с его контрольным рядом определенного долевого объема. Эта мера не меняется от темпа исполнения стиха. Если, например, стихотворный размер представляет собой четырехкратный четырехдольник 3-й $\cup\cup\cup\cup$ («на воздушном океане без руля и без ветрил»), то как бы мы медленно или быстро ни исполняли его — целиком или меняя темпы в его частях, — расстояние стиха, его структурные отношения, его «звуковая дорожка» не изменятся. Разумеется, перемена темпа и интонационно-логические паузы (отличающиеся от структурных пауз) придадут произносимому добавочную, чисто исполнительскую выразительность. В этом отношении при исполнении стихов мы пользуемся свободным темпом *rubato*. Следует заметить, что сложные в ритмическом отношении стихи (например, тактовики типа «Левого марша» Маяковского) нужно разучивать.

Необходимо повторить одно принципиально важное разъяснение. Метрические формы стиха — это не речевая категория, а вторичная, художественная форма, приданная речи извне: слова размещаются по слогам в кратных ячейках в пределах контрольного ряда. Ритм окрашивается в цвет смысла, оставаясь в любых условиях вторичной формой, которая «навязана» (по Павлову) речевой структуре.

В связи с этим уместно привести высказывание Гегеля в «Науке логики» (примечание к главе «Содержание и форма»). Он писал: «При рассмотрении противоположности между формой и содержанием существенно важно не упускать из виду, что содержание не бесформенно, а форма одновременно и содержится в самом содержании, и представляет собой нечто внешнее ему. Мы здесь имеем удвоение формы; во-первых, она, как рефлексированная внутрь себя, есть содержание; во-вторых, она, как нерелексированная внутрь себя, есть внешнее, безразличное для содержания существование».

Справедлива мысль Гегеля об «удвоении формы», заключенной в содержании, но по отношению к стихотворным размерам, к ритмическим формам стиха следует сказать иначе: ритмическая форма, внешняя вторичная форма по своей природе, вступив во взаимодействие с содержанием, становится двойной формой, различаемой в двух направлениях: как проникшая внутрь содержания, она становится нераздельной с ним и, как внеязыковая категория, она остается неслиянной с содержанием.

Подобно тому как грамматические формы выведены из речевой структуры после того, как сложился и относительно стабилизировался литературный язык, так и формы (вернее нормы) стиха стало возможным установить и классифицировать после того, как русская поэзия опытным путем выработала огромное количество самых разнообразных стихотворных форм, одна часть которых непосредственно связана с законами языка (дисметрические формы), а другая часть обусловлена структурой ритмических процессов (метрические формы). Но в характере формообразований языка и формообразований стихотворного ритма имеется большая разница: грамматические формы в основном стабильны, язык не терпит индивидуального новаторства (в духе т.н. заумного языка), если оно не вызвано жизненной необходимостью включения в язык новых слов, отражающих новые явления, причем и новые слова подчиняются все тем же законам грамматики; ритмические же формы стиха, как не связанные с языком и больше того — «навязанные» (по Павлову) поэтам, в большей мере подвержены изменению и модернизации, они обновляются, изобретаются, открываются поэтами в соответствии с теми формообразующими резервами, какие заложены в самой структуре ритмических процессов, обусловленных природой числа и его количественно-элементных отношений. Еще более тонка и сложна структура музыкальных ритмов; но в основе ритмических процессов (стихотворных, музыкальных и танцевальных) лежат одни и те же динамические законы движения. *Законы ритма едины для всех ритмуемых явлений.* Кстати отмечу, что тактометрические периоды лежат в основе и музыкальных ритмов, но они отличаются от музыкальных тактов.

Коротко — о рифме в стихе.

Рифма наряду с аллитерациями, ассонансами и диссонансами — одно из ярких средств эвфонической выразительности стиха, но она не является непосредственным, структурным фактором ритмического процесса: она включается в процесс как добавочный сигнальный элемент, одинаково обслуживая и метрические, и дисметрические формы стиха. Обычно рифма замыкает собой строку, сигнализируя тем самым окончание либо цельного тактометрического периода, либо цезурованной его части. Это как бы звоночек на пишущей машинке, предупреждающий о завершении определенного акта, который все равно мог произойти и без эвфонического вмешательства. Античный стих не знал рифмы, русская народная поэзия тоже не всегда пользуется этой «детинской сопелкой», как назвал рифму наш тонкий ритмик В. Тредиаковский.

В основе «законов красоты» лежит принцип гармонических пропорций. Одним из главнейших факторов правильных зрительных построений предмета является симметрия как результат минимум биполярности движения.

В области же слуховых (звуковых) впечатлений важнейшим организующим фактором правильных формирований является ритм. В отличие от зрительного процесса ритмический процесс — асимметричен, его движение униполярно и необратимо. Эстетическая значимость ритма заключается в строгой периодичности повторов определенной количественной формы в пределах не менее трех и не более шести раз. Контрольные ряды периодов формируются «в соответствии с мерой каждого вида», поэтому законы ритмических процессов суть «законы красоты».

Можно вывести три основных закона ритма.

1. **Постоянство** количества долей в первичной элементной форме ритма (**крате**) и в тактометрическом периоде.

2. **Кратность** отношений периодов и первичных элементных форм (**крат**).

3. Всякий правильный конкретный ритмический процесс происходит на фоне **контрольного ряда**.

Отсюда следует диалектическое определение ритма: *ритм — это структурный волнообразный процесс периодических повторов расчлененно-количественной формы движения в ее качественных модификациях.*

КЛАСС ТРЕХДОЛЬНИКОВ

История русских трехдольников очень интересна. В народной поэзии стихотворные размеры этого класса встречаются крайне редко, у русских виршевиков их совсем нет.

Первые, пробные трехдольники появились у Ломоносова в его «Письме о правилах российского стихотворства». Это однострочия: анапестическое — «Начертан многократно в бегущих волнах» и дактилическое — «Вьётся кругами змий по траве, обновившись в расщелине»; об амфибрахиях Ломоносов не упоминает. Первые его трехдольники — полносложные стопы, т.е. каждая стопа в три слога, без пауз. Дальнейшая практика Ломоносова как поэта проходила в пределах хорейческих и ямбических размеров.

Несомненно тонким ритмистом показал себя В. Тредиаковский, который практически разработал форму трехдольного русского гекзаметра, но теоретически не смог ее обобщить. Вопреки доктрине Ломоносова о «чистых», т.е. полносложных, стопах Тредиаковский применил свободную паузную форму трехдольника первого вида анакруза в поэме «Гилемахида». Инициатива Тредиаковского была поддержана и расширена А. Сумароковым, а дальше Г. Державиным и В. Жуковским, которые дали ряд научных трехдольников. Пушкин следовал этой модернизации трехдольников лишь в теккетах, строго придерживаясь полносложия в других своих стихотворениях (причем, в молодости Пушкин в подражание ритмике Державина написал паузированным дактилем стихотворение «Заздравный кубок»).

Таким образом получилось, что в первые же десятилетия после реформы Тредиаковского — Ломоносова русские поэты вопреки правилам стихосложения не всегда соблюдали полносложие в трехдольниках, обогащая их паузными модификациями или применением ударного слога в трехдольном двусложии (ритмическая допоза слога).

В XIX в. полносложные трехдольники под именами дактиля, амфибрахия и анапеста глубоко проникли в практику русских поэтов. Отлично разработанные

поэтами первой трети XIX в. трехдольники получили свое дальнейшее развитие у А.Фета, Л.Мея и особенно у Некрасова, этого патриота русских трехдольников.

В XX в. с любовью выхаживали и совершенствовали эти формы стиха, уделяя большое внимание паузникам, такие мастера, как К.Бальмонт, В.Брюсов, А.Блок, Н.Гумилев, А.Ахматова, И.Севрянин, О.Мандельштам, а в дальнейшем В.Маяковский, С.Есенин, М.Цветаева, Н.Асеев, Н.Тихонов, А.Сурков, С.Кирсанов и многие другие поэты вплоть до Е.Евтушенко и А.Вознесенского.

Теоретическое разъяснение структуры паузных трехдольников дал впервые С.Бобров, а затем Г.Шенгели и М.Малишевский.

Класс трехдольников — единственный из четырех метрических классов, в котором понятие краты как элементной группы и понятие стопы совпадают. Здесь можно было бы оставить привычные названия — дактиль, амфибрахий и анапест — нетронутыми, но в остальных классах нет ни одной элементной группы, для которой подошли бы общепринятые названия стоп — ямба и хорей. Как уже говорилось, в канонической теории стиха установлено пять стоп, *пять элементных групп*. Фактически же в практике русской поэзии совершенно явственно проступили *восемнадцать элементных групп*, из них лишь одна или две употребляются очень редко. Разве можно пятью терминами из старой теории стиха покрыть восемнадцать метрических групп — трехэлементных, четырехэлементных, пятиэлементных и шестиэлементных? Вот почему в данной монографии всюду вместо термина «стопа» фигурирует термин «крата» — название тем более уместное, что крата и период как две меры ритмического процесса находятся между собой в кратных отношениях. Помимо этого нужно иметь в виду, что каждая элементная группа имеет свои многофигурные модификации.

За два с лишним века русские поэты выработали огромное количество разнообразнейших стиховых размеров и моделей по всем четырем метрическим классам — трехдольников, четырехдольников, пятидольников и шестидольников. По количеству и богатству типовых моделей, разработанных поэтами России, на первом месте стоят четырехдольники, на втором месте — трехдольники, на третьем месте — шестидольники и на последнем — пятидольники.

Как элементная метрическая группа, участвующая в правильных ритмических процессах, трехдольник имеет три вида:

- | | | |
|-----------------|------|---|
| трехдольник 1-й | uuu | без анакрузы и эпикрузы; |
| трехдольник 2-й | u u | однодольная анакруза и двудольная эпикруза; |
| трехдольник 3-й | uu u | двудольная анакруза и однодольная эпикруза. |

Трехдольник первого вида представляет собой *базисную* форму, на основе которой выведены все 36 модификаций трехдольника. Трехдольники группируются в тактометрические периоды, каждый такой период представляет собой объективную меру ритмического процесса, отражаемую контрольным рядом.

По степени кратности повторов элементарной группы в периоде все метрически правильные трехдольники разделяются на *четыре рода*: 1) трехкратные трехдольники; 2) четырехкратные трехдольники, 3) пятикратные трехдольники; 4) шестикратные трехдольники. Внутри каждого рода трехдольники подразделяются на виды: трехдольник первый, трехдольник второй и трехдольник третий. Классная таблица двенадцати контрольных рядов четырех родов и трех видов выглядит так:

1. Трехкратные трехдольники: 3 x 3 = 9 долей

1. Первый вид | uuu|uuu|uuu|
 2. Второй вид | uuu|uuu|u |
 3. Третий вид | uuu|uuu|u

2. Четырехкратные трехдольники: 3 x 4 = 12 долей

4. Первый вид | uuu|uuu|uuu|uuu|
 5. Второй вид | uuu|uuu|uuu|u |
 6. Третий вид | uuu|uuu|uuu|u

3. Пятикратные трехдольники: 3 x 5 = 15 долей

7. Первый вид | uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|
 8. Второй вид | uuu|uuu|uuu|uuu|u |
 9. Третий вид | uuu|uuu|uuu|uuu|u

4. Шестикратные трехдольники: 3 x 6 = 18 долей

10. Первый вид | uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|
 11. Второй вид | uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|u |
 12. Третий вид | uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|u

Таблица позволяет наглядно представить контрольные метрические эталоны ритмических процессов трехдольника, в пределах которых формируются реальные стихотворные размеры и типовые модели стиховой речи. Особенно рельефны в таблице видовые анакрузы и эпикрузы.

В процессе выработки методических ориентиров для наилучшего построения ишшоу приравненных подборок выяснилось, что историческая, а тем более хронологическая последовательность материала привела бы к технологической путанице. Наиболее и даже единственно целесообразным при изучении механизма ритмических процессов оказалось последовательное распределение иллюстраций именно по ритмологическому принципу. Лишь в отдельных случаях частично уделить внимание элемены историзма и технологии стиха. Метод иллюстриро-

ванного анализа ритмических структур таков: сначала даются исходные образцы **полносложных многодольников**, заполняющих целиком равномерными слогами все пространство стиха, т.е. контрольный ряд тактометрического периода, а затем, по мере выявления отдельных стиховых форм, подбираются образцы, в моделях которых постепенно убывает количество слогов и вводятся или внутрителишные паузы, или применяется растяжение слогов. Однако в любых случаях одновидовые периоды остаются равновеликими, хотя количество слогов в них может быть и не одинаковым.

I. ТРЕХКРАТНЫЕ ТРЕХДОЛЬНИКИ

Метрическое пространство стиха: 3 x 3 = 9 долей

1. Трехкратный трехдольник первый

Контрольный ряд периода: | uuu|uuu|uuu|

Всякий полносложный трехдольник первый — это стиховой размер, который известен у нас под именем трехстопного дактиля. Здесь нет ни анакрузы, ни эпикрузы (нулевая анакруза и нулевая эпикруза). Вот пример полносложного трехдольника первого без рифм:

В первые	годы мла	дечества
Помню я	церковь у	богую,
Стены е	е дере	вянные,
Крышу не	ровную,	серую,
Мохом зе	ленным по	росшую,

(Н. Некрасов)

Или с рифмами:

В чем убе	дишь ты ста	реющих,
Завтрашний	день забы	вающих,
Спины на	солнышке	греющих
И о пок	ое взы	вающих!

(Л. Мартынов)

Такое построение стиха, заполняющего текстом все пространство периода, не имеет концевых структурных пауз; они могут быть заменены внеметрическими, интонационно-логическими паузами (люфтпаузами)¹ Если же

¹ Люфтпауза (нем. «воздушная пауза») отмечается исполнителем по личному усмотрению.

применить структурную трехдольную паузу в конце стиха, то трехкратный трехдольник обратится в четырехкратный:

| В чем убе|дишь ты ста|реющих, |^^^|
| Завтрашний | день забы|вающих... |^^^|

Каждый стих в этом случае заканчивается трехдольной, метрической структурной паузой. Но мы рассматриваем вышеприведенный пример в системе ритмологии именно как трехкратный, а не четырехкратный трехдольник.

В дальнейшем приводятся модели равновеликих стихов, с постепенным убыванием слогов в конце тактометрического периода. Ряд стихов построен на различных модельных комбинациях. Разумеется, структурные концевые паузы в стихе входят в состав его пространства. Метрическая разбивка стиха настолько ясна, что добавочные комментарии не требуются:

Звезд тини	на неиз	менная,
Сумерек	зыбкая	просинь. ^
Первая после	сенная,	
Милая	русская	осень. ^
(А. Недогонов)

Где твое	личико	смуглое,
Пыльце сме	ется ко	му? ^^
Ох, оди	ночество	круглое!
Не посу	дно нико	му! ^^
(Н. Некрасов)

Лет — Неи	вестных он	лет. ^^
Ясный, как	день, напо	маженный,
Ходи сча	сливый по	эт, ^^
Словно а	мур пере	ряженный.
(Д. Минаев)

Бури на	небе ве	чернем, ^
Моря сер	дитого	шум — ^^
Бури на	море и	думы, ^
Много му	чительных	дум... ^^
(А. Фет)

| Четкие | линии | гор, ^^ |
| Бледно не|верное | море. ^ |

| Гаснет тор|жественный | взор... ^^ |
| Тонет в бес|сильном про|сторе. ^ |
(В. Брюсов)

Вот две строфы, каждая из которых построена на одномодельной конструкции:

Оттепель...	Поле чер	неет; ^
Кровля на	церкви об	мокла; ^
Так вот и	вьет, и	вьет — ^
Пахнет вес	ною сквозь	стекла. ^
(Л. Мей)

Жду я хо	лодного	дня, ^^
Сумерек	серых я	жду, ^^
Замерло	сердце зве	ня: ^^
Ты гово	рила: — «При	ду...» ^^
(А. Блок)

Строфы с укороченными стихами и, соответственно, с глубокими трехдольными паузами в конце стихов:

Не отхо	ди от ме	ня, ^^
Пой или	смейся со	мною ^
Ранним си	янием	дня, ^^
Поздней заре	ю! ^	^^^
(К. Фофанов)

Выйдем с то	бой побро	дить ^^
В лунном си	янии!	^^^
Долго ли	душу то	мить ^^
В темном мол	чании!	^^^
(А. Фет)

Сотню руб	лей сереб	ра ^^
В день полу	чаю... ^	^^^
Сорок че	тыре реб	ра ^^
В сутки ло	маю... ^	^^^
(Н. Некрасов)

| Бедные | дети ус|тали: ^ |
| сладко за|снули. ^ |^^^ |

| Сонные | тополи | в дали ^ |
| горько вздох|нули... ^ | ^^^ |

(А. Белый)

Ясное	утро, не	жарко, ^
Лугом бе	жишь налег	ке. ^^
Медленно	тянется	барка ^
Вниз по ре	ке. ^^	^^^

(М. Цветаева)

Редкий случай строфической композиции из шести строк с системой мужских рифм «аабввб»; в основе композиции лежит двухмодельная конструкция трехдольника:

^^^	^^^	^^^
^^^	^^^	^^^
^^^	^^^	^^^

В поле не	видно ни	зги, ^^	
Кто-то зо	вет: «Помо	ги!» ^^	
	Что я мо	гу? ^^	^^^
Сам я и	беден и	мал, ^^	
Сам я смер	тельно ус	гал, ^^	
	Как помо	гу? ^^	^^^

(Ф. Сологуб)

Следующая подборка имеет в виду показать отход разных русских поэтов от канонического полносложия в рамках трехкратного трехдольника первого и употребление паузных модификаций внутри периода, а не только в конце его, как мы видели в предыдущей подборке. Поражает необыкновенная динамичность ритма, оживившая в стихах энергию революционной эпохи. Несмотря на разный состав слогов в стихах и разный ритм у каждого из поэтов, все строки *изометричны*, их ритмические процессы проходят в пределах одного и того же контрольного ряда, их пространства равновелики. Приводимые ниже стихи не содержат в себе ничего «дактилического», в них не соблюдается полносложие. Это — трехдольные тактовики. Читать эти тактовики нужно четкой скандовкой, соблюдая все структурное своеобразие стиха (поскольку нижеприводимые строфы написаны в свободной паузной манере, моделирование в них не всегда соблюдается).

| Я нена|ви-ижу | свет ^^ |
| Однооб|ра-азных | звёзд. ^^ |

| Здравствуй, мой | да-авний | бред — ^^ |
| Ба-ашни | стрелчатой | рост! ^^ |

(О. Мандельштам)

Мы ^^	спим ^^	ночь. ^^
Днем совер	шаем пос	тупки. ^
Любим сво	ю ^ то	лочь ^^
Воду в сво	ей ^^	ступке. ^

(В. Маяковский)

Сравните эти паузные стихи с полносложными строками В. Брюсова «Четкие линии гор...», приведенными выше.

Наш ^ о	тец ^ за	вод. ^^
Красная	ке-епка	флаг. ^^
Только за	вод позовет, ^^	
Руки ^	прочь, ^^	враг! ^^

(В. Маяковский)

Сравните эти стихи с вышеприведенными стихами А. Блока «Жду я холодного дня...»

Дырку сверля ^^	в доме, ^	
взрыв ^ Мяс	ницкую	пашней, ^
рвя ^^	кабель, ^	номер ^
пулей летел ^^	барышне.	

(В. Маяковский)

Сравните первые строки с приведенными выше полносложными спокойными стихами Л. Мея «Оттепель ... Поле чернеет».

Продолжение подборки паузных трехдольников:

Много в Рос	сии ^	троп. ^^
Что ни тро	па — ^ то	гроб. ^^
Что ни вер	ста — ^ то	крест. ^^
До ени	се-ейских	мест. ^^

(С. Есенин)

Если б ты	в реку у	пала, ^
Я бы до	стал ^ до	дна. ^^
Мне и мор	ского ^	вала ^
Сутемень	^ не страш	на. ^^

(А. Яшин)

Если ^	день ^^	смерк, ^^
Если ^	звук ^^	смолк, ^^
Все же бе	гут ^^	вверх ^^
Соки сос	новых ^	смол. ^^
 (Н. Асеев)

{ | Словно се|дой ^^ |
 | Волхв, ^^ |
 { | Грозен бе|дой ^^ |
 | Волхов. ^ |
 { | Варом смо|ли ^^ |
 | Днище, ^ |
 { | Прочь от зем|ли ^^ |
 | Нищей. ^ |
 (М. Зенкевич)

В небе, ржа	все ^	жести, ^
Перст ^ стол	ба. ^^	^^
Встал на на	значенном	месте, ^
Как ^ суды	ба. ^^	^^
 (М. Цветаева)

Кто они,	что ^ гля	дят ^^
в узкую	щель? ^^	^^
Кто он, чужой ^ сол	дат, ^^	
шнующий	щель? ^^	^^
Ранее бы	я ^^	мог ^^
так посту	пить? ^^	^^
Мирный е	го ^ по	рог ^^
пересту	пить? ^^	^^
 (С. Кирсанов)

Обращают на себя внимание ритмические композиции, обогащенные введением в трехдольник первый паузных модификаций не только внутри стиха, но и в начале его, отчего создается впечатление паузной анакрузы.

Губы мо	и прибли	жаются
^^ К тво	им ^ губам. ^^	
Тишества	снова свер	шаются,
^^ И	мир ^ как	храм. ^^
 (В. Брюсов)

Здесь применено чередование двух моделей:

| ^^^ | ^^^ | ^^^ |
 | ^^ | ^^ | ^^ |

Подобную комбинацию мы находим в следующих стихах:

Ца-арство	здорового	смысла — ^
^^ Тво	я ^ страна. ^^	
Чуждо над	нею на	висла ^
^^ Мо	я ^ лу	на. ^^

(И. Северянин)

Перед нами прошло свыше двух десятков стиховых моделей трехкратного трехдольника первого. Мы видим, какие разнообразные богатства создали русские поэты в области отечественного стихосложения. Все модели стиха подконтрольны своему видовому тактометрическому периоду, который хранит в себе единство количественного пространства, общего всем данным моделям разного ритмического качества.

2. Трехкратный трехдольник второй

Контрольный ряд периода: ^|^^^|^^^|^^^

Как и в предыдущем разделе, подборку трехкратного трехдольника второго начнем демонстрацией полносложного четверостишия, без структурных пауз.

Второй трехдольник начинается однодольной анакрузой и заканчивается двудольной эпикрузой; он соответствует каноническому амфибрахию. Вот полносложная форма с неметрической люфтпаузой в конце периода:

Взды|маются | волны, как | горы,
 И к | тверди воз|носятся | звездной.
 И с | ужасом | падают | взоры
 В мгно|венно раз|рытые | бездны.
 (А. К. Толстой)

Ввиду отсутствия структурных пауз на концах стихов подобные полносложники имеют тенденцию переходить из трехкратного трехдольника в четырехкратный с концевыми паузами:

Го|да не го|рят ^^ | в дым, ^
 Нель|зя уга|сать ^^ | им. ^
 (Н. Асеев)

Встречается полносложный трехкратный трехдольник второй с укороченными строками в строфе (двумодельная конструкция):

Си|ничка зве|нела в зво|ночки,
 На | сумерки | глядя. ^ | ^^
 Мо|роз ледя|ные за|мочки
 Ста|рательно | ладил. ^ | ^^
 (В. Боков)

Или то же с мужской рифмой в четных строках:

От|ец, ты ски|тался по | свету,
 Ты | счастье ис|кал. ^^ | ^^
 Но | не было | счастья и | нету,
 Ты | горе лишь | знал. ^^ | ^^
 (Дм. Бакаров, погиб на войне)

Или с мужской рифмой в нечетных строках:

Мы | скучной до|рогой | шли ^
 По | чахой рав|нине. ^ | ^^
 У|ныло звуча|ли ша|ги ^
 На | высохшей г|лине. ^ | ^^
 (Ф. Сологуб)

То же, но с паузой модификацией в четных строках:

Хру|стальные | проливни | люстр ^
 Ко | мне ^ не | двигай. ^ | ^^
 И те|дфу у те|бя посе|дось ^
 Лю|бимой ^ | книгой. ^ | ^^
 (А. Квятковский)

Если внимательно переставить модели этих нечетных и четных стихов, то получится новый ритмический вариант:

Шо|се промыв|вая, ^ | ^^
 про|носится | дождь навес|ной.

О, | Первое | Мая! ^ | ^^
 шу|мящее | нам новиз|ной! ^
 (С. Кирсанов)

В подобных трехдольниках с укороченными строками очень выразительна паузная форма:

За|кат золо|той. ^ Сне|га ^
 За|лил ^ ян|тарь, ^^ | ^^
 Мне | Гатчина | ^ доро|га, ^
 Сов|сем ^ как | встарь. ^^ | ^^
 (Г. Иванов)

Большим вниманием у поэтов пользуется своеобразная форма трехкратного трехдольника, в котором систематически паузируется двудольная эпикруза, такой стих может показаться двуударным:

Ка|кую бес|смертную | ^^
 Вен|чать предпоч|тительно | ^^
 Пред | всеми бо|гинями | ^^
 О|лимпа над|звездного? | ^^
 (В. Жуковский)

Или:

Люб|лю я кра|савицу | ^^
 С о|чами ла|зурными: | ^^
 О! | в них не об|манчиво | ^^
 Ду|ша́ ее | светится! | ^^
 (Е. Баратынский)

Или два периода, объединенные в одну строку:

Не|ясная радуга. | ^^ Звезда отдаленная. | ^^
 До|лина и | облако. | ^^ И | грусть неиз|бежная | ^^
 Ле|генда о | счастья, | ^^ борь|бой возму|щенная. | ^^
 Ла|зурь непо|нятная, | ^^ не|мая, без|брежная. | ^^
 (К. Бальмонт)

В русской поэзии на базе одномодельного трехдольника выработана серия оригинальных строф, объединяющих в себе ряды укороченных трехкратных трехдольников с постоянными паузными эпикрузами. Вот четырехстишная строфа:

Все|му чело|вечеству | ^^
 За|дравный ста|кан, ^^ | ^^
 Два | полных — о|тчеству | ^^
 И | славе сла|вян! ^^ | ^^

(Н. Языков)

Шестистишная строфа:

Не | розу па|фосскую, | ^^
 Ро|сой ожив|ленную, | ^^
 Я | ныне по|ю; ^^ | ^^
 Не | розу фе|осскую, | ^^
 Ви|ном окроп|ленную, | ^^
 Сти|хами хва|лю... ^^ | ^^

(А. Пушкин)

Восьмистишная композиция:

Ты | хочешь не|многого, | ^^
 Но-|мосму — | лишнего; | ^^
 Ка|кого-то | общества, | ^^
 Ка|ких-то лю|дей... ^^ | ^^
 И | в кинема|тографе | ^^
 Смо|треть на Ве|нецию, | ^^
 И | в поле с при|слугою | ^^
 Цве|ты соби|рать. ^^ | ^^

(И. Северянин)

То же, но с рифмами:

Шам|панского | в лилию! | ^^ Шам|панского | в лилию! | ^^
 Е|с цепо|мудрим | ^^ свя|тее о|но. ^^ | ^^
 Ми|глон с Esca|millio! | ^^ Mi|gnon с Esca|millio! | ^^
 Шам|панское | в лилии — | ^^ свя|тое ви|но. ^^ | ^^

(И. Северянин)

Примечательно, что эта, казалось бы, «изысканная» модель трехкратного трехдольника второго с паузированной эпикрузой идет от народной поэзии:

До|лина до|линушка, | ^^
 До|лина зе|леная, | ^^
 Ра|доче ши|рокое. | ^^
 Но | этой до|линушке | ^^

Гу|ляет де|тинушка, | ^^
 Уда|л добрый | молодец... | ^^

(Сб. «Русский соловей», Пг., 1915)

На фоне приведенных образцов большой интерес представляет очень редкий двух-модельный образец трехкратного трехдольника второго, в котором нечетные стихи заканчиваются четырехсложной клаузулой; последний (безударный) слог клаузулы совпадает с третьим акцентом тактометрического периода $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$; в четных стихах двусложная клаузула с трехдольной паузой $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

Люб|лю я за|думывать|ся, ^
 Вни|мая сви|рели. ^ | ^^
 Но | слаще мне | вслушивать|ся ^
 В воз|душные | трели ^ | ^^
 Ве|сеннего | жаворо|нка! ^

(А. Дельвиг)

Как мы видим, трехкратный трехдольник второй не так богат ритмическими формами, как трехдольник первый.

3. Трехкратный трехдольник третий

Контрольный ряд периода $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

В канонической теории стиха этот размер называется трехстопным анапестом; его контрольный ряд начинается двудольной анакрузой и заканчивается однодольной эпикрузой с метрическим акцентом.

По количеству метрических моделей и вариантов к ним этот размер разработан слабее, нежели его братья по периоду — первый и второй трехдольники. Объясняется это, по-видимому, следующими обстоятельствами: 1) полносложная модель очень однообразна по своей конструкции, наиболее надоедлива в ней мужская клаузула, покрывающая односложную эпикрузу; 2) чаще фигурирует модель этого стиха с паузированной эпикрузой, но она тоже не дает разнообразия ритмических конфигураций.

Базисная полносложная модель трехкратного трехдольника третьего выглядит так (здесь — критическая масса стиха с люфтпаузой в конце каждого периода):

Мы за|быты, од|ни на зем|ле.
 Поси|дим же ти|хонько в теп|ле.

В этом | комнатном, | теплом углу
Поглядим на октябрьскую | мглу.
(А. Блок)

Трехкратный трехдольник может быть обращен в четырехкратный путем введения в конце стиха добавочной структурной трехдольной паузы:

Мы за|быты, од|ни на зем|ле. ^^ | ^
Посидим же ти|хонько в теп|ле. ^^ | ^

То же относится и к следующим стихам:

Бьется | в тесной пещурке о|гонь,
На по|леньях смо|ла, как сле|за,
И по|ет мне в зем|лянке гар|монь
Про улы|бку тво|ю и гла|за.
(А. Сурков)

Трехкратный трехдольник паузного типа очень распространен в практике поэтов XX столетия:

Я по|кинул ро|димый ^ | дом,
Голу|бую о|ставил ^ | Русь.
В три зве|зды берез|няк над прудом
Теплит | матери | старой ^ | грусть.
(С. Есенин)

У ка|лины -- не | ломан ^ | куст,
у ми|лины -- не | давлен ^ | сок,
житный | колос -- вы|сок ^ | да | густ,
и е|го густо|га -- ^ | не | в срок.
(Г. Поженян)

Интересна двухмодельная конструкция с укороченной четной строкой:

Снова | Крым вспоми|нается | мне:
Мори | грохот и | прозелень, | ^
И над | морем в за|катном о|гне --
•Лебе|диное | озеро». | ^
(Вл. Гордейчев)

Большой тонкости ритма достиг И. Анненский в паузированном трехдольнике двухмодельного типа:

Лишь то|му, чей по|кой ^ та|им,
Сладко | дышится... | ^^ | ^
Полот|но над ок|ном | ^ мо|им
Не ко|лышется. | ^^ | ^
....Хоро|шо в голу|бом ^ о|гне,
В свежем | шелесте; | ^^ | ^
Только | яркой так | чужды ^ | мне
Чары | прелести... | ^^ | ^

В рамках трехкратного трехдольника третьего русские поэты разработали своеобразную конструкцию стиха, в котором систематически паузируется односложная эпикруза; эта конструкция популярна в русской поэзии. Наиболее часто встречается одномодельная конструкция:

Сиро|тинушка | девушка, | ^
Полю|би меня, | молодца, | ^
Полю|би, приго|лубливай, | ^
Мои | кудри рас|чесывай. | ^
(А. Дельвиг)

В разных вариантах эта модель прошла через весь XIX век, она употребляется и в наше время, обслуживая любое содержание:

В тара|тасе, в те|леге ли, | ^
Еду | ночью из | Брянска я, | ^
Все о | нем, все о | Гегеле | ^
Моя | дума дво|рянская. | ^
(А. Жемчужников)

В парке | плакала | девочка: | ^
Посмо|три-ка ты, | папочка, | ^
У хо|рошенькой | ласточки | ^
Пере|ломана | лапочка. | ^
(И. Северянин)

Не у | нас ли, по|друженьки, | ^
Под ве|сенними | зорями | ^
Пели | вечером | девушки | ^
О цвет|ке о ла|зоровом? | ^
(М. Исаковский)

Ниже приводятся варианты той же формы — постепенное убывание слогов в клаузулах:

У́|у|у|у|у|у|у|у|
У|у|у|у|у|у|у|у|

Мы про|тивники | тус|кого. | ^
Мы при|учены к | шири — ^ | ^
само|вара ли | туль|ского | ^
или | «ТУ-сто че|тыре». ^ | ^
(А. Вознесенский)

У́|у|у|у|у|у|у|у|

Я у|бит подо | Рже|вом, ^ | ^
В безы|менном бо|лоте, ^ | ^
В пятой | роте, на | левом, ^ | ^
При же|стоком на|лете. ^ | ^
(А. Твардовский)

У́|у|у|у|у|у|у|у|
У|у|у|у|у|у|у|у|

Небо|склон опро|кинутый, | ^
Ухо|дящая | даль. ^^ | ^
Об от|чизне по|кинутой | ^
Зами|рает пе|часть. ^^ | ^
(К. Бальмонт)

У́|у|у|у|у|у|у|у|
У|у|у|у|у|у|у|у|

Нью | ш | здравие | Мери, ^ | ^
Милой | Мери мо|ей. ^^ | ^
Тихо | шпер я | двери ^ | ^
И о|ди без го|стей ^^ | ^
Нью | ш | здравие | Мери. ^ | ^
(А. Пушкин)

У́|у|у|у|у|у|у|у|
У|у|у|у|у|у|у|у|

Родо|вые чер|ты — ^^ | ^
Нику|да их не | денешь! ^ | ^
Те же | губы и | рты, ^^ | ^
Те же | взгляд и дви|женье. ^ | ^
(М. Скуратов)

Как ни различны приведенные выше образцы стихов и по содержанию, и по ритмическим вариантам, но следует указать, что исходной моделью для них служат русские народные размеры. Вот образцы:

Разли|лась, разли|леялась | ^
По лу|гам вода | вешняя, | ^
Унес|ло, уле|леяло | ^
Со дво|ра три ко|раблика, | ^
Три ко|рабля гру|жонные... | ^
(Сб. «Русская народная песня», М., 1941)

Исхо|дила мла|дешенька, | ^
Все лу|га и бо|лота, ^ | ^
Все лу|га и бо|лота, ^ | ^
Все сен|ные покосы. ^ | ^
(Там же)

Может быть, самым неожиданным является тот факт, что эта простая народная форма стиха применялась И. Северяниным в наиболее «изысканных» его стихах:

В шумном | платье му|аровом, | ^ в шумном | платье
му|аровом | ^
По ал|лее олу|ненной | ^ Вы про|ходите | морево... | ^

Прелесть всех этих размеров объясняется тем, что в них систематически, из периода в период, из стиха в стих, остается паузой, а значит, практически безударной третья акцентная доля, т.е. эпикруза; при чтении мы возмещаем этот акцент тайно, «про себя»: а) У́|у|у|у|у|у|у|у| ^ ; б) У|у|у|у|у|у|у|у| ^.

Это участие в образовании конкретной правильной ритмической волны, продолжающейся в ритмическом процессе за пределами текста, доставляет нам чувство тонкого эстетического удовольствия.

II. ЧЕТЫРЕХКРАТНЫЕ ТРЕХДОЛЬНИКИ.

Метрическое пространство стиха: $3 \times 4 = 12$ долей.

Четырехкратный повтор в периоде элементной группы, какой бы она ни была — трехдольной, четырехдольной, пятидольной или шестидольной, — наблюдается и в музыкальных, и в стиховых размерах чаще других кратностей.

4. Четырехкратный трехдольник первый

Контрольный ряд периода: $\{ \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \}$

Этот весьма распространенный в русской поэзии стиховой размер в своем полносложном виде известен как четырехстопный дактиль. Вот пример, когда все пространство и стиха, и периода заполнено слогами до отказа, в конце периода — люфтпауза:

Тучки небесные,	вечные	странники!	
Степью лазурною,	цепью жемчужною		
Мчитесь вы,	будто, как	я же, изгнанники,	
С милого	севера	в сторону	южную.
(М. Лермонтов)

Со структурными паузами в конце тактометрического периода:

| Были и | лето и | осень дождливы; ^ |
| Были поглочены | пажити, | нивы; ^ |
| Хлеб на полях не созрел и пропал; ^^ |
| Сделался | голод; на|род уми|рал. ^^ |
(В. Жуковский)

Зеркало	в зеркало,	с трепетным	лепетом,
Я при све	чах наве	ла: ^^	
В два ряда	свет — и та	инственным	трепетом
Чудно го	рят зерка	ла. ^^	
(А. Фет)

Каменщик,	каменщик,	в фартуке	белом ^
Что ты там	строишь? ко	му? ^^	
— Эй! Не мешай нам, мы	заняты	делом, ^	
Строим мы,	строим тюрь	му. ^^	
(В. Брюсов)

Что за вол	нение в рядах журна	листики?	
Жалкий, испуганный	вид! ^^		
Жертвенник	пуст и жур	нальные	мистики
Бросили	скит. ^^		
(Д. Минаев)

Иногда поэты употребляют в трехдольнике четырехсложные рифмы, выходящие за пределы краты:

Реет ре	ка лило	веющая, ^^
В свете за	ри предве	черной, ^
Даль нео	глядно тем	неющая ^^
Тянется	дивно без	мерней. ^
(В. Брюсов)

Тихо при	шла она —	вкрадчи	вая, ^^
Судя по	звукам — туга	я, ^	
Песни и	дни уко	рачивая, ^^	
Свет в ку	рнях за	жигая. ^	
(А. Недогонов, «Осень»)

Паузные формы четырехкратного трехдольника, которыми так богата русская поэзия, появились в России самостоятельно еще в XVIII столетии, подготовив тем самым почву для исторической их преемственности и развития. Первым ввел трехдольные паузники В. Третьяковский (образцы гекзаметра см. в разделе о шестикратном трехдольнике первом). Ниже приводится небольшая подборка соответствующих примеров в их технологической последовательности:

{ | Суетен | бу-удешь |
{ | Ты, чело|век, ^^ |
{ | Если за|бу-удешь |
{ | Краткий свой | век. ^^ |
(А. Сумароков)

Что ты за	во-одишь	несно во	е-енну
Флейте по	до-бно,	милый Сн	гирь? ^^
С кем мы пойдем ^ вой	ной на Ги	е-ену?	
Кто теперь	во-ождь наш?	Кто бога	тырь? ^^
(Г. Державин)

Кстати, к этому же типу стиха относится известное трехдольное двустушие В. Маяковского (оно без всяких на то ритмологических оснований иногда причисляется к частушкам, которые, как правило, четырехдольного строя):

| Ешь ана|насы, ^ | рябчиков | жуй, ^^ |
| День твой по|следний при|ходит, бур|жуй! ^^ |

Вот еще пример из Державина:

Тает зи	ма ^ ды	ханьем Фа	вона, ^
Взгляда бе	жит ^ пре	красной вес	ны; ^^
Мчится Не	ва ^	к Бельту на	лоно, ^
С берега суда спуще	ны. ^^	^^	

Почему же в первом случае в стихах Державина вместо паузы обозначено протяжение слога, а во втором поставлена послеслоговая пауза? Изучение структуры паузных форм стиха позволяет сказать, что если в трехдольной элементной группе (крате) находится двусложие с ударением на первом слоге, то наиболее естественным будет протяжение слога, т.е. $\overline{\cup\cup}$; если же это двусложие принадлежит двум соседним словам, из которых первое заканчивается ударным слогом, а второе начинается безударным, то естественнее будет паузное произношение $\cup\cup$. Этого порядка мы будем придерживаться всюду, за исключением конца периодов, где двусложие с ударением на первом слоге очень редко подвергается растяжению. Чтобы не усложнять терминологию, все стихи и паузного типа, и с растяжением слогов мы будем называть привычным и удобным словом — **паузник**, который может быть трехдольным, четырехдольным, пятидольным и шестидольным, смотря по классу стиха, к которому он принадлежит. Вообще же стихи такой конструкции, в отличие от полносложных, лучше называть: паузный трехдольник, паузный четырехдольник, паузный пятидольник, паузный шестидольник.

После Сумарокова и Державина паузная форма стихов была поддержана последующими поколениями поэтов вплоть до XX в. Вот примеры:

Красное	со-олнце	за́ лесом	село. ^
Длинные	те-ени	стелются	с гор. ^^
Чистое	по-оле	стихло, стем	нело; ^
Страшно чер	не-еет	издали	бор. ^^
(П. Катенин)

{ | Бело-ру|мя-ана |
| | Входит за|ря ^^ |
{ | И разго|ня-ает |
{ | Блеском сво|им ^^ |
{ | Мрачную | тьму ^^ |
{ | Черная | но-ощи. |
(В. Жуковский)

{ | Кубок ян|га-арный |
{ | Полон дав|но, ^^ |
{ | Пеной у|га-арной |
{ | Блещет ви|но. ^^ |
(А. Пушкин)

Тщетно же	ла-аешь,	милая	Хлоя, ^	
Золота	ку-учи	в клад ^ ко	пить: ^^	
Можно ль с	сим	кла-адом	сладость по	кою ^
Можно ли дру-ужбы	клад ^ сра	вить? ^^		
(В. Капнист)

Совершенно замечательны паузники следующей подборки, которая открывается стихами поэта 40-х годов XIX в. Э. Губера.

Думал му	жик: ^ «Я	хлеб ^ про	дам, ^^
Ба-арин	спросит — об	рок	^ отдам, ^^
В город сне	су на про	дажу то	вару, ^
^ Да ло	шадок куп	ю себе	пару; ^
^ А по	том и Ва	нюху же	ню ^^
^ На Марфутке к Ми	колину	дно». ^^	
(Э. Губер)

Нежны и	бы-ыстры	ваши на	певы!
Что ж не по	ё-оте,	лянские	девы,
В лад уда	ря-ая	легкой сто	пой?
Сербские	де-евы!	Песни про	стые
Любите	петь; ^ но	чувства жи	вые
В диком на	пе-еве	блещут кра	сой.
(А. Олоевский)

{ | Хлебушка | нет, ^^ |
{ | Валится | дом, ^^ |
{ | Сколько уж | лет ^^ |
{ | Каме по|ем ^^ |
{ | Горе сво|е, ^^ |
{ | Плохо жить|е! ^^ |
{ | Братцы, под|ем! ^^ |
{ | Ухнем, на|прям. ^^ |
{ | Ухни, ре|бята! Го|ра-те вы|сокая... |
{ | Кама уг|рюмая! | Кама глу|бокая! |
(Н. Некрасов)

Южные	звё-озды!	Черные	о-очи!
Неба чу	жого ог	ни! ^^	^^^
Вас ли встре	ча-ают	взоры мо	и ^^
На небе	хла-адном	бледной пол	но-очи?
 (П. Вяземский)

{ | Сад весь в цве|ту, ^^ |
 { | Вечер в ог|не, ^^ |
 | Так осве|жительно | радостно | мне! ^^ |
 { | Вот я сто|ю, ^^ |
 { | Вот я иду, ^^ |
 | Словно та|инственной | речи я | жду. ^^ |
 (А. Фет)

{ | Вечер пе|ча-альный, |
 { | Многострада-альный, |
 { | С лаской про|ща-альной |
 { | Ветви кло|ня, ^^ |
 { | Свеял хруста-альный |
 { | Дождь на ме|ня. ^^ |
 (В. Брюсов)

Стихи подобной ритмической структуры (четырёхкратный паузный трехдольник первый) можно найти у К. Бальмонта, И. Северянина, М. Цветаевой, С. Есенина и других поэтов XX в. Например, у М. Цветаевой мы читаем:

Ру-уской	ржи от ме	ня ^ по	клон, ^^
Ниве, где	ба-аба	застится,	^^^
Друг! ^ Дожди за мо	им ^ ок	ном, ^^	
Беды и	бла-ажи	на сердце...	^^^

Следует отметить особую изобразительную инициативу большого поэта-ритмиста Н. Асеева, который сделал очень много для развития русского стихосложения. Его стихи, написанные в духе новаторской ритмики разбираемого здесь трехдольника, заслуживают пристального изучения. Вот строки Н. Асеева, исполненные необычайной ритмико-звуковой динамики:

Белые бивни
 бьют
 в ют.
 В шумную пену
 бушприт
 врыт.

Вы говорите:
 шторм —
 вздор?
 Некогда длить
 спор!

Запишем эти стихи по-периодно, с обозначением пауз:

Белые	би-ивни	бьют	^^ в ют. ^^
В шумную	пену буш	прит ^^	врыт. ^^
Вы говорите:	шторм — ^^	вздор? ^^	
Некогда	длить ^^	спор! ^^	^^^

А теперь прочитаем начало стихотворения Н. Асеева «Спартакиада», авторская запись такая:

Все, кто не слеп
 и не глух,
 и
 не
 стар —
 все — кому радость
 и молодость друг —
 все
 на
 старт.

Чтобы наглядно увидеть (и услышать) ритмический рисунок этих стихов, целесообразно каждый поэтический стих, определяемый тактометрическим периодом, вытянуть в строку:

Все, кто не	слеп ^^	и ^ не	глух, ^^
и ^^	не ^^	стар — ^^	^^^
все — кому	радость и	молодость	друг — ^^
все ^^	на ^^	старт.	^^^
Все, кому	ложь не за	крыла гла	за, ^^
чей ^^	остр ^^	глаз, ^^	^^^
миру се	годня долж	ны пока	зать, ^^
как ^^	свеж ^^	класс. ^^	^^^
Слушай ко	ма-анду, ^	слушай ме	ня: ^^
в даль ^^	смо- ^^	три; ^^	^^^
страны дру	гие ^	пере	гоняй, ^^
раз, ^^	два, ^^	три! ^^	^^^

Замечательны следующие строки Н. Асеева, применившего фиксированную двудольную паузу перед концом каждого стиха по модели $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$:

Я не мо	гу без те	бя $\bar{\cup}$	жить! $\bar{\cup}$
Мне и в до	жди без те	бя $\bar{\cup}$	— сушь, $\bar{\cup}$
мне и в жа	ру без те	бя $\bar{\cup}$	— стыть, $\bar{\cup}$
мне без те	бя и Моск	ва $\bar{\cup}$	— глушь. $\bar{\cup}$

Примеры из Асеева говорят о редком ритмическом даровании поэта, подарившего отечественной поэзии образцы русского трехдольного тактовика, истоки которого восходят к эпохе Сумарокова и Державина.

Проследим ту же ритмику в стихах других поэтов:

Время ве	лит $\bar{\cup}$ за	песню при	няться. $\bar{\cup}$
Вбей $\bar{\cup}$	в шаг $\bar{\cup}$	марш! $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
Взглянем, как	вырос за	эти три	нацать $\bar{\cup}$
Лет $\bar{\cup}$	рост $\bar{\cup}$	наш! $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
(С. Кирсанов)

Черные	тучи про	носятся	мимо $\bar{\cup}$
Сёл, $\bar{\cup}$	нив, $\bar{\cup}$	рош. $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
Вот потем	нело и	пыль закру	жилась: $\bar{\cup}$
Гром, $\bar{\cup}$	блеск, $\bar{\cup}$	дождь. $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
(В. Ходасевич)

Много я	лгал, $\bar{\cup}$	мало любил, $\bar{\cup}$		
Се-рдца	не убе	рег. $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	
Легкая	слава шле	няла ме	ня $\bar{\cup}$	
И	легкая	пыль $\bar{\cup}$ до	рог. $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
(В. Луговской)

Интересна модель четырехстишной строфы, с укороченными четными строками и глубокой паузой в конце каждой укороченной строки:

Вновь насту	пающих	праздников	зов. $\bar{\cup}$
... Убран кар	тофель. $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
Четкие	контуры	голых лесов, $\bar{\cup}$	
Кранов и	кровель. $\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$	$\bar{\cup}$
(К. Ваншенкин)

5. Четырехкратный трехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}\bar{\cup}$

Полносложная (критическая) форма этого трехдольника малопопулярна, называется она четырехстопным амфибрахийем:

Ка|чаяся, | звезды ми|гали лу|чами,
На | темных зы|бях Среди|земного | моря,
А | мы любо|вались с то|бою о|гнями,
Что | мчались под | нами, с не|бесными | споря.
(А. К. Толстой)

Или:

По | рыбам, по | звездам про|носит ша|ланду:
Три | грека в О|дессу вс|зут контра|банду.
(Э. Багрицкий)

Тот же четырехкратный трехдольник, но каждый период разбит на две равносложные строки по принципу рифмовки:

{ Есть | речи — зна|ченье
{ Тем|но иль нич|тожно,
{ Но | им без вол|нения
{ Вни|мать невоз|можно.
(М. Лермонтов)

Модель с однодольной паузой в конце периода:

Гля|жу как бе|зумный на | черную | шаль, $\bar{\cup}$
И | хладную | душу тер|зает пе|чьаль. $\bar{\cup}$
(А. Пушкин)

То же, но с разбивкой каждого периода на две строки по принципу рифмовки:

{ Гус|тая кра|пива
{ Шум|ит под ок|ном. $\bar{\cup}$
{ Зе|леная | ива
{ На|висла ша|тром... $\bar{\cup}$
(А. Фет)

Или с паузой в середине периода и в конце его (редкий пример):

На | снег-пере|вал ^
по | кручам до|рог ^
Кав|каз-кара|ван ^
взобрался и | лег. ^
(С. Кирсанов)

Далее следует ряд моделей трехдольника второго с различной системой паузирования в конце периода и с различными клаузулами-рифмами:

Од|нажды в сту|деную | зимнюю | пору
Я | из лесу | вышел: был | сильный мо|роз. ^
Гля|жу, подни|мается | медленно | в гору
Ло|шадка, ве|зущая | хворосту | воз. ^
(Н. Некрасов)

По|дернуты | дымкой ве|черние | горы,
У | моря от|тенок свинца. ^^ | ^^
Хо|лодная | тяжесть на | сердце — не | горе,
А | просто со|знание кон|ца. ^^ | ^^
(В. Звягинцева)

Интересно сравнить две одноразмерные строфы; одна из них с полносложными модификациями:

Как | ныне сби|рается | вещей О|лег. ^
Отм|стить нера|зумным хо|зарам, ^ | ^^
Их | села и | нивы за | буйный на|бег ^
Об|рек он ме|чам и по|жарам... ^ | ^^
(А. Пушкин)

Другие с паузными модификациями:

Би|лет — ^^ | шелк. ^ Ше|ка — ^^ | чмок. ^
С |висток — и рва|нулись туда мы, ^ | ^^
ку|ди, ^ как | се-ельди | в сети чу|лок, ^
Пы|лут круго|светные | дамы. ^ | ^^
(В. Маяковский)

Еще более ошутима разница в ритмах между одноразмерными стихами с мужскими рифмами полносложной конструкции и паузной.

Полносложная модель:

Ба|ряное | солнце раз|веяло | тьму, ^
Го|товясь к боль|шому пу|ти, — ^^ | ^^
Не|мало придется трудиться с|му, ^
Чтоб | нашу стра|ну обой|ти. ^^ | ^^
(В. Лебедев-Кумач)

Паузные формы свободного моделирования:

Ввер|ху зеле|неет бе|резная | рябь, ^
и | ве-етки | радугой | дуг. ^^ | ^^
По|шли ^ вола ^ вер|теть ^ и | врать, ^
и | туг, ^ и | вот, ^ и | вдруг. ^^ | ^^
(В. Маяковский)

Как | лед обла|ка, ^ как | лед обла|ка, ^
как | би-итый | лед обла|ка, ^^ | ^^
и | синь дале|ка, ^ и синь высо|ка, ^
за | ни-ими — | синь глубо|ка. ^^ | ^^
(И. Асеев)

С боль|шо-ою | нежностью — | ^ пото|му, ^
Что | скоро уй|ду ^ от | всех, — ^^ | ^^
Я | все ^ раздумыва|ю, ^ ко|му ^
Дос|танется | во-олчий | мех, ^^ | ^^

Ко|му ^ — раз|нежива|ющий ^^ | плед ^
И | тонкая | трость ^ с бор|зой, ^^ | ^^
Ко|му ^ — се|ребряный | мой ^ брас|лет, ^
О|сыпанный | ^ бирю|зой... ^^ | ^^
(М. Цветаева)

Нужно подчеркнуть, что паузные четырехкратный трехдольник русские поэты начали разрабатывать еще в первой трети XIX в.:

На | бурке под | тенью чи|нары ^ | ^^
Ле|жал ^ Ах|мет Ибра|гим, ^^ | ^^
И, | руки скрес|тивши, та|тары ^ | ^^
Стоя-али | молча пред | ним. ^^ | ^^
(М. Лермонтов)

О|на нико|гда ^ е|го не лю|била,
 А | он ее | втайне лю|бил; ^^ | ^^
 Но | он о люб|ви ^ не | выронил | слова;
 В се|бе ее | свято хра|нил. ^^ | ^^
 (Н. Огарев)

Све|ча наго|рела. Порт|реты в те|ни. ^
 Си|дишь ^ при|лежно и | скромно ты. | ^^
 Ста|рушке зев|нулось. По | окнам о|гни ^
 Про|шли ^ в те | дальние | комнаты. | ^^
 (А. Фет)

Во второй половине XIX в. применение паузных трехдольников замедлилось. Оно возобновилось лишь в стихах К. Бальмонта, А. Блока и В. Брюсова. В начале XX в. многие не могли правильно прочитать такие стихи. Читателям, привыкшим к полносложным формам стиха, эти стихи казались неправильными. По свидетельству С. М. Бонди, известный литературовед и историк литературы С. А. Венгеров считал трехдольные паузники испорченными стихами. Даже в наши дни некоторые литературоведы и стиховеды говорят, что в паузниках «пропущены слоги», точно это человек с выбитыми зубами. Такова привычка к обязательному полносложию стиха и вера в непреложность рутинной теории.

При изучении полносложных и паузных трехдольников чрезвычайно полезно иметь в виду нижеследующий редкостный пример: даны две параллельные модели, в которых одинаковые анакрузы, эпикрузы и тресложные рифмующиеся клаузулы; но стихи в первом случае выдержаны в духе строгого полносложия, а во втором случае внутри стиха применяется локальная паузная модификация:

Три | женщины, | грязные, | пьяные, | ^^
 Об|нявшись, и|дут и ша|таются. | ^^
 Дро|жат коло|кольни ту|манные, | ^^
 Крес|ты у церк|вей накло|няются. | ^^
 (В. Брюсов)

Из | недр и на | ветвь ^^ | — рысями! | ^^
 Из | недр и на | ветр ^^ | — свистами! | ^^
 Гу|синым пер|ом ^^ | писаны? | ^^
 Да | это ж стре|ла ^^ | скифская! | ^
 (М. Цветаева)

Возьмем несколько строк из баллады А. Блока, написанной четырехкратным трехдольником вторым, со свободным размещением пауз и долгих слогов внутри стиха:

О|на ^ ве|селою не|вестой бы|ла. ^
 Но | смерть ^ при|шла. ^ О|на умер|ла. ^

И | старая | мать погреб|ла ее | тут. ^
 Но | церковь у|пала в за|цве-стий | пруд. ^

Над | зы-ыбью | самых глу|бо-оких | мест ^
 Плы|вет ^ о|дин непо|дви-ижный | крест... ^

В сущности, размер блоковских стихов тот же, что у Пушкина в стихотворении «Гляжу, как безумный, на черную шаль...», но у Пушкина всюду полносложные стопы. В заключительных строках баллады Блока совмещены все три вида анакрузы. Паузный ритм Блока безукоризнен, всюду соблюдается четырехкратность периода:

|... Тихо, как | будет. Свет|ло, ^ как | было,
 И | счет ^ го|дин ^ ста|руха за|была.

Как | мир, ^ ста|ра, ^ как | лунь, ^ се|да.
 Нико|гда не ум|рет, нико|гда, нико|гда...

У Маяковского мы также находим совмещение однородных равнократных тактометрических периодов разных видов трехдольника. Вот четырехкратный трехдольник Маяковского, где искусно взаимны друг в друга все три вида паузного трехдольника, причем с изменением слогового состава анакрузы соответственно изменяется и состав эпикрузы (авторские «рваные» строки выравнены для удобства обозрения):

Не | молод ^ | очень ^ | лад ^ бал|лад, ^
 но | если сло|ва ^ бо|лят, ^^ | ^
 и сло|ва гово|рят ^ про | то, что бо|лят,
 моло|деет и | лад ^ бал|лад. ^^ | ^^
 Луб|янский про|езд. Водо|пьяный. ^ | Вид ^^ |
 | вот. ^^ | Вот ^^ | фон. ^^ | ^^
 В по|стели о|на. ^ О|на ^ ле|жит. ^^ |
 | Он. ^^ | ^ На сто|ле теле|фон. ^^ |
 | «Он» и «О|на» ^ бал|лада мо|я. ^
 Не | стра-ашно | нов ^^ | я. ^^ |
 | Стра-ашно | то, ^ что | «Он» — это | я ^
 и | то, что «о|на» — ^ мо|я. ^^ | ^^

Для относительной полноты картины ниже приводятся другие образцы четырехкратных паузников:

Не | стог | ли в ту|мане? ^ | Кто ^ пой|мет? ^
 Не | наш | ли о|мет? ^ До|ходим. ^ | — Он. ^
 — На|шли! ^ Он | самый и | есть. ^ — О|мет. ^
 Ту|ман ^ и | степь с четы|рех ^ сторо|н. ^
 (Б. Пастернак)

Се|ло, значи|т, | наше ^ | — Ра|дово, | ^^
 Дво|ров, почи|тай, ^ два | ста. ^^ | ^^
 То|му, кто е|го ^ о|глядывал, | ^^
 При|ятственны | наши мес|та. ^^ | ^^
 (С. Есенин)

Ког|да прово|жаты на | вер|фях ус|тал, ^
 От | грома и | ляз|га, ^ | ^^ | ^^
 За|шли мы в со|седний ра|бочий квар|тал ^
 В шот|ла-андском | городе | Глаз|го. ^ | ^^
 Нет | солн|цу до|роги в сы|рые дво|ры, ^
 На | улоч|ки эти. ^ | ^^ | ^^
 Здесь | нас обсту|пили кру|гом школя|ры, ^
 Пор|товых ^ | груз|чиков | дети. ^ | ^^
 (А. Сурков)

6. Четырехкратный трехдольник третий

Контрольный ряд периода: $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Формы такого трехдольника довольно хорошо представлены в практике наших поэтов. В канонической теории он называется четырехстопным анапестом; в «чистом виде», при сплошном полносложии, заполнившем все пространство периода, стих звучит так:

Запе|вающий | сон, зацве|тающий | цвет,
 Исче|зающий | день, пога|сающий | свет.

Откры|вая ок|но, уви|дал я си|рень.
 Это | было вес|ной — в уле|тающий | день.
 (А. Блок)

Та же форма, но каждый период разбит на две строки по принципу рифмовки:

{ Только | месяц взо|шел
 { После | жаркого | дня —

{ Распус|тился, рас|цвел
 { Цвет в гру|ди у ме|ня.
 (А. Фет)

Непривычно звучание таких же полносложных строк, но с четырехсложными рифмами, превышающими объем трехдольной краты; эпикруза в этом случае не получает ударность слога и держится на инерции ритма (четные стихи):

По под|выпившим | улицам | ходят чул|ки,
 На мо|розце к но|гам примо|раживаясь,
 И дев|чонки, сло|нья носо|вые плат|ки,
 Выти|рают чул|ки, прихо|рашиваясь.
 (Е. Евтушенко)

Сплошной полносложник (критическая масса стиха) довольно однообразен: он не имеет структурных концевых пауз и в живой речитации требует интонационно-фразового паузирования (люфтпаузы). Поэтому на практике обычно пишут такие трехдольники не сплошь полносложными, а оставляя в конце периода паузу и для дыхания, и для фразового членения стихового текста:

Звезды | меркнут и | гаснут. В о|гне обла|ка.
 Белый | пар по лу|гам рассти|ляется. | ^
 По зер|кальной во|де, по куд|рям лозня|ка
 От за|ри алы|й | свет разли|вается. | ^
 (И. Никитин)

Зачи|нается | песня от | древних за|тей,
 От ве|селых пи|ров и о|бедов, ^ | ^
 И от | русых от | кос, и от | черных куд|рей,
 И от | тех ли от | ласковых | де|дов... ^ | ^
 (А. К. Толстой)

Меж вы|соких хле|бов зате|рялся | ^
 Небо|гатое | наше се|ло. ^^ | ^
 Горе | горькое | по свету | шля|лося | ^
 И на | нас незна|чай набре|ло. ^^ | ^
 (Н. Некрасов)

Своеобразное звучание получает этот трехдольник, когда при полносложии в периоде паузируется лишь эпикруза или эпикруза с предшествующей долей:

Прозве|нит ли вда|ли коло|кольчик, ^ | ^
 Коло|кольчик, во | мгле убе|гающий, ^ | ^
 Дого|рает ли | месяц за | тучкой, ^ | ^
 Там за | тучкой блед|неющей, | тающей, ^ | ^
 (К. Бальмонт)

{ Воро|та тесо|вы
 { Раство|рились, ^ | ^
 { На ко|нях, на са|нях
 { Гости | въехали... ^ | ^
 (А. Кольцов)

У Ва|нюши не | пахана | пашенка, - | ^
 Закру|жила Ва|нюшу На|ташенька, ^ | ^
 Что ни | день — у зеленого | ельника, ^ | ^
 Он встре|чается с | дочкою | мельника, ^ | ^
 (М. Исаковский)

То же, но стих разбит на две строки по признаку рифмы:

{ Стало | скучно те|бе
 { Что же | надобно? | ^ | ^
 { Ветер | плачет в тру|бе,
 { Плачет | жалобно, ^ | ^
 (К. Фофанов)

Как и в четырехкратном трехдольнике втором, паузные формы четырехкратного трехдольника третьего существуют в русской поэзии уже более ста лет. Мы находим их у М. Лермонтова и Н. Огарева:

Когда | мавр ^ при|шел в наш роди-имый | дол,
 Осквер|няяочи церкви по|рог, ^^ | ^
 Он без | да-альных | слов выгнал | всех черне|цов,
 Одно|го только | выгнать не | мог, ^^ | ^
 (М. Лермонтов)

Ну, про|щай же, ^ | брат! Я по|еду ^ | в даль,
 Не си|дится на | месте, ей|-богу! ^ | ^
 Ведь не | то, чтоб мне | было ^ | вас ^ не | жаль,
 Да уж | так — собрал|ся я в до|рогу, ^ | ^
 (Н. Огарев)

В дальнейшем разработка паузных трехдольников третьего вида проходила с необыкновенной интенсивностью.

В легком | се-ердце | страсть и бес|печность, ^ | ^
 Словно | с моря мне | подан ^ | знак, ^^ | ^
 Над без|донным про|валом ^ | в вечность, ^ | ^
 Залы|хаясь, ле|тит ^ ры|сак, ^^ | ^
 (А. Блок)

Это | время гудит теле|графной стру|ной,
 это | се-ердце | с правдой вдвоем, ^^ | ^
 Это | было с бой|цами ^ | или стра|ной,
 или | в се-ердце | было в мо|ем, ^^ | ^
 (В. Маяковский)

Я по|следний по|эт ^ дере|ви, ^ | ^
 Скромн | в песнях до|щатый ^ | мост, ^^ | ^
 За про|щальной сто|ю ^ о|бедней ^ | ^
 ^ Ка|дящих лист|вой ^ бес|рез, ^^ | ^
 (С. Есенин)

Иногда поэты допускают смену паузных анакруз:

^ Ру|салка плы|ла по ре|ке голу|бой,
 Оза|ряема | полной лу|ной; ^^ | ^
 И ста|ралась о|на до|слес|нуть до лу|ны
 Сере|бристую | пену вол|ны, ^^ | ^

 ^ Так | пела ру|салка над | синей ре|кой,
 ^ Пол|на непо|нятной тос|кой; ^^ | ^
 ^ И | шумно ка|тятся коле|бала ре|ка
 Отра|женные | в ней обла|ка, ^^ | ^
 (М. Лермонтов)

Только | в мире и | есть, что те|нистый ^ | ^
 ^^ | Дремлющих | клснв ша|тер, ^^ | ^
 Только | в мире и | есть, что лу|чистый ^ | ^
 ^^ | Детски за|думчивый | взор, ^^ | ^
 (А. Фет)

Или в паузных конструкциях:

Насто|ящую | нежность не | спутаешь | ^
 ^ Ни с | чем, и она ^ тиха. ^^ | ^
 Ты на|пра-асно | бережно | кутаешь | ^
 ^ Мне | плечи и | грудь ^ в мс|ха. ^^ | ^
 (А. Ахматова)

Локти | резали | ветер, за | полем ^ | лог,
 Чело|век добе|жал, почер|нел, ^^ | лег.
 ^^ | Лег у ог|ня, прохра|пел: ^ — Ко|ня!
 ^ И | стало ^ | холодно | ^ у ог|ня.
 (Н. Тихонов)

Ты по|чиешь в лар|це, в драго|ценном ков|чеге,
 ^ | ^ Ветхий | деньми, Эс|ки, ^^ | ^
 Ты, сзы|вавший на | брань и свя|тые на|беги
 ^ | ^ Чрез мо|ря и пес|ки. ^^ | ^
 (И. Бунин)

И о|ни в звуках | песни, как | рыбы в во|де,
 ^^ | Плавали, | плавали! | ^^ | ^
 И тре|вожили | ночь, благо|вонную | ночь,
 ^^ | Звуками, | звуками! | ^^ | ^
 (К. Случевский)

В советскую эпоху паузные трехдольники стали обычным явлением, в руках мастера они придают стиховой речи естественную прелесть повседневности:

Если | дорог те|бе ^ твой | дом, ^^ | ^
 Где ты | ру-усским | выкормлен | был, ^^ | ^
 Под бре|венчатым | ^ потол|ком ^^ | ^
 Где ты, | в люльке ка|чаясь, ^ | плыл; ^^ | ^
 Если | дороги | в доме ^ | том ^^ | ^
 Тебе | стены, ^ печь и уг|лы, ^^ | ^
 Дедом, | прадедом | ^ и от|цом ^^ | ^
 В нем ис|хоженны|е ^ по|ды... ^^ | ^
 (К. Симонов)

В русской поэзии давно наметилась тенденция эффектного сочетания в строфе длинных и коротких строк; показательно при этом стремление поэтов к интонационно-фразовому уравниванию короткой строки длинной строкой: в обоих случаях перед нами равновеликие тактометрические периоды. Очень тонко проводится поэтами паузирование на стыках двустрочий строфы (обычно четырехстишной). Вот несколько примеров из разбираемого нами трехдольника:

Пойте,| пойте бу|бенчики | ландыши, | ^
 Пойте,| пойте вы | мне ^^ | ^^ | ^
 О ве|сенней любви, тихо | канувшей | ^
 О лю|бовной вес|не. ^^ | ^^ | ^
 (И. Северянин)

Нико|гда не у|знаешь, что | жгу, ^ что | трачу
 Сер|дец пере|бой — ^^ | ^^ | ^
 На гру|ди твоей | нежной, пус|той, ^ го|рячей,
 Гор|дец доро|гой. ^^ | ^^ | ^
 (М. Цветаева)

За се|лом ^ тра|ва по ко|лено. ^ | ^
 Дон те|чет, бере|гами ^ | сжат. ^^ | ^
 В сладком | смраде ^ | смертного | тлена ^ | ^
 Вражьи | трупы ле|жат. ^^ | ^^ | ^
 Где — в Вар|шаве ^ | или в Па|риже — ^ | ^
 В первый | раз оба|рил ^ те|сак. ^^ | ^
 Этот | нами у|битый ^ | рыжий, ^ | ^
 Коно|паты прус|сак? ^^ | ^^ | ^
 (А. Сурков)

У некоторых поэтов XX в. встречается интересный ритмический ход — пауза на метрическом акценте контрольного ряда. Этот ход заключается в том, что в четырехкратном трехдольнике (преимущественно третьего вида) метрический акцент паузирован, вследствие этого ритм как бы повисает в воздухе, держась лишь на внутренней инерции контрольного ряда. Вот несколько примеров применения паузной модификации на акценте |^u| или |^u|:

Над ши|рокою | ^^ ре|кой, ^^ | ^
 Пояс|ком-^ мост|ком пере|гнута|й, | ^
 Горо|док ^ сто|ит неболь|шой, ^^ | ^
 Лето|писцем не | раз ^ по|мянутый, | ^

Знаю,| в этом ^ | ^ город|ке — ^^ | ^
 Чело|ве-ечья | жизнь насто|ящая, | ^
 Слово | лодочка | ^ на ре|ке, ^^ | ^
 К цели | ведомой | ^ уходя|щая, | ^
 (И. Гумилев)

Заце|лована, | ^ окол|дована | ^
 С ветром | в поле ко|гда-то об|венчана, | ^

Вся ты | словно в о|ковы за|кована, | ^
 Драго|ценная | ^ моя | женщина! | ^
 (Н. Заболоцкий)

...Он при|стал ^ к без|домной со|баке ^ | ^
 И за | ней ^ сло|нялся весь | день, ^^ | ^
 А под | вечер в при|мо-орском | мраке ^ | ^
 Зате|рялся и | пес, ^ как | тень. ^^ | ^
 Вот то|гда-то и | ^ подхва|тило, ^ | ^
 Одур|манило, | ^ понес|ло, ^^ | ^
 Зату|манило, | ^ заку|рило, ^ | ^
 Пере|кинуло, | ^ подня|ло. ^^ | ^
 (В. Ходасевич)

Все по-|прежнему. | ^ По тра|диции — ^
 Соби|раемся | ^ и по|ем. ^^ | ^
 Беско|нечную, | ^ безу|пречную | ^
 Эру|дицию | ^
 «выда|ем». ^^ | ^
 Зате|ваем ^ | споры про|странные.. | ^
 Все по-|прежнему — | ^ но в ду|ше ^^ | ^
 Ощу|щение |
 зреет ^ |
 странно: | ^
 Это | было, ^
 | было у|же! ^^ | ^
 (И. Фоняков)

Иногда вместо паузы применяется безударный слог на акценте:

После | угомо|нившейся | вьюги, ^ | ^
 Насту|пает в ок|руге по|кой. ^^ | ^
 Я при|слушива|юсь на до|суге ^ | ^
 К голо|сам детво|ры за ре|кой. ^^ | ^
 (Б. Пастернак)

Над прост|ранствами | оледе|тельными, | ^
 где студ|еная | блещет звезда, ^^ | ^
 проле|тают ка|ленными | стрелами | ^
 огне|дышаци|е поез|да. ^^ | ^
 (Н. Асеев)

Однако нужно заметить, что безударные модификации в трехдольнике (трибрахии) появились еще у Тютчева («Неисто|шимые, | неисчис|лимые...») и у Некрасова («Русо|кудрая, | голу|бо|юкая!...»)

Появление в начале трехдольников модификаций, где метрический звуко-раздел не поддержан ударными слогом или даже паузировано, свидетельствует о высокоразвитом ритмическом слухе и возросшей смелости поэтов, которые идут против угнетающих правил школьной догматики.

III. ПЯТИКРАТНЫЕ ТРЕХДОЛЬНИКИ

Метрическое пространство стиха: 3 x 5 = 15 долей.

Пятикратные повторы элементной группы в тактометрических периодах не имеют большого распространения ни в музыке, ни в стихах. Причина этого заключается, по-видимому, в некоторой затрудненности отсчета. Размеры 5/4 в музыке редки, обычно отмечаются песня из оперы М.Глинки «Иван Сусанин» и начало второй части Шестой симфонии П.Чайковского. Вальсовые ритмы трехдольника всегда четырехкратны. В поэзии пятикратный трехдольник разработан слабо. Будучи сложной, пятикратная форма композиции распадается на две неравные части: 2+3 или 3+2.

7. Пятикратный трехдольник первый

Контрольный ряд периода: а) | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ |
 б) | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ | ^ ^ |

Этот размер стиха, именуемый пятистопным дактилем, редок в практике поэтов. Примеры с трехсложными клаузулами и люфтпаузами:

| Знаешь ли, | Юленька, | что мне не|давно
 при|снилося?.. |
Будто жи	вется о	пять мне как	смолоду	жилося.
Будто мне	на сердце	вест бы	вальными	вёснами;
Просекой,	дачкой, под	снежником,	хмурыми	
 соснами. |
 (Л. Мей)

| Я не по|эт — и, не | связанный | узами |
 | С музами, |

| Не оболь|щаюсь ни | лживой, ни | правую |
| Славою.|

(В. Курочкин)

Здесь возникает вопрос: не вернее ли будет отнести эти полносложные модели трехдольника к шестикратным образованиям? Трактуя их как шестикратные, а не пятикратные формации, мы тем самым придаем в конце каждого периода соответствующую структурную паузу. В этом случае мы имеем:

| Знаешь ли, | Юленька, | что мне не|давно при|снилося?| $\wedge \wedge \wedge$ |
| Будто жи|вется о|пять мне, как | смолоду | жилося...| $\wedge \wedge \wedge$ |

(Л. Мей)

| Я не по|эт — и, не | связанный | узами
С музами	$\wedge \wedge \wedge$		
Не оболь	щаюсь ни	лживой, ни	правую
Славою.	$\wedge \wedge \wedge$		

(В. Курочкин)

Переходим к моделям пятикратных трехдольников с паузированными модификациями в конце периодов.

Пятикратник с однодольными паузами:

Вечером	ясным о	на у по	тока сто	яла, \wedge
Моя прозрачные	ножки во	влаге жем	чужной; \wedge	
Струйка во	ды их с лю	бовью со	бой обви	вала, \wedge
Тихо ши	пела и	брызгала	пеной воз	душной... \wedge

(Н. Щербина)

Пятикратник с чередованием двудольной и однодольной паузы в конце стиха:

В белом пес	ке золо	тое блес	нуло коль	цо. $\wedge \wedge$
Я задре	мал над Дне	пром у ши	рокого	плеса, \wedge
Знойною	ласкою	ветер по	веял в ли	цо, $\wedge \wedge$
Легкой про	хладой и	запахом	свежего	теса... \wedge

(И. Бунин)

Пятикратник с двудольными паузами (одномодельный):

| В комнате | этой все | живо и | радостно | мне. $\wedge \wedge$ |
| Синяя | карта ши|роко ви|сит на сте|не... $\wedge \wedge$ |

(Г. Шенгели)

| Солнце — од|но, а ша|гает по | всем горо|дам. $\wedge \wedge$ |
| Солнце — мо|е. Я е|го нико|му не от|дам. $\wedge \wedge$ |

(М. Цветаева)

Внутристишная пауза в пятикратнике:

Фив \wedge и	музы! \wedge	нет вам жес	токостью	равных \wedge
В сонме бо	гов \wedge — не	бесных, зем	ных и под	земных. \wedge
Все, кроме	вас, \wedge мо	лельцам	благи и	щедры: \wedge
Хлеб за тру	ды земле	дельцев ро	ждает Ди	митра, \wedge
Гроздие —	Вах, \wedge е	лей \wedge — А	фина Пал	лада... \wedge

(П. Катенин, «Элегия»)

Этими немногими примерами и ограничивается наш обзор пятикратного трехдольника первого. Перспективы его развития неопределенны.

8. Пятикратный трехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\wedge \wedge \wedge | \wedge \wedge \wedge | \wedge \wedge \wedge | \wedge \wedge \wedge | \wedge \wedge \wedge$

Полносложная модель этого редкого размера именуется пятистопным амфибрашием. Пример без рифмы:

Бла|жен, кто бо|гами с|ще до ро|ждения лю|бимый,
На | сладостном | лоне Ки|приды вз|лелеян мла|денцем;
Кто | очи от | Феба, от | Гермеса | дар убе|ждения | принял²,
А | силы пе|чать на че|ло — от ру|ки громо|вержца.
(В. Жуковский)

Пример с рифмами:

Он | стал на у|тесе; в ли|цо ему | ветер су|ровый
Бро|сал, насме|хаясь, ко|лючими | брызгами | пены.
И | вал возно|сился и | рушился, | бело|ловый,
И | море сту|чало у | ног о гра|нитные | стены.
(В. Брюсов)

Сты|дливый под|снежник над | прелью ве|сенних про|талин.
На|бухшие | почки, го|товы | пробрызнуть лист|вой. \wedge

² Третий стих — шестистопный.

Идет батальон вдоль дымящихся | черных развалин,
Звенит синевой заднепроектор ветровой³. ^
(А. Сурков)

И здесь можно повторить сказанное выше: стихи, написанные по форме пятикратного трехдольника второго, без конечной структурной паузы, имеют тенденцию при чтении их перейти в рубрику шестикратных трехдольников.

Пятикратник, разбитый интонационной рифмовкой на две части (2+3):

Средь | лиственниц | рыжих,
Средь | жгучей густой белизны ^
На | смазанных | лыжах
С какой я летел крутизны! ^
(К. Ваншенкин)

Пусть | век мой недолог —
Как | надо его проживу. ^
Быть | может, осколок
Меня опрокинет в траву. ^
(А. Межиров)

Пятикратные паузники (с тенденцией обратиться в шестикратные трехдольники):

Они ^ любили друг | друга так | долго и | нежно,
С тоской ^ глубокой и | страстью безумно-
мятежной!
Но, | как ^ враги, избегали признанья и | встречи,
И | бы-ыли | пусты и | хладны их | краткие | речи.
(М. Лермонтов)

Додумать не | дай, оборви, ^ молю, этот голос,
Чтоб | память распалась, чтоб | та ^ тоска
расколослась,
Чтоб | люди шутили, чтоб | бо-ольше | шуток и | шума,
Чтоб, | вспомнив, вско|чить, ^ себя оборвать,
не додумать...
(И. Эренбург)

Ниже следующие стихи естественно укладываются в пятикратный трехдольник второй, поскольку эпикруза целиком паузирована:

³ В авторской записи четыре стиха разбиты на восемь полустиший. — Прим. ред.

Мальчишки, смотрите, вчерашние | девочки, ^^
подросточки — | бантики, | белые | маечки — | ^^
идут повзрослевшие, ^ похудевшие, ^^
ого, вы как | будто взволнованы, | мальчики? ^^
(Р. Казакова)

Или внутрителишные паузы в трехдольнике (либо растяжение слогов):


Седем ^ и | ни-изким | облаком | дол ^ по|вит... ^
Черни-ильно-|си-ини | кручи ли|ло-овых | гор. ^
Го|ре-елый, | ржа-авый, | бу-урый! | цвет ^^ | трав. ^
^ | Полосы | йода и | пя-атна | желчи. ^ | ^^
(М. Волошин)

Интересные модели двучастных пятикратных трехдольников мы находим у Марины Цветаевой:

а) { Челюскинцы! | звук — ^
 { Как | сжатые | челюсти, ^^
 { Мороз на них | прет, ^
 { Медведь на них | щерится, ^^

б) { Без | зова, без | слова, —
 { Как | кровельщик | падает | с крыш. ^
 { А | может быть, | снова
 { Пришел, — в колыбели лежишь? ^

9. Пятикратный трехдольник третий

Контрольный ряд периода: 

Подыскать стихи к этому размеру, именуемому в старой теории стиха пяти-сложным анапестом, — дело трудное. Полносложная форма стиха (критическая масса) без конечной паузы звучит так:

Пару|синная | койка; под | ней сапоги, чемо|дан;
На гвозде пара|беллум, морс|кая на|кидка и | цейс;
На столе реминг|тон минья|тюрный, дорожный
ста|кан,

И тетрадь записная с зачеркнутым | титулом:
| «Рейс».
(Г. Шенгели)

Отсутствие структурных пауз в конце стиха можно компенсировать естественной интонационной паузой, вне метра.

Поэты разработали ряд моделей этого пятикратника со структурными концевыми паузами разной длины:

Все мне | грезится | море да | небо гл|убокое, | ^
Беско|нечная | грусть, безгра|ничная | даль, ^^ | ^
Трепе|тание звезд, их мер|цанье сто|окос, | ^
Дого|рающих | тучек не|мая пе|чьаль. ^^ | ^
(К. Бальмонт)

Нас не|много о|сталось от грозного | племени | ^
Много|мощных во|ителей, пльвших под | Трои, ^ | ^
И о | славном, о | страшном, о | призрачном | времени | ^
Вспоми|нать в наши | дни как-то | странно ге|рою. ^ | ^
(В. Брюсов)

Внутристишные и концевые паузы:

Эта | тема сей|час и мо|литвой у | Будды ^ | ^
и у | негра вост|рит на хо|зя-аев | нож. ^^ | ^
Если | Марс, и на | нем хоть о|дин сердце|люд|ый. ^ | ^
то и | он ^ сей|час ^ скри|пит ^ про| то ж. ^^ | ^
(В. Маяковский)

Обращает на себя внимание последняя строка этого четверостишия. Вынужденная в трехдольном контекста, она потеряла бы свою эластичную динамику и звучала бы как неуклюжий пятистопный хорей с «усечением»:

то и он сейчас скрипит про то ж.

В следующих примерах пятикратный трехдольник образуется путем слияния двух смежных стихов в тактометрический период; к этому ведет сама структура ритмического процесса:

{ Челов|ск я хо|рошего | нрава — ^ |
| Право! ^ | ^

{ Но нель|зя же слу|жить, как из|вестно, ^ | ^
| Честно. ^ | ^
{ Я впол|не согла|шаюсь, что | взятки ^ | ^
| Гадки; ^ | ^
.....
{ Точно:| можно хо|дить и в ве|ригах ^ | ^
| В книгаx. ^ | ^
(В. Курочкин)

{ Этот | час
не по|хож на дру|гие ча|сы. ^^ | ^
{ Горя|чь
от бли|стания | близкой кра|сы, ^^ | ^
{ я го|тов!
{ Но и | ты мне, ко|нечно, от|ветишь ^ | ^
| за о|шибки го|дов
{ и за | всю эту | ветошь. ^ | ^
(П. Антокольский)

Дальнейшее развитие пятикратного трехдольника третьего пойдет, вероятно, в направлении паузных и строфических формообразований.

IV. ШЕСТИКРАТНЫЕ ТРЕХДОЛЬНИКИ

Метрическое пространство стиха: $3 \times 6 = 18$ долей.

Мы подошли к максимуму повторов трехэлементной группы в тактометрическом периоде — к шестикратным трехдольникам. Композиционная сложность сочетания в периоде его частей (2+2+2, 3+3, 2+4 и 4+2) затрудняет поэтам выбор какого-либо одного композиционного приема; чаще всего сочетание частей в периоде происходит или в системе цезурных вариантов, или произвольно, вне определенной композиции.

Рассмотрим все три вида шестикратного трехдольника.

10. Шестикратный трехдольник первый

Контрольный ряд периода: 

Самая популярная форма этого размера — так называемый шестикратный дактиль, или гекзаметр (искаженная имитация античного гексаметра). Европей-

ский гекзаметр короче античного. Контрольный ряд четырехдольного античного гекзаметра состоит из 24 долей (4 x 6=24), а контрольный ряд европейского трехдольного гекзаметра — из 18 долей (3 x 6=18).

Русский трехдольный гекзаметр введен в практику отечественной поэзии В.Третьяковым. Впоследствии этот гекзаметр был назван нелепым именем — «дактило-хореический» размер — на том основании, что в тексте его наряду с трехсложными стопами встречались двусложия, которые и были истолкованы как хорей. На самом деле здесь были применены паузные модификации трехдольника. В этом можно убедиться, прочитав строки из «Тилемахиды» Третьяковского, написанные удивительно чистым для своего времени русским языком с соблюдением безукоризненного паузного ритма:

Многажды	та ^ на	бреге мор	ском ^ стояла нед	вижно, ^	
Кой оро	шала, как	дождь проли	вая, сво	ими сле	зами, ^
И непрес	танно смот	ря ^ туда, где ко	рабль Оди	сеев, ^	
Бегом ^	волны де	ля, из о	чей ^ у	шел и со	крылся. ^

Правильно отмечал С. Бонди, что эта поэма Третьяковского «замечательна еще в истории русской литературы тем, что в ней впервые употреблен в большом произведении стих гекзаметр. Следует определенно указать, что гекзаметр Третьяковского 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»⁴. И действительно, по богатству трехдольных модификаций, тонкости ритмического рисунка и звуковой пластики гекзаметр Третьяковского и теперь остается в отдельных образцах лучшим среди других.

Вот примеры «элегического дистиха»:

| Урна вре|мян ^ ча|сы изли|ва-ает | каплям по|добно: ^ |
 | Капли в ручь|и собра|лись; ^^ | в реки ручь|и возрос|ли... ^^ |
 (А. Радищев)

| Урну с во|дой уро|нив, об у|тес ее де|ва раз|била. ^ |
 | Дева не|чально си|дит, ^^ | праздный дер|жа чере|нок... ^^ |
 (А. Пушкин)

⁴ Бонди С. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. // Третьяковский. М. 1935. С. 79.

Трехдольники в форме гекзаметра писали многие русские поэты — Лермонтов, Некрасов, Фет, Щербина, Майков, Брюсов и др.

Любопытно звучит «элегический дистих» в некоторых лирико-описательных трехдольниках:

Лозы мо	и за ок	ном разрос	лись живо	писно и	даже ^		
Свет отни	мают. Смот	ри, ^^	вот поло	вина ок	на ^^		
Верхняя	темно	ю	зелено	ю	листьев по	крыта; меж	ними, ^
Будто нар	очно, в ок	не ^^	кисть начи	нает жел	теть. ^^		
 (А. Фет)

Или гекзаметры, описывающие жизнь дореволюционного русского крестьянина средствами деревенской лексики:

Сельская	снасть — не же	лезо. Не	мало те	лега слу	жила, ^
Верною	службой в езде ^^	все по хо	зяйскому де	лам. ^^	
Видно, хо	зяин сно	пов нало	жил на на	хлестку не	в меру, ^
Нынче и	лопнула	ось. ^^	К земи о	сел передок, ^^	
Лопнул от	тяги под	тяжек, че	ка так и	та соско	чила, ^
Шкворень по	гнулся, как	гвоздь, ^^	трещину	дал в сере	ди. ^^
 (П. Радимов)

Или попытка создать бесцезурные и беспаузные «Современные гекзаметры»:

Цифры люб	лю: номе	ра мото	циклов, квар	тир, само	летов, ^
Цифры на	креслах те	атров, на	спинах фут	болок. В га	зете — ^
Столбики	серой ци	фири, ти	раж лоте	реи, в ко	торой ^
Я нико	гда ниче	го не вы	игрывал. Но — не в о	биде... ^	
 (И. Фонаков)

Резкой динамикой отличаются от спокойных фетовских трехдольников следующие остропазузированные и цезурованные строки:

| Пять или | шесть ^ утра. ^^ | Сизый ту|ман. ^ Рас|свет, ^^ |
 | Пили всю | ночь, ^ всю | ночь. ^^ | Вплоть до седь|мого
 | часа. ^ |
 | А на мос|ту ^ как | черт, ^^ | черный взмет|нулся ^ | плащ. ^ |
 | — Женщина | или ^ | черт? ^^ | — Домини|канца ^ | ряса? ^ |
 (М. Цветаева)

Необычайно интересны опыты русских поэтов — придать шестикратному трехдольнику первому многообразные композиционные и ритмические вариации.

Нет нужды комментировать каждую модель, отмечая ее ритмическое своеобразие и отличие от соседних. Это легко сделает сам заинтересованный читатель, тем более что подобная подборка трехдольников дается впервые.

Модель | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ |. Совпадение стихораздела с кратой:

{ | Все ми|валось! ∪ |
Мимо про	чалось ∪ ∪	
Вре	мя люб	ви. ∪ ∪
Страсти му	ченья! ∪	
В мра	ке заб	венья ∪
Скры	лись	вы. ∪ ∪

(А. Пушкин)

{ | Полно сме|яться! ∪ | | Что это | с вами? ∪ |
Точно ба	зар! ∪ ∪			
Как за	гудело! ∪		Словно пче	лами ∪
Полон ан	бар. ∪ ∪			

(А. Фет)

{ | Скрип поло|вицы ∪ |
 | Ночью бессонной ∪ |
В доме пу	стом. ∪ ∪
В памяти	звонкой ∪
Тают стра	ницы, ∪
Том дого	рел. ∪ ∪

(К. Бальмонт)

{ | Лунного| облика |
Отблеск та	инственный	
	Близко да	лек. ∪ ∪
Снег ослеп	ляющий	
	Белым без	молвием
	Горы обл	ек. ∪ ∪

(С. Городецкий)

{ | Значит, не | надо. ∪ |
Значит, не	надо. ∪
Плакать не	надо. ∪
В наших бро	дячих ∪
Братствах ры	бачьих ∪
Пьянут — не	плачут. ∪

(М. Цветаева)

Несовпадение краты со стихоразделом:

| После ски|тань,
 да|леких и | трудных,
 вда|ли заблис|тали ∪ |
 | В нежном ту|мане
 лу|гов изум|рудных
 зна|комые | дали! ∪ |
 (В. Брюсов)

Шестикратный трехдольник первый в сочетании 4+2:

{ | Видишь, как | сумерки | быстро кон|чаются. |
Тени пол	зут. ∪ ∪		
Видишь, как	старые	сосны ка	чаются.
Слышишь, по	ют. ∪ ∪		

(И. Рукавишников)

{ | Ил|истых | пла-авней | желтый ян|тарь, ∪ ∪ |
Блеск черно	зема. ∪		
Жители	чинят ∪	снасть, инвен	тарь, ∪ ∪
Лодки, па	ромы. ∪		

(Б. Пастернак)

{ | Руки — и | в круг ∪ ∪ |
Пере	про	даж ∪ и	пере	сус	тупок! ∪
Только бы	губ, ∪ ∪				
Только бы	рук ∪ мне	не пере	путать! ∪		

(М. Цветаева)

{ | Ливня и|юньского | мокрые | плети ∪ |
Падают	в горы. ∪		
Крепко це	лую те	бя на рас	свете ∪
В городе	Гори. ∪		

(А. Межиров)

{ | Сосны бе|гут от мор|ского ∪ | ветра ∪ |
В сторону	кручи. ∪		
Дюны — в на	плывах ∪	белого	света, ∪
Быстрые	тучи. ∪		

(Л. Озеров)

Полны динамики стихи, построенные на остром ритме (односложные слова, перебываемые паузами):

{ | Кружится, | мчится ^ | Зем- ^^ | шар ^^ |
 { | в зоне о|ня; ^^ |
 { | возле ме|ня ^^ | бег ^^ | пар, ^^ |
 { | возле ме|ня, ^^ |
 { | возле ме|ня ^^ | блеск ^^ | глаз, ^^ |
 { | губ ^^ | зов, ^^ |
 { | жизнь начи|нает ^ | свой ^^ | сказ ^^ |
 { | с а- ^^ | зов. ^^ |

(Н. Асеев)

Следующий пример представляет собой попытку создать при помощи остроумной разбивки периода на рифмованные части 12-строчную строфу:

{ | Сердце мо|е ^^ |
 { | В руки мо|и ^^ |
 { | Взял я. ^ | ^^ |
 { | Горе тво|е, ^^ |
 { | Думы тво|и ^^ |
 { | Чую. ^ | ^^ |
 { | Пал я, кри|ча. ^^ |
 { | Черен и| зол, ^^ |
 { | Пал я. ^ | ^^ |
 { | Гаснет све|ча, ^^ |
 { | В тьму я у|шел. ^^ |
 { | В злою. ^ | ^^ |

(И. Рукавишников)

Исключительный композиционный и ритмологический интерес представляет следующая миниатюра, полная поэтического блеска и ума.

| Память о | солнце ^ | в сердце сла|беет,
 Жел|тей ^ тра|ва, ^^ |
 | Ветер сне|жинками | ранними | веет
 Ед|ва, ^ ед|ва. ^^ |
Ива на	небе пустом распла	тала ^	
Ветер сквоз	ной. ^^		
Может быть,	лучше, ^	что я не	стала ^
Вашей же	ной. ^^		
Память о	солнце ^	в сердце сла	беет, ^
Что это? —	Тьма? ^^		
Может быть!..	За ночь при	йти ^ ус	пеет. ^
^^	Зи	ма. ^^	

(А. Ахматова)

Своеобразны шуточные строки, выдержанные в форме паузных «элегических дистихов»; здесь легкая разговорная интонация, изящный рисунок:

Из лепест	ков ^ цветущих ^	розово-	белых ^	яблонь ^	
Чай пода	ла на под	носе ^	девочка	весен вось	ми. ^^
Шли на по	сев ^ кресть	яне. ^	Бегало	солнце по	граблям. ^
Псу ука	зав ^ на	галку, ^	баба ска	зала: «возь	ми!» ^^

(И. Северянин)

Практически интересной другой опыт И. Северянина — сатирическая «Диссона» — шестикратный трехчезурный трехдольник с диссонирующими рифмами:

В желтой гос	тиной, из	серого	клена, с о	бивкою	шелковой,
Ваше Си	ятельство	любит по	вторникам	томный жур	фикс. ^^
В дамской вен	герке ко	мичного	цвета, ко	ричнево-	белковой,
Вы предла	гаете	тонкому	обществу	ирисный	кэкс, ^^
Нежно вдыхая си	гары эри	герцога	абрис фи	алковый...	

Как мы видим, шестикратный трехдольник продолжает интересовать русских поэтов; будучи сложной композиционной формой стиха, он раскрывает перед поэтами увлекательные перспективы.

11. Шестикратный трехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Полносложная форма этого размера (шестистопный амфибрахий) почти не употребляется в практике русских поэтов. Известна попытка поэта XVIII—XIX вв. А. Мерзлякова ввести в русскую поэзию «амфибрахический гекзаметр». Вот отрывок из его перевода «Одиссеи» Гомера:

У|же корабли, благо|лепно уст|роены, | в море го|тovy,
 И | хитрые | чада Ар|госа, та|ясь на бре|гу искрив|ленном,
 Пред | станом, при | соснах го|рящих, си|дят в ожи|дании | томном.
 Тогда знаме|нитый У|лисс ^ с изб|ранной дру|жиной от|важных
 Со|крытые в ма|хине | дивной, у | враг Или|она от|верзтых,
 Ре|шительны, | хладны как смерть, ^ вни|мают вра|гов сове|шанья.

Не привился этот «гекзаметр» потому, что по условиям его метрического пространства окончания стихов могут быть или двусложными, или односложными с однодольной паузой, т.е. $\cup\cup\cup$ или $\cup\cup\cup\cup$; это обстоятельство ограничивает поэтов, которые лишь изредка обращаются к шестикратному трехдольнику второму полносложной формы с люфтпаузами:

Жел|та и у|ныла пус|тыня. Гу|дит него|дующий | ветер,
 Бе|лесых пес|ков подвиг|ая су|хие сы|пучие | груди.
 Кру|гом погляди|шь — только |небо, да |жесткий ку|старник, да | эти
 Упр|ямо о|дин за дру|гими и|дущие | к югу верб|люды.
 (Вс. Рождественский)

Обычно поэты избегают гекзаметрической конструкции, допуская в конце стиха структурные паузы:

Ах,| чудное | небо, ей-|богу, над | этим клас|сическим | Римом,
 Под | таким |небом не|волью художником | станешь. ^ | ^^ |
 При|рода и | люди здесь | будто дру|гие, как | будто кар|тины
 Из | ярких сти|хов анто|логии | древней Эл|лады. ^ | ^^ |
 (А. Майков)

Весьма эффектна модель стиха типа 3+3, при которой паузируются эпикрузы, т.е. акцентные доли на цезуре и в конце стиха, а также анакрузы:

О,| краски за|катные,| ^ о лу|чи невоз|ратные | ^^
 По|висли гир|ляндами | ^ обла|ка просвет|ленные,| ^^
 Рав|нины тум|анятся | ^ и ле|са необ|ятные,| ^^
 Как | будто не | жившие,| ^ навсе|гда утом|ленные,| ^^
 (К. Бальмонт)

Или то же, но в народном духе:

Ко|вьель, моя | травуш|ка,| ^^ ко|вьель беспри|ютная | ^^
 Рос|ла ты под | бурями,| ^^ от | зноя по|высохла,| ^^
 И|дет зима | с вьюга|ми,| ^^ а | все ты ша|гаешься,| ^^
 Про|шла почти | молодость, — | ^^ отра|ды нет | молодцу,| ^^
 (И. Никитин)

Паузой цезурой и внутренней рифмой тактометрический период разделен как 4+2:

{ За|бытая | песня воз|никла, зве|ня, ^
 { В но|чи, за уг|лом, ^
 { И | за ду|шу | вдруг заце|пила ме|ня ^
 { Проз|рачным кры|лом,| ^
 (К. Ваншенкин)

То же, но с добавочной однодольной паузой внутри четных строк:

{ Я | видел: ли|лею в глу|боких ле|сах ^
 { Взле|деял ^ | Пан. ^
 { Я | слышал Пси|хею в лес|ных голо|сах: ^
 { Ей | вторил ^ | Пан. ^
 (Вяч. Иванов)

Или с женской рифмой в нечетных строках:

{ Туск|неет в кар|ете, бес|ильно мер|цаю
 { И | гаснет но|чник; ^
 { Все | пасмурней | тянется | чаща глу|хая.
 { Пу|ть | темен и | дик. ^
 (К. Павлова)

Или как 2+4:

{ На | светские | цепи,
 { На | блеск уто|мительный | бала ^ | ^^
 { Цвет|ущие | степи
 { Ук|райны о|на проме|няла... ^ | ^^
 (М. Лермонтов)

То же, но с паузным вариантом:

{ Без | рук не об|нять! ^ |
 { Сгинь,| выпренних | душ ^^ |
 { | Небыль! ^ | ^^
 { Не | вижу — и | глать! ^ |
 { Не | слышу — и | глушь: ^^ |
 { | Не был. ^ | ^^
 (М. Цветаева)

Таковы эти, в общем, редкие и еще малоразработанные формы и модели шестикратного трехдольника второго.

12. Шестикратный трехдольник третий

Контрольный ряд периода: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Последний видовой период в системе трехдольников — это шестикратный трехдольник третий (шестистопный анапест).

В богатейшем арсенале русской поэзии не удалось пока найти модели «чистого» полносложника, который заполнил бы слогами все 18 долей контрольного ряда. Впрочем, удивляться такому положению не следует, — сплошное полносложие привело бы к невыносимому однообразию стиха. Инстинктивно, повинаясь естественному чувству ритма, поэты искали в пределах контрольного ряда такие модели стиха, которые были бы удобны для рецитации, т.е. чтобы строки заканчивались естественными структурными паузами, входящими в состав контрольного ряда. Прочитаем следующие строки:

Отсту|пи, как от|лив, все днев|ное, пуст|ое вол|нение, ^ | ^
Оди|ночество, | стань, словно | месяц, над | часом мо|им! ^^ | ^
Слышу,| тихо гро|хочут с вол|ной уходящей ка|менья, ^ | ^
Вижу,| алый за|катный ту|ман превра|щается | в дым. ^^ | ^
(В. Брюсов)

Обычно считается, что такие стихи относятся к пятистопному анапесту, паузные окончания в расчет не принимаются. Между тем природа ритмического процесса требует, чтобы в его объем входили структурные паузы. В данном случае речь идет о паузах, находящихся в конце строк и выравнивающих ритмическое пространство стиха до его контрольного ряда.

Некоторые теоретики, придерживающиеся общепринятой школьной догмы о равносложности стихов, возражают против существования концевых структурных пауз в стихе и признают лишь обычные речевые паузы интонационно-логического характера. Они иронизируют над защитниками структурных ритмических пауз, неправомерно отсутствующих в стихах, сравнивая контрольный ряд тактометрического периода с прокрустовым ложем. Они не понимают глубокого смысла этого античного мифа о прокрустовом ложе — ведь в мифе речь идет о мере вещей. Тактометрические видовые периоды и их типовые модели — это как раз те точные меры, те строгие прокрустовы ложа, где вопрос решается совпадением расстояния стиха и расстояния типовой модели. Все метрические размеры — это прокрустовы ложа стиха, нужно выбирать себе ложе по росту.

Поэтому к разряду шестикратных трехдольников нужно отнести и следующие стихи с глубокими концевыми паузами:

До че|го же бы|вает реч|ная во|да хоро|ша, ^^ | ^
Если | пить ее | в полдень боль|шими глот|ками из | каски. ^ | ^
Отле|гает уст|алость. Теп|леет жи|вая ду|ша, ^^ | ^
Как в не|давнее | время теп|дела от | девичьей | ласки. ^ | ^
(А. Сурков)

Все, что | было в ду|ше, все как | будто о|пять поте|рялось, ^ | ^
И ле|жал я в тра|ве, и пе|чалью, и | скукой то|мим, ^^ | ^
И пре|красное | тело цвет|ка надо | мной подни|малось, ^ | ^
И куз|нечик, как | маленький | сторож, сто|ял перед | ним. ^^ | ^
(Н. Заболоцкий)

{ Я пи|шу, как ды|шу.
{ По-дру|гому пи|сать не у|мею.
{ Поде|литься спешу
{ То вос|торгом, то | болью сво|ею.
(В. Звягинцева)

{ Я по | красному | щебню схо|жу ^ | один
{ К морю | сонному, | ^
{ Словно | тучками, | мглою да|рских вер|шин
{ Окай|мленному, | ^
{ ...Пасту|хи, ^ вда|ли, на сво|и ^ жезлы
{ С их котом|ками, | ^
{ Опер|шись, ^ сто|ят на кра|ю ^ скалы
{ Над об|ломками, | ^
(Я. Полонский)

Весьма редка обратная комбинация шестикратника 4+2. Вот два варианта:

{ У при|казных во|рот соби|рался на|род ^^ | ^
{ | Густо; ^ | ^
{ Гово|рит в просто|те, что в с|го живо|те ^^ | ^
{ | Пусто. ^ | ^
(А. К. Толстой)

{ Натя|нулись ги|тарные струны, ^ | ^
{ Сердце | ждет. ^^ | ^
{ Только | тронь его | голосом | юным, ^ | ^
{ Запо|ет! ^^ | ^
(А. Блок)

Большой популярностью пользуется шестикратник, состоящий из двух трехкратных трехдольников с постоянными паузами на метрических акцентах эпикрузы (комбинация 3+3):

На по|зиции | девушка | ^ про|во|жала бой|ца, ^^
 Темной | ночью про|стилася | ^ на ступеньках крыль|ца. ^^
 И по|ка за ту|манами | ^ видеть | мог паре|нек, ^^
 На о|кошке на | девичьем | ^ все го|рел ого|нек⁵. | ^^
 (М. Исаковский)

Чисто|кровные | лошади | ^ распы|лились в при|пляске, ^ | ^
 Любо|пытством и | трепетом | ^ вся тол|па сраже|на, ^^ | ^
 По сто|личному | городу | ^ проез|жает в коляске ^ | ^
 Круже|вная кап|ризная | ^ владе|лина же|на. ^^ | ^
 (И. Северянин)

Уместно отметить, что в практике русских поэтов совершенно отчетливо сформировалось остроумное сочетание *шестикратного* трехдольника треть-го (в комбинации 3+3) с *четырёхкратным* трехдольником третьим. Такое сочетание неравно-кратных периодов очень эффектно:

Три у | Будрыса | сына, ^ | ^ как и | он, три лит|вина. ^ | ^
 Он при|шел толко|вать с молод|цами. ^ | ^
 Дети! | седла чи|ните, ^ | ^ лоша|дей прово|дите, ^ | ^
 Да то|чите ме|чи с берды|шами. ^ | ^
 (А. Пушкин)

Или:

Отче|го мне так | душно? ^ | ^ Отче|го мне так | скучно? ^ | ^
 Я сов|сем осты|ваю к меч|те. ^ | ^^
 Дни мо|и равно|мерны, ^ | ^ жизнь мо|я одно|звучна, ^ | ^
 Я за|стыл на по|следней чер|те. ^^ | ^
 (И. Северянин)

Та же композиция шестикратника и четырехкратника, но без внутристишной паузы в середине нечетных стихов:

Ворох | листьев су|хих все силь|ней, весе|лей разго|рается, | ^
 И тре|щит и пы|лает ко|сгер. ^^ | ^

⁵ Авторская разбивка — на восемь полустиший. — Прим. ред.

Пышет | пламя в ли|цо; теплый | дым на вет|ру разве|вается, | ^
 Заты|нул весь лес|ной косо|гор. ^^ | ^
 (И. Бунин)

Пример композиции 2+2+2:

{ Ох, не | лги ты, не | лги,
 Даром | глазок не | жги,
 Воро|ватая! | ^
 { Лучше | спой про сво|е
 Про де|вичье житье
 Распро|клятое... | ^
 (Л. Мей)

В заключение — редчайший паузный шестикратный трехдольник третий, сохранивший в конце периода слоговую эпикрузу:

Я те|бя отво|юю у | всех ^ зе|мель, ^ у | всех ^ не|бес,
 Отто|го ^ что | лес — ^ мо|я колы|бель, и мо|гила — ^ | лес,
 Отто|го ^ что | я на зем|ле ^ сто|ю — лишь од|ной ^ но|гой,
 Отто|го ^ что | я о те|бе ^ спо|ю — как ни|кто ^ дру|гой.
 (М. Цветаева)

КЛАСС ЧЕТЫРЕХДОЛЬНИКОВ

Обзор трехдольников, подобранных в ритмической системе и во взаимосвязи их основных и производных форм, распределенных по родовым и видовым признакам, дал нам возможность почувствовать инициативу и смелость русских поэтов, которые самостоятельно, без поддержки со стороны теории и даже вопреки ей разработали огромное количество типовых трехдольных размеров и моделей стиха. Перед нами прошли образцы трехдольников за два с лишним века — от Тредиаковского и Сумарокова до Маяковского, Асеева и Евтушенко.

Еще более поразительна картина ритмических богатств отечественной поэзии, представленная стихами четырехдольного строя, в среде которых проживают хорей и ямбы. Стопная теория стиха рассматривает стихи этих размеров как систему двусложных стоп. Согласно этой теории, в русской просодии фигурируют два класса стоп: класс двусложных ямбов и хореев и класс трехсложных дактилей, амфибрахий и анапестов. Поскольку трехсложная стопа состоит из большего числа элементов, чем двусложная, то ритмика трехдольных стихов должна быть равнообразнее ритмики двудольных: двудольная ритмическая группа содержит в себе 12 ритмических модификаций, а трехдольная — 36 модификаций. Однако некоторые русские стиховеды (например, Б.Томашевский) отмечают обратное явление: ритмика двусложных размеров (ямба и хорей) практически гораздо богаче и разнообразнее ритмики трехсложных стоп (дактиля, амфибрахия и анапеста). Чем объяснить такое парадоксальное поведение вымышленных размеров? Наблюдение Б.Томашевского правильно, но объяснение его следует искать за пределами старой теории стиха. Суть дела заключается в том, что в основе т.н. ямбических

и хорейческих размеров лежат не двусложные стопы, т.е. не двудольные пары, а четырехдольные элементные группы. Теоретически четырехдольник содержит в себе 124 ритмические модификации, из них, вероятно, около половины уже участвует в формировании метрических стихов. Русские поэты не ждали, когда теоретики разрешат им пользоваться ритмическими средствами, не предусмотренными школьными прописями. Поэты работали, изобретали, думали, рисковали, не опасаясь каких-либо санкций со стороны теории, которая плелась где-то в тылу и по обочинам великого пути русской поэзии.

Дилемма двусложности или четырехсложности стопы давно мучает русских стиховедов. Тредиаковский ввел двусложные стопы — ямб \cup и хорей \cup . Если придерживаться этого правила, то в русском стихе могли бы фигурировать лишь короткие слова — не длиннее трехсложных. Сообразительный и быстрый в своих решениях В.Тредиаковский нашел выход: он предложил подключать в случае необходимости к ямбу и хорю безударную стопу пиррихий \cup , в результате чего фактически можно было вставлять в ямбический стих комбинацию $\cup\cup$ и $\cup\cup$, а в хорейский — $\cup\cup\cup$ и $\cup\cup\cup$. Упорный ригорист М. Ломоносов долго сопротивлялся этой поправке. Строгий ученый, он и в качестве поэта запрягал себе такую вольность, как пиррихирование «чистых» ямбов. Отсюда тяжелый ломоносовский стих с четырьмя ударными слогами:

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы чорна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Заключительное двустопное — чудо русской поэзии. В течение двухсот лет после Ломоносова никому из наших поэтов не посчастливилось лучше сказать о летнем звездном небе. Тем не менее «чистые» ямбы душили русский язык. Ломоносов вскоре понял свою ошибку и стал писать уже иначе:

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина...

...Но краше в свете не находит
Елисаветы и тебя...

Строгость двусложных стоп была нарушена самими пионерами новой русской просодии. Принцип трехсложной стопы нарушил сам же Тредиа-

ковский, который в своем «дактилическом гексаметре» ввел внутрителишные паузы и растяжение слога:

| В том при дво|ре и в па|латах мя|геж | ^ вос|стал преве|ликий. ^ |
| Слышится | всю-уду | крик: ^ «Ца|ря ^ не | стало. Скон|чался!» ^ |

Словом, ямбо-хореическая доктрина двусложия и принцип обязательного трехсложия в гексаметре были опровергнуты практикой самих же зачинателей новой эры русского стихосложения. А там пришел Державин с его удивительными ямбами:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна,
В серебряной своей порфире
Блестаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

И наконец появился Пушкин, почувствовавший четырехдольное начало в «четырёхстопном» ямбе:

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума....

И в «четырёхстопном» хоре:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печальный свет она.

В первой трети XIX в. были опубликованы теоретические работы, в которых опровергалась доктрина двусложных стоп в русском стихе и выдвигалось учение о четырехсложных (четырёхдольных) стопах. Самым видным теоретиком этого учения был профессор Московского университета А. Кубарев. В вышеупомянутой статье «О тактах, употребляемых в Русском стихосложении» он доказал на ряде примеров, что вместо двусложных ямбов и хореев в русском стихе следует видеть (слышать) «четырёхсложные такты». Свою теорию он развернул затем в книге «Теория русского стихосложения» (М., 1837).

За год до статьи А. Кубарева о тактах вышла книга А. Дубенского «Опыт о народном русском стихосложении», где он на основе множества примеров из авторской и народной поэзии показал ложность принципа ямбического и хореического двусложия. Дубенский, как и Кубарев, настаивал на четырехдольности стопы в этих стихах, называя четырехдольные стопы пэонами.

Несмотря на необыкновенную доказательность четырехдольности в ямбических и хореических стихах, работы А. Кубарева и А. Дубенского были замолчены последующими теоретиками стиха. Андрей Белый, выступивший со своей знаменитой статьей «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба»¹, не знал, что его тезис о ямбической динодии, т.е. о четырехдольных «пэонах», уже был манифестирован А. Дубенским чуть ли не за сто лет до него.

И в наши дни дилемма двудольности или четырехдольности стиха все еще висит в воздухе. Между тем двусложной (т.е. двудольной) стопы как самостоятельной меры стиха нет в природе. Это — порождение примитивной метафизической теории, которая, заимствовав античные названия стоп, изуродовала их ритмическое содержание, заменив долгие слоги ударными слогами. А долгота и ударность — вещи совершенно разные. Можно утверждать, что русские виршевики (силлабисты) отсчитывали свои равносложные стихи по двусложиям. Как примитивная мера отсчета двусложие перешло и в систему теории ямбо-хореического стиха Ломоносова. С тех пор наши теоретики выискивают ямбы и хорей в составе четырехдольников, среди которых действительно может фигурировать и модификация с двумя ударными слогами [uuuu]. Например, четырехдольник третий:

Буря | мгло́ю небо | кро́ет, вихри | сне́жные кру́тля; ^
То как | зве́рь она за|во́ет, то за|пла́чет как дитя. ^ | —

превращается в хорей с пиррихиями при расстановке ритмических акцентов на каждом ударном слоге:

Бу́ря | мгло́ю не́бо | кро́ет, ви́хри | сне́жные кру́тля... ^

Подобным же образом трехкратный четырехдольник третий превращен в четырехстопный ямб:

Мой дядя са́мых че́стных пра́вил,
Когда́ не в шу́тку занемо́г...

¹ Белый Андрей. Символизм. Книга статей. М., 1910.

А в действительности ритмическая структура этих стихов следующая:

Мой дядя | са́мых честных | пра́вил, ^^ | ^
 Когда не | в шу́тку зане|мог... ^^ | ^

Короче говоря, для видимости ямбов и хореев теоретики подсыпали в четырехдольники ряд выделенных двухударных двусложий, в результате чего четырехкратный четырехдольник третий $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ становился восьмистопным хореем $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$, а трехкратный четырехдольник четвертый превращался в четырехстопный ямб. Введение в эти размеры пиррихической стопы разрушает самый принцип ямбо-хорейческой системы.

Двудольность входит лишь в сложные метрические группы (см. в соответствующих главах).

Нужно отметить, что «хорееобразные» четырехдольники (первый $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ | и третий $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$) по своим метрическим структурам различны и не взаимозаменяемы (у них разные анакрузы). Это видно из стиховых примеров:

Четырехкратный четырехдольник первый $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$:

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

Четырехкратный четырехдольник третий $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$:

На воз|душном оке|ане, без ру|дя и без вет|рил ^
 Тихо | плавают в ту|мане хоры | стройные све|тил. ^
 (М. Лермонтов)

Аналогичное замечание относится и к «ямбовидным» четырехдольникам — второму $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ и четвертому $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$; они не взаимозаменяемы, метрическое членение у них разное; трехкратный четырехдольник второй —

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)

Трехкратный четырехдольник четвертый:

Как эта | улица пыль|на, раскале|на!
 Что за пе|чальная, о | Господи, сос|на!
 (И. Анненский)

В механизме ритмических процессов четырехдольника необходимо четко различать **константные ритмы** и **инверсированные ритмы**.

Константный ритм образуется тогда, когда ударные слоги в стиховой речи *совпадают*, совмещаются с метрическими акцентами. В четырехдольнике таких акцентов два: главный акцент на первой доле и побочный акцент на третьей доле. В соответствии с этим различается **главная константа** $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ и **побочная константа** $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$.

Линейная правильность константного ритма в четырехдольнике нарушается лишь в том случае, когда ударные слоги стиховой речи *не совпадают*, не совмещаются (расходятся) с метрическими акцентами, занимая вторую и четвертую доли. Тогда возникает **инверсированный ритм**. Различаются **главная инверса** $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ и **побочная инверса** $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$.

В шестидольнике $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ действуют те же акцентные силы для четырехдольной его части; двудольная несамостоятельная часть может быть тоже и константной $\text{u} \text{u}$, и инверсированной $\text{u} \text{u}$ (см. соответствующую главу).

На практике часто встречаются **двухударная константа** $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ и **двухударная инверса** $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$, а также модификации со смешанными акцентами $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$, $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$ или безакцентная модификация $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$.

В русских классических стихах («силлаботоника») ритм всегда константный — *постоянный*: прямой, без извилин. В стихах же виршевиков («силлабика») ритм инверсированный — *переменный*: ивилистый, искривленный чередованием константных и инверсионных модификаций. Ритмическая инверсия всегда проходит на фоне константного контрольного ряда, стабилизирующего динамический процесс в стихе.

Подобно трехдольникам, в классе четырехдольников — четыре рода кратности, объединяющие собой шестнадцать тактометрических периодов с их контрольными рядами. Каждый род кратности охватывает собой четыре видо-вых периода с одинаковыми пространствами стиха. Все это видно из классной таблицы шестнадцати контрольных рядов четырехдольника.

1. Трехкратные четырехдольники: 4 x 3=12 долей.

1. Первый вид $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$
2. Второй вид $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$
3. Третий вид $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$
4. Четвертый вид $\text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u} \text{u}$

II. Четырехкратные четырехдольники: 4 x 4=16 долей.

5. Первый вид |uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|
 6. Второй вид u|uuuu|uuuu|uuuu|uu
 7. Третий вид uu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
 8. Четвертый вид uuu|uuuu|uuuu|uuuu|u

III. Пятикратные четырехдольники: 4 x 5=20 долей.

9. Первый вид |uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|
 10. Второй вид u|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
 11. Третий вид uu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
 12. Четвертый вид uuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|u

IV. Шестикратные четырехдольники: 4 x 6=24 доли.

13. Первый вид |uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|
 14. Второй вид u|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
 15. Третий вид uu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
 16. Четвертый вид uuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|u

I. ТРЕХКРАТНЫЕ ЧЕТЫРЕХДОЛЬНИКИ**1. Трехкратный четырехдольник первый**

Контрольный ряд периода: |uuuu|uuuu|uuuu|

Это — начальная форма русских четырехдольников закрытого контура: здесь нет анакрузы и эпикрузы (нулевые анакруза и эпикруза). Трехкратный четырехдольник первый формировался как-то однобоко, выделив лишь ту модель, которая известна под именем пятистопного хорей. В этом отношении судьба разбираемого четырехдольника похожа на судьбу трехкратного четырехдольника четвертого uuu|uuuu|uuuu|u, в пределах которого сформировался четырехстопный ямб.

Магистральной модификацией во всех видах четырехдольника является одноакцентная конструкция первая |uuu|, которую иногда, по условиям речевого строя, замещает константа вторая |uuu| или двухакцентная константа |uuu|. Двухакцентная модификация четырехдольника, с сильным метрическим акцентом на первой доле и с побочным акцентом на третьей доле и была положена Тредиаковским и Ломоносовым в основу хорейческих размеров. Магистральный ритм трехкратного четырехдольника первого в его «чистом» звучании строится

преимущественно на первой константе |uuu|. Ниже приводятся несколько разнофигурных образцов стиха данного размера с различными клаузулами:

Я устала,	солнце ого	раживая,
Радоваться	солнечным да	рам, ^^^
Катится о	но, мое о	ранжевое,
К острым насто	роженным го	рам. ^^^
 (С. Кузнецова)

Дружба насто	ящая не	старится, ^
За небо вет	вями не цепля	ется, ^
Если уж при	ходит срок, так	валится, ^
С грохотом, как	дубу пола	гается. ^
 (К. Симонов)

Ни одной ма	шины на шос	се. ^^^
Понемногу	зорька зани	мается. ^
Только лось во	всей своей кра	се ^^^
Переходит	путь и ози	рается. ^
 (В. Боков)

Финиша лет	ящая ми	нута, ^^
молодость лег	ка и горя	ча — ^^^
силою на	дута, как на	дута ^^
камера фут	больного мя	ча. ^^^
 (Б. Корнилов)

Летом в море	легкая во	да, ^^^
Белые су	хие паруса, ^^^	
Иглами стали	ными в нево	да ^^^
Сыплется под	баркою хам	са. ^^^
 (И. Бунин)

Магистральный ритм приведенных четырехдольников, почти всюду совпадающий с ритмом контрольного ряда, отличается легкостью и прозрачностью. Слова катятся с естественной непринужденностью, мысль о необходимости цезуры не возникает. Станным кажется напоминание о том, что все эти стихи — школьный пятистопный хорей с разными слоговыми «наращениями». Перед нами чистый четырехдольник первый, почти всюду свободный от двухакцентной модификации |uuu|, которая усложняет ритм в пятистопном хорее:

Выхожу о	дин я на до	рогу; ^^
Сквозь туман крем	нистый путь блес	тит. ^^^
Ночь тиха. Пус	тыня внемлет	Богу, ^^
И звезда с звездою гово	рит. ^^^	
 (М. Лермонтов)

Не жалею,	не зову, не	плачу, ^^
Все пройдет, как	с белых яблонь	дым. ^^^
Увяданья	золотом ох	ваченный, ^
Я не буду	больше моло	дым. ^^^
 (С. Есенин)

Предком всех этих и подобных моделей являются трогательные в своей неуклюжести «Строфы похвалыные поселянскому житию» В. Третьяковского, где и русская литературная речь, и стихотворный ритм еще не обработаны:

Счастлив! В мире	без сует жи	вущий, ^^	
Как в	латый век,	да и без вра	гов; ^^^
Плугом огчес	ким поля о	рющий, ^^	
А к тому ж без	всяких и дол	гов. ^	

Не то|ронится сей | в строй по бара|бану; ^^ |
Флот и море	не страшат е	го; ^^^
Ябед он не	знает, ни об	ману; ^^
Свой нават дом	лучше для не	го. ^^

Интересная ритмологическая подробность: первый стих второй строфы — шестистопный хорей среди пятистопных. Однако при чтении эта гиперметрия почти незаметна. Чем объясняется «просчет» в слогах? Он объясняется... тонким слухом В. Третьяковского. Сочиняя стихи на слух, Третьяковский ошибся в слоговом количестве стиха, но он прав в равнодольности смежных тактометрических периодов: поскольку в предыдущем четвертом стихе концевая пауза трехдольная | ^^^ |, поэт, по-видимому, сделал однодольную паузу, а остальные две предоставил двусложно пятому стиху «Не то- ...»; тем самым контрольный ряд остался в неприкосновенности, а стихи в чтении должны звучать так:

^ к тому ж без | всяких и дол|гов. ^ Не то-|
 | ронится сей | в строй по барабану... ^^ |

В конце концов генезисология стиховых размеров пятистопного хоря ведет к народным стихам типа:

| Во поле бе|резонька сто|яла, ^^ |
 | Во поле кудрявая сто|яла. ^^ |

Какой долгий и трудный путь прошла русская поэзия, начав с шатающихся, неуверенных и безынтонационных стихов В. Третьяковского, ищущих метрической опоры почти через каждый неударный слог! Да, нужен был «возовик» Третьяковский (выражение Радищева), чтобы почти через столетие появились поразительные стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», которые послужили последующим поколениям поэтов образцом для работы над соответствующими моделями стиха.

Среди образцов рассматриваемого четырехдольника имеются примеры смелого решения ритмологических задач. Вот стихи оригинальной композиции: в каждой строфе использованы три стиховые модельные фигуры (в нечетных строках — одна модель):

Заводь спит. Мол	чит вода зер	кальная. ^
Только там, где	дремлют камы	ши, ^^^
Чья-то песня	слышится не	чальная. ^
^^ Как по	следний вздох ду	ши. ^^^

Это плачет	лебедь уми	рающий, ^
Он с своим про	шедшим гово	рит, ^^^
А на небе	вечер дого	рающий ^
^^ И го	рит и не гор	ит. ^^^
 (К. Бальмонт)

Введение в строгий четырехдольник первый безударной модификации с двухдольной паузой в начале ее | ^^ | было для своего времени большим ритмологическим новшеством. В дальнейшем этот прием нашел своих сторонников:

Ветер стих, и	слава заре	вая ^^
^^ Облек	ла вон те пруды. ^^^	
Вон и схимник,	Книгу закры	вая, ^^
^^ Он сми	ренно ждет звезды. ^^^	
 (А. Блок)

Или:

В этой жизни	я немного	видела, ^
^^ Только	пела и жда	ла. ^^^
Знаю: брата	я не нена	видела ^
^^ И сест	ры не преда	ла. ^^^
 (А. Ахматова)

Заслуживает быть отмеченным и ритмический опыт С. Кирсанова, сделанный тоже в пределах трехкратного четырехдольника первого:

На кремлевской башне жил орел —
главы,
когти,
крылья...
Золотой сияющей корой
птицу
зори
крыли.

При записи каждой четной строки, расчлененной на три части, в одну строку, равную периоду, мы получим:

На кремлевской	башне жил о	рел — $\wedge\wedge\wedge$
главы, $\wedge\wedge$	когти, $\wedge\wedge$	крылья... $\wedge\wedge$
Золотой сияющей ко	рой $\wedge\wedge\wedge$	
птицу $\wedge\wedge$	зори $\wedge\wedge$	крыли. $\wedge\wedge$

Смелость опыта заключается в том, что нечетные строки представляют собой обычный полносложный размер, зато четные стихи выдержаны в паузной модификации четырехдольника $\wedge\wedge\wedge\wedge$, не считая последней краты в каждом периоде, где чередуются модификации $\wedge\wedge\wedge\wedge$ и $\wedge\wedge\wedge\wedge$.

2. Трехкратный четырехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge\wedge$

По сравнению со своим предшественником этот четырехдольник начинается однодольной (односложной) анакрузой и заканчивается трехдольной энфизой. Полносложная модель этого размера с трехсложной клаузулой встречается редко (первые два стиха):

Под | дождиком, под | дождиком, под | дождиком,
по | лужицам — по | кружевцам, по | тощеньким
до|щечкам проги|бающимся, | скользким, \wedge
по | шним, по годо|вым каленым | кольцам... \wedge
(Р. Казакова)

То же можно сказать и о модели со сплошной двусложной клаузулой:

Во|образите | оторопь все|сильных \wedge
Вче|ра еще са|новников над|менных, \wedge
Во|образите | возвраще|нье | ссыльных, \wedge
Ос|вобождени|е военно|пленных. \wedge
(Л. Мартынов)

Гораздо чаще поэты слагают стихи этого вида с двусложной и односложной клаузулой. Такие четырехдольники строятся без цезуры и с цезурой. Вот бесцезурные четырехдольники, их даже приверженцы старой теории стиха не признают ямбами, поскольку регулярное совпадение ударных слогов с тремя метрическими акцентами придает ритму совсем не ямбический облик:

За|сыпала зве|риныне тро|пинки \wedge
Вче|рашняя раз|гульная ме|тель, $\wedge\wedge$
И | падают, и | падают сне|жинки \wedge
На | тихую за|думчивую | сль. $\wedge\wedge$
(Д. Бедный)

Плавность и музыкальность этих стихов, написанных в связи со смертью В.И. Ленина, объясняется фонологической тонкостью речевого материала и систематическим применением лишь первых констант $\wedge\wedge\wedge$ при полном отсутствии вторых констант $\wedge\wedge\wedge$ и в особенности двухударных констант $\wedge\wedge\wedge$, вызывающих затрудненность ритмико-речевого потока. В стихах почти не ощутима цезура, создаваемая точным совпадением в строках первых словоразделов. Четырехдольность ритма неоспорима.

Подобной ритмической легкостью отличаются и приводимые ниже четырехдольники, построенные на трех метрических акцентах (первая константа):

Из | белого о|лонецкого | камня \wedge
Ру|кою куста|ря трудолю|бивой \wedge
Вы|сокого и | ясного ис|кусства \wedge
Нам | явлены прос|тые образ|цы. $\wedge\wedge$
(Г. Иванов)

Под | елью изну|ренной и гро|моздкой, \wedge
что | выросла, не | плача ни о | ком, $\wedge\wedge$
ме|ня кормили | мякишем и | соской, \wedge
пар|ным голубо|ватым моло|ком. $\wedge\wedge$
(Б. Корнилов)

В стихах ритмическая волна тактометрического периода льется равномерно, троекратно отмечая акцентные «прогибы», это и есть магистральный ритм трехкратного четырехдольника первого. Интересно, что четырехдольный ритм в пятистопном ямбе был замечен и зафиксирован русскими поэтами лишь в XX в. В XIX в. эта тенденция только намечалась:

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)²

Есть | в светлост|и о|сенних вече|ров
 У|мильная, та|инственная | прелест|ь:
 Зло|вещий блеск и | пестрота де|рѣв,
 Ба|ряных листьѣв | томный, легкий | шелест...
 (Ф. Тютчев)

Если первые двустопия обоих примеров выдержаны в магистральном ритме трехкратного четырехдольника второго, то в остальных двустопиях включение двухакцентных крат заметно затормаживает плавность ритмической волны. И совершенно, до неузнаваемости, меняется ритм стиха, когда ему придается разговорная интонация, не соблюдающая контрольных очертаний магистрала:

Че|тырехстопный | ямб мне надо|ел: ^^
 Им | пишет всякий. | Мальчикам в за|баву ^
 По|ра б его ос|тавить. Я хо|тел ^^
 Да|вшим давно при|няться за ок|таву. ^^
 (А. Пушкин)

Или:

Пе|редо мною | середина | века. ^
 Я | много видел. |
 Многого не | видел. ^
 Во|круг не понял | и в себе не | понял. ^
 В ду|ше не видел, | на земле не | видел. ^
 И | все ж пойми — вот | исповедь мо|я: ^^
 Я | был участн|ком событий | мощных ^

² Показательно, что музыковед Л. Сабанев в своей книге «Музыка речи» (М., 1923) считал пятистопный ямб четырехдольным размером и привел образец: «Еще одно последнее ска|вание ^» (с. 133).

В ис|тории лю|дей. Что делать | мне — ^^
 Прос|тому сыну | века ?...

(В. Луговской)

Означает ли, что ритм разговорной речи в приведенных стихах — это особая формация, выпадающая из-под контроля метрического ряда? Нисколько. Наоборот, и такие стихи, как бы ни была далека их бытовая интонация от магистральной напевной интонации, все равно могли возникнуть только в рамках ритмического процесса, подчиняющегося определенной контрольной мере.

Потому-то так и ощутимо единство закономерностей, с каким непохожие друг на друга современные поэты избрали выработанный ими стиховой размер в пределах данного контрольного ряда и создали своеобразные стихи, каких до них не было в русской поэзии:

За|крой глаза. В на|глунайшем | органе
 На | тридцать верст за|бывшихся прост|ранств ^^
 Сто|ят в парах и | каплют храп и | хорканье,
 Смех, | лепет, плач, бес|памятство и | транс.^^
 (Б. Пастернак)

Как | голос края | дальнего, но | близкого,
 Где б | ни были мы, | близкого для | нас, ^^
 У | волн гудящих | моря Кара|ибского,
 Шу|мящий МАЗ, я | твой услышал | глас. ^^
 (Е. Евтушенко)

Мы | молоды. У | нас чулки со | штопками.
 Нам | трудно. Это | молодость ви|ной. ^^
 Но | плещет за де|шевенькими | шторками
 бес|платный воздух, | пахнущий вес|ной. ^^
 (Р. Казакова)

Далеко не часто можно встретить типовую модель трехкратного четырехдольника третьего в форме двустопия с односложной анакрузой:

Вот | я один в ве|черний тихий | час, ^^
 Я | буду думать | лишь о вас, о | вас. ^^
 Возь|мусь за книгу, | по прочту «о|на», ^^
 И | вновь душа пья|на и смяте|на. ^^
 (Н. Гумилев)

Стихи выдержаны в духе «догматического» ритма пятистопного ямба, избыливающего двухакцентными модификациями [] . Но вот точно та же модель современного поэта, который расчленил этот же размер не на двусложные стопы, а на четырехдольные краты с одним акцентом [] :

Ка|леную о|сеннюю лист|ву ^
Влюб|ленные не|сут через Моск|ву. ^^

С Ка|занского вок|зала не спе|ша ^^
О|ни идут, бу|кетами шур|ша. ^^
(А. Межиров)

Однако и на этот редкий образец мы находим оригинальный ритмический вариант:

{ Ве|дет шоссе пря|мое ^
 Туда, ^^
{ Где | сторожит При|морье ^
 Звезда, ^^
{ По|крыта мохом | тонким ^
 Земля. ^^
{ А | под ногами | толща ^
 Угля. ^^

(В. Урин)

Если тактометрический период записать в одну строку, то получим:

Ве|дет шоссе пря|мое ^ ту|да, ^^
Где | сторожит При|морье ^ звез|да. ^^

Маленькое технологическое новшество — введение во второй крате однодольной паузы (модификация []) — придало стихам В. Урина необычное звучание. Подобные новшества позволяют модернизировать старые, «морально изношенные» стиховые размеры и способствуют дальнейшему совершенствованию русского стихосложения.

Появление в четырехдольнике двусложных и односложных слов затрудняет плавное течение ритма. Эпизодические же случаи такой перегрузки стиха односложными слогами придают ему характерный колорит, требующий искусной интонировки при рецитации:

Ска|жу, рысак! Пар|насский ино|ходец ^
Е|го не обо|гнал бы. Но Пе|гас. ^^
Стар, | зуб уж нет. Им | вырытый ко|лодец ^
Ис|сох. Порос кра|пивою Пар|нас... ^^
(А. Пушкин)

Гла|за? Нет. Рот? Нет. | Дико. Просто | щели. ^
И | это новь? Ко|гда-то на Зем|ле ^^
Вот | так пытался | рисовать в пе|щере ^
не|андерталец | в первобыт|ной | мгле. ^^³
(С. Поделков)

В некоторых книгах по стиховедению в качестве образца строчного переноса фразы (enjambement) или примера интонационной послестиховой паузы приводят пушкинские строки пятистопного ямба:

В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина.

Дело в том, что здесь сложный вопрос о взаимоотношениях интонации, ритма и стихораздела решается правильным ритмологическим подходом. В рецитации после слова «она» следует реализовать структурную (двудольную) паузу:

В ней | вкус был обра|зованный. О|на ^^
Чи|тала сочи|ненья Эми|на. ^^

Без этой паузы пушкинский стих будет искалечен. Приведу несколько примеров — попытки модернизировать пятистопный ямб. Вот двудольная комбинация длинного и короткого стиха:

Ты | спишь один, за|быт на месте | диком, ^
Ста|ринный монас|тырь! ^^ | ^^
Твой | свод упал; кру|гом летают | с криком ^
Со|ва и нето|пырь. ^^ | ^^
(А. Фет)

«Бе|зумный друг! Ты | мог бы счастлив | быть!.. — ^^
^ | ^ Зачем средь | бурного не|настья ^
Мы, | все равно, не | можем сохра|нить ^^
^ | ^ Неуми|рающего | счастья!» ^
(А. Блок)

³ Авторская разбивка стиха выпрямлена. — Прим. ред.

Очень искусно модернизирована строка пятистопного ямба путем ее расчленения внутренней рифмой на две части:

{ Путь | дальний вместе | с дамами
 { Ис|топал, ^
 { Отъ|ехав с чемо|данами
 { В Чи|с|тополь. ^

(Г. Оболдуев)

И наконец, еще один редкий случай — попытка дать паузированный четырехдольник второй:

При|кинулся бло|хою ^ кры|синой, ^
 под|прыгнул, как ре|зи-иновый | мяч, ^^
 и | пал ^ на со|ба-аку, чтоб | псиной ^
 вте|реться ^ в ка|зармы, где шумят. ^^

(В. Нарбут, «Тиф»)

В заключение раздела остановимся на одном ритмическом парадоксе. Вот начало стихотворения И. Северянина:

И ты шел с жёнщиной — не отрекись,
 Я всё замéтила — не говори.
 Блондинка. Хрупкая. Её костюм
 Был чёрный. Английский. На головé
 Сквозная фётэрка... И т. д.

Какой здесь ритм? Какой размер? Формально, с точки зрения канонической теории стиха, это ямб с мужскими клаузулами. И, следовательно, перед нами четырехдольник второй. Но в действительности ритм стихов И. Северянина построен на остроумном, интуитивном использовании шестидольника четвертого, который по своей структуре двухакцентен и требует особого расчленения стиха на составные метрические части:

И | ты шел | с жёнщиной — не | отрекись. ^^
 Я | всё | замéтила - не | говори. ^^
 Блон|динка. | Хру|пкая. Её | костюм ^^
 Был | чёрный. | Ан|глийский. На | голо|вэ ^^
 Скво|зная | фётэрка...

Подробно об этом будет сказано в главе о шестидольниках. Предварительно же замечу, что ритм данных стихов И. Северянина такой же, как и в стихах Ф. Сологуба:

Ка|мыш ка|чается,
 И | шеле|стит, ^^
 И | улы|бается
 И | гово|рит... ^^

Но стихи И. Северянина без рифм и каждая строка — двоянный шестидольник четвертый; стихи же Ф. Сологуба — с рифмами, в каждой строке — шестидольник четвертый с беспаязной и паязной модификациями попеременно.

3. Трехкратный четырехдольник третий

Контрольный ряд периода: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Этот четырехдольник является исконным размером отечественного стихосложения. Его варианты весьма разнообразны, наиболее известный вариант носит название «камаринской». Стихами этой модели богата народная поэзия. Размером «камаринской» пользовались многие русские поэты.

Каноническая теория стиха именует трехкратный четырехдольник третий шестистопным хореем. Это условное название применимо к очень ограниченному количеству стихов. Полносложный базисный вариант трехкратного трехдольника третьего звучит так:

Ниче|го что мелкий | дождь смочил о|дежду;
 Он при|нес с собой мне | сладкую надежду.
 (М. Кузмин)

То же, но с внутренней рифмой, которая разбивает период на двусторочие:

{ Светлый | призрак дней ми|нувших,
 { Для че|го ты
 { Пробудил страстей ус|нувших
 { И за|боты?
 (М. Лермонтов)

Или:

{ Над ле|сами ходят | грозы,
 { сосны | гнутся,
 { пролив|ные с неба | слезы
 { ливнем | льются.
 (Н. Асеев)

Популярна в русской поэзии модель четырехдольника третьего с мужской рифмой в первой половине периода и с женской во второй:

{ Что за | вечер! А ру|чей ^
 { Так и | рвется.
 { Как за|рей-то соло|вей ^
 { Разда|ется!
 (А. Фет)

Хотя размер и модель стиха, как правило, не имеют органического влияния на тематику стихотворения, равно как и само содержание его не может вызвать ответной формы стихосложения, тем не менее мы испытываем порой странное чувство неловкости, когда перед нами находятся два абсолютно несравнимые по смыслу стихотворения, однако элементы для сравнения мы все же обнаруживаем:

{ Как род|ная мать ме|ня ^
 { Прово|жала,
 { Как тут | вся моя род|ня ^
 { Набе|жала...
 (Д. Бедный)

{ Гале|рей бале|рин — ^
 { башни | в танце,
 { Лоре|лей пере|лив: ^
 { — Здесь о|станься!
 (Н. Асеев)

Для полносложного варианта, заполняющего слогами весь контрольный ряд периода, характерно явление, которое можно назвать критической массой стиха. Такой стих лишен концевой структурной паузы, поэтому в речитации мы прибегаем или к интонационной паузе (люфтпаузе), которая метром в расчет не принимается, или под давлением текста, переполняющего контрольный ряд, иногда переносим структурную паузу в четвертую крату, переосмысливая трехкратный период как четырехкратный, т. е. конкретно вместо $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup$ получаем $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup$.

Светлый | праздник дней ми|нувших, для че|го ты ^|^
 Пробу|дил страстей ус|нувших и за|боты? ^|^

Этот размер положила в основу своего небольшого стихотворения Марина Цветаева. Но она писала повествование, заканчивая каждый стих двойной рифмой. Кроме

того, начиная с третьего стиха, «двурифмие» расчлняется структурной метрической паузой. Вот это стихотворение:

Миро|вое нача|лось во мгле ко|чевье: ^^|^
 Это | бродят по ноч|ной земле — де|ревья, ^^|^
 Это | бродят золо|тым вином — ^|^| грозди, ^^|^
 Это | странствуют из | дома в дом — ^|^| звезды, ^^|^
 Это | реки начи|нают путь — ^|^| вспять! ^^|^
 И мне | хочется к те|бе на грудь — ^|^| спать. ^^|^

Наиболее популярна у поэтов следующая модель трехкратного четырехдольника третьего, с однодольной паузой в конце строки:

Вдоль де|ревни от из|бы и до из|бы ^
 Заша|гали тороп|ливые стол|бы; ^
 Загу|дели, заит|рали прово|да — ^
 Мы та|кого не ви|дали нико|гда... ^
 (М. Исаковский)

Перейдем к обзору некоторых образцов стиха в форме «камаринской», написанных в разное время разными поэтами. Любопытно проследить, как поэты строили композицию строфы данного четырехдольника на основе словоразделов, внутрителишных пауз и рифмы. Вот подборка образцов, расположенных в условно хронологическом порядке:

{ Не для | славы —
 { Для забавы
 { Я пи|шу! ^
 { Одоб|ренья |
 { И суж|денья
 { Не про|шу! ^
 (А. Полежаев)

{ Вы зна|комы с красо|тою
 { Той корч|мы. ^
 { Где пред | Троицей свя|тою
 { Стали | мы. ^
 (Н. Языков)

{ Снови|денье,
 { Пробуж|денье,
 { Тает | мгла. ^
 { Как вес|ною,
 { Надо | мною
 { Вись свет|ла. ^
 (А. Фет)

{ Но в ка|мине дозв|нели
 { Уголь|ки. ^
 { За о|кошком дого|рели
 { Огонь|ки. ^
 (А. Блок)

{ У бур|жуев шумный | пир, ^
 { Ну, и | пир! — ^
 { Всех по|весить, кто за | мир, ^
 { Кто за | мир? ^
 (Д. Бедный)

{ В зана|весках кружев|ных ^
 { Воронь|е. ^
 { Ужас | стужи уж и в них ^
 { Заро|нен. ^
 (Б. Пастернак)

{ Кто за | красный шар зем|ной? ^
 { ^ За | мной! ^
 { Кто про|клятье шлет вой|не? ^
 { ^ Ко | мне!
 (В. Князев)

Наве|вали смуть бы|лого ока|рины
 Где-то | в тихо вече|ревшем дале|ке, — ^
 И си|рены, вода|ные бале|рины,
 Заво|дили хоро|воды на ре|ке. ^
 (И. Северянин)

Последние два стиха И. Северянина отличаются феноменальной ритмико-фонетической четкостью, они построены почти сплошь на открытых слогах, без вторжения в их ряды скопления согласных звуков.

Сравним с той же моделью, где использованы паузированные и растяженные модификации:

Мы, то|ва-ариш, с то|бой ^ не зна|комы ^^
 И не | виделись, да|лекий друг и | брат.
 Но у | дру-ужбы та|ки-ие за|коны, ^^
 Для не|е ^ нет гра|ниц, ^ нет пре|град.
 (Е. Долматовский)

Вторая, явно четырехдольная, строка дает магистральное направление ритму всей строфы.

{ А по|гом, как зары|чит ^
 { На ме|ня, ^
 { Как но|гами заступ|чит ^
 { На ме|ня: ^
 { Ухо|ди-ка ты до|мой, ^
 { Гово|рит, ^
 { Да ли|цо свое у|мой, ^
 { Гово|рит. ^
 (К. Чуковский)

Пожи|рающий о|гонь — ^ мой ^ | конь. ^
 Он ко|пытами не | бьет, ^ не ^ | ржет. ^
 Где мой | конь дохнул — род|ник ^ не ^ | бьет, ^
 Где мой | конь махнул — тра|ва ^ не рас|тет.
 (М. Цветаева)

Ах, ка|кая у ме|ня ^ пиа|па! ^
 Всем кра|савица бо|кастая взя|ла. ^
 На гру|ди у ней — про|хо-ожий, ди|вись! — ^
 Две фа|янсовые | ро-озы слы|лись, ^
 И горя|чие лас|ка-ают стру|и ^
 Расто|пыренные | па-альцы мо|и. ^
 (Вс. Рождественский)

Ряску | скользкую бо|лота ^ сло|ят, ^
 Перед | Золушкой во|рота ^ сто|ят. ^

— Распахнуть|ся мы хо|тим, ^ да зам|ки! ^
 Не от|кроешь нас клю|чком ^ ника|ким. ^
 (С. Кирсанов)

{ Весь из | сопки и до|лин ^
 { Саха|лин. ^
 { Он ян|варскою по|рой ^
 { Снего|вой. ^

{ Говор|ливою вес|ной ^
Штормо|вой. ^
(В. Кулемин)

{ Город- | бухта,
Город- | сопка,
Город- | сад. ^
{ У те|бя своя по|ходка,
Твердый | шаг. ^
(В. Боков)

Нельзя обойти опыт Ю. Яковлева, который в стихотворении для детей, написанном в размере «камаринской», ввел полудольные слоги в точно определенном месте каждого периода.

Для удобства обозрения каждые две строки, составляющие один тактометрический период, объединены здесь в один стих; каждая пара полудольных стихов выделена курсивом:

Шел в хо|роншем настро|ении паре|нек. ^
Он у|чил стихотво|рение назу|бок. ^
Повто|рял он строчки | заново, как мас|так, ^
Не за|тем, что в школе | задано, просто | так. ^
Прочи|тал стихи про|хожему он в са|ду ^
И трам|ваю красно|кожему на хо|ду. ^
Хлынул | дождь — прочел он | дожди|ку и зон|там. ^
Всем зе|ленным подо|рожникам, всем лис|там... ^

Интересны следующие три композиции четырехдольника.

Четырехстишная композиция, в которой каждое из двустиший пронизано тройной рифмовкой:

Сердце | дома. Сердце | радо. А че|му? ^
Тени | дома? Тени | сада? Не пой|му. ^

Сид ет|ринный, все о|сины — тощи, | страх! ^
Дом ру|ины... Тины, | тины что в прудах... ^
(И. Анненский)

Сложная композиция, состоящая из сочетания полных периодов с периодами, расчлененными на части:

{ Город — | крепость на го|ре, ^
Город — | храм, ^
Где мо|лились торжест|вующим бо|гам, — ^
Я те|бя хотел бы | видеть на за|ре! ^
{ В час, ко|гда поет сви|рель, ^
И зо|вет, — ^
В час, ко|гда как будто | ласковый ап|рель ^
Дышит | в зеркале дре|мотствующих | вод. ^
(К. Бальмонт)

То же, но в иной комбинации периодов и их частей (полупериодов):

Кару|селью пожи|лая закру|тилась,
будто | винтика хо|зяйского ли|шилась,
{ попы|хами
опро|кинула ве|дерко,
{ с пету|хами
поло|тенце обро|нила.
{ А не|вестка только | крикнула:
{ — Е|горка!.. —
{ Обхва|тила
{ и го|ловку присло|нила.
(А. Недогонов)

Общую же подборку образцов многообразных формаций «камаринской» мы заключим двумя очень интересными экспонатами из двух разных поэтов. Первый — это стихотворение Я. Полонского «Беглый», где поэт удивительно смело разработал в некоторых деталях классическую форму «камаринской», придав ей местами остро паузный характер и ввел в ритмический рисунок модификации, крайне редко употребляемые в четырехдольнике. Приводим это стихотворение с сокращениями:

«Ты ку|да, ^ уда|лая ты ба|шка? ^
Уходи ты к лесу | темному по|ка: ^
Не се|годня — завтра | свяжут молод|ца. ^
Не у|шел ли ты от | матери-от|ца? ^
Не гу|лял ли ты за | Во-олгой в сте|пи? ^
Не си|дел ли ты в ост|роге на це|пи?» ^
«Я си|дел ^ и в ост|роге на це|пи, ^
Я гу|лял ^ и за | Во-олгой в сте|пи, ^
Да на|скучила мне | волюшка мо|я, ^
Воля | буйная, чужая не своя. ^
...Ты не|спрашивай, в ли|цо мне не гляди, ^

От ме|ня, жена, гос|тинчика не | жди. ^
 Много | всяких я по|дарков тебе | нес, ^
 Да, вишь, | как-то по до|роге все раст|рес; ^
 Я ви|на не пил — с во|ды ^ был ^ | пьян, ^
 Были | деньги — не за|шил ^ кар|ман». ^

В ритмологическом отношении особенно интересны два последних стиха, где употреблена редкая модификация четырехдольника |УУУ^4.

Второй экспонат — единственное в своем роде стихотворение В. Брюсова, в котором поэт впервые в русском стихе применил в пределах «камаринской» пятисложные клаузулы, охватывающие собой почти половину 12-дольного стиха, т.е. чуть ли не полпериода. Любопытно, что в этих стихах акцентируется двудольная анакруза («холод» «к сердцу», «в этом» и т.д.), зато двудольная эпикруза оставляется без акцента («-ший», «-ся» и т.д.):

Холод, | тело тайно | сковываю|щий, ^
 Холод, | душу оча|ровываю|щий... ^
 От лу|ны лучи про|тягивают|ся, ^
 К сердцу | иглами при|тягивают|ся. ^
 В этом | блеске — все о|силившая | власть, ^
 Уми|рает обес|крылевшая | страсть. ^
 Все во | мне — ^^ лишь | смерть и тиши|на, ^
 Целый | мир — ^^ лишь | твердь и в ней лу|на. ^
 Гаснут | в сердце невзле|деянные | сны, ^
 Гибнут | цетики о|смеянной вес|ны. ^
 Снег се|рими рассти|лающими|ся ^
 Вьет над | днями забы|вающими|ся, ^
 Над по|следними при|вязанно|стями, ^
 Над свя|тыми недо|сказанно|стями! ^

Наряду с формами стиха «камаринской» в пределах трехкратного четырехдольника третьего образа оказалась еще одна устойчивая форма стиха с трехсложной клаузулой до эпикрузы, целиком паузируемой. Типовая модель этого четырехдольника: |УУУ^4. В народной лирической поэзии такая форма довольно популярна:

Как по | морю, морю | синему, ^ | ^^
 Плыла | лебедь с лебе|дятами... ^ | ^^

⁴ Кар-ман — слоговая парцелляция типа крика сторожа: «Слу-шай». — Прим. ред.

В авторской поэзии эта модель осталась почти неизменной: в каждом стихе соблюдается трехсложная клаузула-рифма и трехдольная пауза, в которую входит и двудольная эпикруза:

Надо | мной певала | матушка, ^ | ^^
 Колы|бель мою ка|чаючи: ^ | ^^
 «Будешь | счастлив, Калист|ратушка! ^ | ^^
 Будешь | жить ты припе|ваючи!» ^ | ^^
 (Н. Некрасов)

По мо|рям играя | носится ^ | ^^
 с мино|носцем мино|носица. ^ | ^^
 Льнет, как | будто к меду | осочка, ^ | ^
 к мино|носцу мино|носочка. ^ | ^^
 (В. Маяковский)

Прячет | месяц за о|винами ^ | ^^
 Желтый | лик от солнца | ярого. ^ | ^^
 Высо|ко над луго|винами ^ | ^^
 По вос|току пышет | зарево. ^ | ^^
 (С. Есенин)

Чередование в стихах двух моделей — с трехсложной и двусложной клаузулой:

На за|ре вечерней, | в трауре, ^ | ^^
 Ты ку|да спешешь де|вица? ^^ | ^^
 Соло|вей свистит на | яворе, ^ | ^^
 Месяц | в озеро гля|дится. ^^ | ^^
 (В. Брюсов)

Чередование односложной и трехсложной клаузул в разных сочетаниях:

Ой, пол|на, полна ко|робушка, ^ | ^^
 Есть и | ситцы и пар|ча. ^^ | ^^
 Пожа|лей, моя за|знобушка, ^ | ^^
 Моло|децкого пле|ча! ^^ | ^^
 (Н. Некрасов)

В глуби|не души ро|жденные, ^ | ^^
 Чутким | словом пробуж|денные, ^ | ^^
 Мимо|летные меч|ты, ^^ | ^^

Еле | вспыхнув, улы|баются, ^ | ^^
 Пылью | светлой ось|паются, ^ | ^^
 Точно | снежные цве|ты. ^^ | ^^
 (К. Бальмонт)

В Ака|демии По|эзии — ^ | ^^ в озер|замке бело|мраморном — ^ | ^^
 Еже|годно мая | первого ^ | ^^ фио|летовый кон|церт, ^^ | ^^
 Посвя|щенный вешним | сумеркам, ^ | ^^ посвященный девам |
 траурным... ^ | ^^
 Тут — га|зеллы и рап|содии, ^ | ^^ тут — и | глина, и моль|берт. ^^ | ^^
 (И. Северянин)

Нужно отметить встречающийся иногда особый ритмический ход в стихах, написанных четырехдольником третьим. Его можно назвать ритмическим феноменом четырехдольника третьего. Заключается он в том, что в двудольной анакрузе стоит сильно акцентированное слово; к анакрузе $\dot{\cup}$ примыкает крата с модификацией второй константы $\dot{\cup}\dot{\cup}$ или безударной модификацией $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$. Образуется часть периода такой структуры: $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$... или $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$... Такое построение нарушает магистральный ритм стиха, сообщая ему неожиданный интонационно-ритмический крен. Этот ритмический феномен четырехдольника третьего трудно описать словами, лучше проследим его на слух и на глаз. Для начала возьмем народные стихи:

Вдоль по | улице ме|телица ме|тет.
 За ме|телицей мой | миленький и|дет.
 Ты по|стой, стой, краса|вица мо|я.
 Дай мне | наглядеться, | радость, на те|бя.

Слабый ударный слог в анакрузе и отсутствие ударного слога на метрическом акценте («наглядеться») создает смещение ритма: вместо четырехдольного ритма мы слышим ритм шестидольника первого: «Дай мне наглядеться || радость на те|бя ^^», т.е. вместо $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ имеем: $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$.

Смещение ритма может произойти только в *равновеликих периодах*, при разных контрольных рядах, т.е. при разных членениях периода.

Подобное смещение ритма наблюдается в стихах Н. Некрасова (типа «Как по морю, морю синему»):

Ча|сти|ю по глу|пой | че|стности, ^ | ^^
 Ча|сти|ю по про|сто|те, ^^ | ^^
 Пропа|даю в неиз|вестности, ^ | ^^
 Пресмы|каюсь в нище|те. ^^ | ^^
 (Н. Некрасов)

Редчайший по силе пример смещения ритма мы находим в стихах И. Северянина типа «камаринской»:

Засве|тились на тан|цующей си|рене
 Во|до|росли под лу|ной, как светля|ки. ^

Здесь после акцентированной анакрузы следует безударная модификация четырехдольника:

$\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$
 $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$

К этим примерам нелишне добавить стихи двух поэтов, у которых смещение ритма того же четырехдольника типа «камаринской» проведено не столь резко:

{ Не за|бился он в смя|теньи
 { В уго|лок. ^
 { Мчится | в метрополи|тене
 { Моты|лек. ^
 { Мчится | к универси|тету
 { Моты|лек. ^
 { Ищет | путь к дневному | свету
 { Моты|лек.

(Л. Мартынов)

{ Судо|рожно веер | крыл ^
 { Развер|нув, ^
 { Вкось, пла|нируя поп|лыл ^
 { На Гур|зуф.

(М. Зенкевич)

Рассмотренный нами четырехдольник оказался очень интересным с точки зрения тактометрической ритмологии. Несмотря на неожиданные сопоставления ряда стихотворных строк и парадоксальность их ритмического строя, все они, оказывается, «дети семьи единой», и закономерность их структуры вытекает из общих закономерностей ритмологии.

4. Трехкратный четырехдольник четвертый

Контрольный ряд периода: $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup$

Когда были установлены объективные пределы метрического стиха и контрольные ряды для всех тактометрических периодов, я начал подбирать образцы стихов к каждому из видовых периодов по всем классам многодольников. Я остановился в растерянности перед трехкратным четырехдольником четвертым. Какие стихи подходят к этому периоду? Каковы модели этих стихов? Много ли их? Где найти реальный стих для заполнения всех ячеек контрольного ряда стиховыми слогами? Долгое время память не подсказывала подходящих примеров. Казалось, что данный контрольный ряд вписан в таблицу контрольных рядов просто автоматически, даже формалистически. Нарушение одного звена системы вывело бы из строя всю систему. Неужели я подошел к рубежу, который ведет к катастрофе труд нескольких десятилетий?

Я твердил про себя:

та-та-та|та́-та-та-та|та́-та-та-та|та́.

Что это за стихи? Есть ли они на русском языке?... И вдруг —

По вечерам над ресторанами...

Ритм был найден! Выяснилось, что на территории трехкратного четырехдольника четвертого проживает самый популярный в русской поэзии размер — четырехстопный ямб в его классическом виде (чередование женских и мужских рифм) и в виде различных слоговых «наращений» в конце стиха.

Полносложная модель метрического магистрала данного четырехдольника — очень редкое явление. Лучший образец имеется у Игоря Северянина, который написал целое стихотворение этим размером. Великолепный ритмист, предпочитающий в четырехстопном ямбе магистральный ритм, И. Северянин противопоставил тем самым ритмике А. Белого, который с не меньшей виртуозностью отклонялся в четырехстопном ямбе от ритма магистрала. Игорь Северянин чувствовал классическую традицию ямбического ритма, утвержденную Пушкиным:

Весенней | яблоки в не|тающем сне|гу
Без содро|гания я | видеть не мо|гу:
Горбатой | девушкой — пре|красной, но не|мой —
Тренецет | дерево, ту|маня гений | мой...

Есть сходный образец и у Н. Тихонова:

{ Мой город | так помоло|дел —
{ Не заску|чать,
{ И чайки | плещутся в во|де,
{ Устав кри|чать.

С паузными модификациями:

{ Все му под | звездами го|тов
{ Его че|ред. $\cup\cup\cup$ | \wedge
{ И время | таянья сне|гов
{ $\wedge\wedge$ При|дет. $\cup\cup\cup$ | \wedge
{ И туча | мая на гра|нит
{ Пролет печ|аль. $\cup\cup\cup$ | \wedge
{ И лунный | луч осере|бит
{ $\wedge\wedge$ Мин|даль. $\cup\cup\cup$ | \wedge
(В. Инбер)

Догматическая теория отнесла бы полносложные стихи этого размера к шестистопному ямбу с мужскими окончаниями. Но как тогда быть со стихами, имеющими разносложные клаузулы:

С губами | сладко улы|бающими|ся,
Она гля|дит глазами | суженными, | \wedge
И черны | пряди вкру|г че|ла: $\cup\cup\cup$ | \wedge
Нить розо|ватыми жем|чужинами | \wedge
С коралла|ми переме|жающими|ся
Ей шею | нежно обле|гла. $\cup\cup\cup$ | \wedge
(В. Брюсов)

Здесь с большей определенностью проступают очертания модели, известной под именем четырехстопного ямба. Нахождение ударного слога на анакрузе и безударная модификация примыкающей краты меняют магистральный ритм, в котором ударные слоги совпадают с метрическими акцентами (предпоследняя строка в примере). Однако ритмический сдвиг только обогащает гармонию стиха, внося в него разнообразие модификаций.

Далее дается подборка образцов «ямбических» моделей в порядке убывания слогов в конце стиха и их количественного перекомбинирования:

Когда на | кочки он при|саживался, — | \wedge
И тундра | ягель подно|сила. $\wedge\wedge$ | \wedge
И клюква | за зиму про|слаженная, | \wedge
Себя по|пробовать про|сила... $\wedge\wedge$ | \wedge
(Е. Евтушенко)

Ракеты | возникают | рыжие. ^ | ^
 И голу|бые, и о|ранжевые. | ^
 Они цве|гут над всеми | крышами, ^ | ^
 Меня, как | в детстве, заво|раживая. | ^
 (Он же)

Какие | каши не за|варивали | ^
 В краю от|чаянных от|цов! ^^^ | ^
 «Закон — тай|га, — тогда го|варивали. — | ^
 Закон — тай|га и нет кон|цов». ^^^ | ^
 (С. Кузнецова)

Монетой, | плавно отче|каненной, ^ | ^
 Луна над | трубами под|вешена, ^ | ^
 Где в высо|те, чуть нару|мяненной, ^ | ^
 С помадой | алой сажа | смешана. ^ | ^
 (В. Брюсов)

Мы насти|гали непри|ятеля. ^ | ^
 Он ото|дил. И в те же | числа, ^^ | ^
 Что мы бе|гущих колош|матили, ^ | ^
 Шли ливни | и земля рас|кисла. ^^ | ^
 (Б. Пастернак)

Стоят се|ребряными | блюбочками | ^
 Кувшинок | мокрые цветы; ^^^ | ^
 Иду по|махивая | удочками, | ^
 На обом|шелые пло|ты. ^^^ | ^
 (Г. Шенгели)

Вдали, над | пылью пере|улочной, ^ | ^
 Над скукой | загородных | дач, ^^^ | ^
 Чуть золо|тится крендель | булочной, ^ | ^
 И разда|ется детский | плач. ^^^ | ^
 (А. Блок)

Над тихо | дремлющим прудом — ^^^ | ^
 Где тиши|на необы|чайная, ^ | ^
 Есть неболь|шой уютный | дом. ^^^ | ^
 И перед | домом — роза | чайная. ^ | ^
 (И. Северянин)

Или:

Но ока|залось, что-то | есть ^^^ | ^
 В моих ру|ках необра|зованных, ^ | ^
 Какой-то | есть задор и | честь ^^^ | ^
 В их му|скулах необри|сованных. ^ | ^
 (Б. Ахмадулина)

И вот здесь мы подходим к той классической в русском стихосложении двухмодельной комбинации трехкратного четырехдольника четвертого, которая известна под названием четырехстопного ямба с женскими и мужскими рифмами. С этой комбинации и начинала русская поэзия свой путь в XVIII в. Ямб считался двусложной стопой с обязательным ударением на втором слоге. Как уже было отмечено, Ломоносов вначале защищал «чистые» ямбы, поэтому в его стихах умещались лишь односложные, двусложные и трехсложные слова и фигурировала только мужская рифма:

Открылась бездна звезд полна;
 Звездам числа нет, бездне дна.

Сразу стало ясно, что двусложный ямб — это фикция; для сочетания с ямбами был привлечен пиррихий, безударная стопа. После этого стали возникать стихи с мужской и женской рифмами, они приблизились к своей магистральной модели:

Доколе, | счастье, ты вен|цами ^^ | ^
 Злодеев | будешь укра|нять? ^^^ | ^
 Доколе | ложными лу|чами ^^ | ^
 Наш разум | будешь ослеп|лять? ^^^ | ^
 (М. Ломоносов)

У поэтов-ямбистов XVIII в. часты употребления строк с некоторым отклонением от магистрального ритма:

... Возл|юбленная тишина... (Ломоносов)
 ... На ла|ковом полу мосм... (Державин)

Пушкина больше привлекала магистральная модель:

Я знал кра|савиц недоступных, ^^ | ^
 Холодных, | чистых, как зи|ма, ^^^ | ^
 Неумо|лимых, непод|купных, ^^ | ^
 Непости|жимых для у|ма... ^^^ | ^

Эти стихи — классическое подтверждение четырехдольности ритмической структуры того размера, который носит название четырехстопного ямба. Глубокие структурные паузы в конце каждого стиха (трехдольная и четырехдольная) придают ему ту естественную неспешность речи, которая свойственна русским и о которой справедливо писал (правда, трехдольным стихом) Бальмонт:

Я изысканность русской медлительной речи...

Из теоретиков стиха первой половины XIX в. обратил внимание на ямбы и хорей уже упоминавшийся нами А. Кубарев, считавший их не двусложными, а четырехсложными размерами. Кубарев ранее других отметил, что четырехстопный ямб состоит из двух четырехсложных тактов с тремя отдельными или «вводными слогами», т.е. с трехсложной анакрузой, и привел в пример строку:

Через непри|ступны пере|правы.

Кубарев, к сожалению, остановился на полдороге и не отметил паузное окончание «заключительного такта»:

Через непри|ступны пере|правы. ^^ | ^

Андрей Белый в своих исследованиях «Опыт характеристики четырехстопного ямба» и «Сравнительная морфология русских лириков в ямбическом диметре»⁵ отлично выяснил, что в основе этого ямба лежит не двусложная стопа, а «диподия» (т.е. двустопие), или «ямбический диметр». Работы А. Белого были продолжением теории А. Кубарева, хотя о работах последнего он не упоминает (не зная о них).

В развитие всех исследований о четырехстопном ямбе Г. Шенгели установил наличие восьми форм этого размера⁶:

1. Глаго́лом жгí сердца́ людей;
2. На берегу́ пустынных во́лн;
3. Позвольте познако́мить вас;
4. Богáт и сла́вен Кочубей;
5. И не защи́щена́ никéм;
6. Адмиралт́ейская игла́;
7. Кочу́ющие облака́;
8. И не революционер.

⁵ Белый Андрей. Символизм. М. 1910.

⁶ Шенгели Г. Техника стиха. М. 1940.

Четыре формы (1, 2, 4, 6) целиком относятся к магистральной модели трехкратного четырехдольника четвертого. Количество форм в четырехстопном ямбе увеличится, если к установленным прибавить еще стихи с многосложными клаузулами, превышающими мужские и женские рифмы строк классического размера.

Среди ряда своеобразий в структуре этого четырехдольника можно отметить разбивку в строфе периода на два стиха по признаку рифмы:

Я ночь не | сплю, и вере|ницей ^^ | ^
 Мелькают | прожитые | дни, ^^^ | ^
 { Теперь о|ни,
 Как небы|лицы. ^^ | ^
 В своих меч|тах я вижу | Суду ^^ | ^
 И дом ли|ловый как си|рень. ^^^ | ^
 { Осенний | день
 Я вижу | всюду. ^^ | ^
 (И. Северянин)

Оригинальна модель строфы четырехстопного ямба с укороченным четвертым стихом у М. Цветаевой:

Вы, чьи ши|рокие ши|тели ^^ | ^
 Напоми|нали парус|а, ^^^ | ^
 Чьи шпоры | весело зве|тели ^^ | ^
 И голо|са, ^^^ | ^^^ | ^
 И чьи гла|за, как брилли|анты, ^^ | ^
 На сердце | оставляли | след, — ^^^ | ^
 Очаро|вательные | фрагты ^^ | ^
 Минувших | лет! ^^^ | ^^^ | ^

Выше мы рассмотрели стихи Ломоносова, придерживавшегося обязательного ямбического двусложия. Еще более утяжеляется стих, состоящий из односложных слов:

Лишь ты, прост|ря твои по|беды, ^^ | ^
 Умел шед|роты расто|чать: ^^^ | ^
 Поляк, турк,| перс, прус, хин и | шведы ^^ | ^
 Тому при|меры могут | дать. ^^^ | ^
 (Г. Державин)

Курьезным становится ритм четырехстопного ямба, когда в него набиты в виде эксперимента односложные слова:

Скуп свет; нет лун. Плачь, ночь, по трудным
Дням. Туп, вторь, ветер, по их стопам
Пой, стужа; плачьте, духом трубным
Вслух! Вслух по плугам, по сернам.

(В. Брюсов)

Заслуживают внимания опыты удвоенного «четырёхстопного ямба», т.е. включение в одну строку сдвоенного периода трехкратного четырехдольника четвертого. Такие стихи написали два русских поэта — Игорь Северянин и Георгий Иванов. Но об этом см. в разделе «Шестикратный четырехдольник четвертый».

Итак, закончен раздел трехкратных четырехдольников. Прежде чем перейти к следующему родовому разделу — к четырехкратным четырехдольникам, необходимо вкратце остановиться на одном любопытном явлении, которое, возможно, заметил внимательный читатель. Это то, что в пределах одного и того же рода (трехкратность повторов в периоде) объединились самые популярные в русской поэзии размеры:

1) пятистопный хорей (трехкратный четырехдольник первый); 2) пятистопный ямб (трехкратный четырехдольник второй); 3) хореический «камаринский» (трехкратный четырехдольник третий) и 4) четырехстопный ямб (трехкратный четырехдольник четвертый). Вот контрольные ряды этих четырех разновидностей периодов:

- 1) | uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|
- 2) u|uuuu|uuuu|uuuu|uu
- 3) uu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
- 4) uu|uuuu|uuuu|uuuu|u

Что объединяет эти четыре периода? Одинаковая, трехкратная повторность всех четырех четырехдольников в периоде. Все четыре периода равновелики, их количественный объем — 12 долей. Но метрические акценты в каждом периоде расположены по-своему: меняется конфигурация анакрузы и эпикрузы, однако трехкратная четырехдольность в каждом периоде остается неизменной.

II. ЧЕТЫРЕХКРАТНЫЕ ЧЕТЫРЕХДОЛЬНИКИ

Среди четырех родов кратности на первом месте по количеству разнообразных стиховых моделей стоит **четырёхкратный четырехдольник** всех видов; контрольные ряды тактометрических периодов такие:

- 1-й вид |uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|
- 2-й вид u|uuuu|uuuu|uuuu|uu
- 3-й вид uu|uuuu|uuuu|uuuu|uu
- 4-й вид uu|uuuu|uuuu|uuuu|u

Все видовые периоды этого четырехкратника равновелики, в каждом из них по 16 долей ($4 \times 4 = 16$).

Перейдем к рассмотрению моделей всех четырех видов этого многодольника в пределах родового признака — четырехдольности.

5. Четырёхкратный четырехдольник первый

Контрольный ряд периода: |uuuu|uuuu|uuuu|uuuu|

Закрытый контур четырехкратного четырехдольника первого (без анакрузы и эпикрузы) характеризуется необыкновенной четкостью его ритмического процесса и строгой законченностью замкнутого в периоде движения. Отсюда и великое множество стиховых моделей этого четырехдольника в поэзии и чрезвычайное обилие форм в музыке.

Демонстрацию стихов, написанных в рамках четырехдольника первого, мы начнем с очень редкого, если не единственного в русской поэзии примера из М. Цветаевой; это безанакрузный и сплошь полносложный стих:

{ | Без вины на|вязчивые,|
 { | Мы полы на|ващиваем,|
 { | По паркетам | вз|ахивая,|
 { | Мы молей вы|махиваем...|

{ | Из перинки | прасоловой |
 { | Не клопов вы|трясываем,|
 { | По паркетам | вз|гаркиная —|
 { | Мы господ вы|шаркиваем!|
 («Полотерская»)

Здесь каждый полупериод содержит в себе по две полносложные краты четырехдольника с метрическим акцентом в каждой.

Несколько иначе построена аналогичная строфа в стихотворении А. Яшина «Шинель». Начинается стихотворение так:

{ | Эх, шинель мо|я, шинель! ^ |
 { | Длинная, по|ходная. ^ |
 { | В слякоть осе|ни, в метель ^ |
 { | Теплая и | модная. ^ |

Каждый полупериод заканчивается паузой. Но шестая строфа построена на полносложных модификациях, которые на фоне предыдущих паузированных полупериодов кажутся на слух необычными:

{ | Если надо, | в жгут свернется, |
 { | На ночевке | вытянется. |
 { | Ветер грянет, | дождь прольется — |
 { | Ты моя спа|сительница. |

Такие стихи мог написать поэт, отлично знакомый с народной поэзией. Приведенная строфа похожа ритмом на частушку, но среди частушек в форме четырехдольника первого трудно найти хотя бы один образец, в котором последняя крата тактометрического периода была бы полносложной.

Обратимся к опытному стихотворению В. Брюсова «Ночь», где клаузулы, начиная с семисложных, постепенно уменьшаются до одного слога:

Ветки, темным	балдахинoм	свешиваю	щиеся, ^
Шумы речки	с дальней песней	смешиваю	щиеся, ^
Звезды в ясном	небе слабо	вздрагиваю	щие, ^^
Штaмпы роз свои	цветы протягиваю	щие, ^^	
Запах трав, что	в сердце тайно	вкрадывает	ся, ^^^
Теней сеть, что	странным знаком	складывает	ся, ^^^
Вкруг луны живая	дымка	газовая,	^^^^
Рядом шепот,	что поет, до	сказывая,	^^^^
Клятвы днем глyбоко зата	енные, ^	^^^^	
И еще, — е	ще глаза влюб	ленные, ^	^^^^
Блеск зрачков при	лунном свете	белом, ^^	^^^^
Дрожь ресниц в дви	жении не	смелом, ^^	^^^^
Алость губ, не	отскользнувших	прочь, ^^^	^^^^
Милых, близких,	жданных... Это —	ночь! ^^^	^^^^

Эксперимент В. Брюсова интересен во многих отношениях. Поэт сделал упор на слоговом убывании в 14-строчном стихотворении рифм — от очень длинных до самой короткой. Формальное определение размера этих стихов — пятистопный хорей с нарастающими рифмами. Привычная норма слогов для рифмы — двусложие и односложие, т. е. женская и мужская рифмы. Брюсов превысил все возможности различия рифм.

Что еще интересного в эксперименте Брюсова? Интересно применение в четырехдольнике двухакцентных модификаций вследствие употребления в стихе подряд нескольких коротких, двусложных слов, например: «Шумы речки | с дальней песней...», «Звезды в ясном | небе слабо...». Двухакцентные модификации придают

четыредольным ритмам заторможенность, которая здесь к тому же подчеркнута многосложными клаузулами. Интересна градация слогового спада состава рифм с семи до одного слога и соответственного увеличения паузной долготы в конце стихов. Заканчиваются последние стихи очень глубокими паузами — шести и семидольной длины.

Магистральный ритм стихов четырехдольного строя чаще всего такой (двуфигурная модель):

Ирисы пе	чальные, задумчивые,	бледные, ^	
Сказки полу	сонные не	ведомой стра	ны! ^^^
Слышите ль ды	хание ликующе-по	бедное ^	
Снова возвра	тившейся, не	снившейся вес	ны? ^^^
 (Н. Львова)

Однофигурные модели:

{ | Все томилось, | задыхалось, |
 { | Было жарко | ополдень. ^ |
 { | Туча зрела, | наливалась, |
 { | Как лиловый | оползень. ^ |
 (В. Боков)

{ | Снежный ветер | в поле вост, |
 { | Путь-дорога | длинная. ^ |
 { | Грянем, братцы, | да сильнее |
 { | Песню соко|линую! ^ |
 (Г. Суворов)

| Фонари кру|гом бросают | свет унылый, | бледный. ^^ |
 | На забитой, | жалкой кляче | слет «ванька» | бедный. ^^ |
 (Л. Трефолов)

{ | Вышла Дуня | на дорогу, |
 { | Помолвившись | Богу, ^^ |
 { | Дуня плачет, | завывает, |
 { | Друга прово|жает. ^^ |
 (А. Пушкин)

{ | Мы заждались, |
 { | Стоскавались, |
 { | Заплетая | косы; ^^ |

{ | Притомились,|
 { | Уморились,|
 { | Собирая | росы... ^^ |
 (С. Городецкий)

{ | Шепот, робко|е дыха|нье.|
 { | Трели соловь|я. ^^^ |
 { | Серебро и | колыханье|
 { | Сонного ручь|я... ^^^ |
 (А. Фет)

Спите, полу	мертвые у	вядшие цве	ты, ^^^
Так и не у	знавшие рас	цвета красо	ты, ^^^
Близ путей за	езженных вра	щенные Твор	цом, ^^^
Смятые не	видевшим тяжелым коле	сом. ^^^	
 (К. Бальмонт)

Двуфигурная модель (мужская и женская клаузулы):

{ | Улица бы|ла — как буря.| Толпы прохо|дили, ^^ |
 { | Слово их пре|следовал не|отвратимый | Рок. ^^^ |
 { | Мчались омни|бусы, кэ|бы | и автомо|били, ^^ |
 { | Был неисчер|паем ярост|ный людской по|ток. ^^^ |
 (В. Брюсов)

Все вышеприведенные образцы четырехдольника имеют в периоде паузы разной длительности только в конце стиха. Теперь рассмотрим ряд формообразований, имеющих не только концевые, но и внутрителишные паузы, т.е. в середине периода. Сюда, прежде всего, относится древнейшая форма русского стиха, идущая от стихов, записанных на севере России в зиму 1619-1620 гг. для англичанина Джемса:

Бережочек	зыблетца, ^
Да песочик	сыплетца, ^
А ледочик	ломитца, ^
Добры кони	тонут. ^^
Молодцы ^	томятца. ^

Многие русские поэты пользовались этой формой четырехдольника первого, выработав тип стиха с постоянным паузным просветом в середине периода. Вот примеры с трехсложными клаузулами:

| «Удалась мне | песенка!» ^ | Молвил Гриша,| прыгая: ^ |
 | «Горю ска|залась ^ | правда в ней ве|ликая!» ^ |
 (Н. Некрасов)

{ | Спи, моя печаль|ная, ^ |
 { | Спи, много|страдаль|ная, ^ |
 { | Грустная, стыд|ливая, ^ |
 { | Вечно молча|ливая. ^ |
 (К. Бальмонт)

| На реке фо|релевой, ^ | в северной гу|бернии, ^ |
 | В лодке сизым | вечером ^ | уток не рас|стреливай... ^ |
 (И. Северянин)

{ | Для такого | случая ^ |
 { | Вышла наря|жённая, ^ |
 { | Обновила | лучшее ^ |
 { | Платье бере|женое. ^ |
 (А. Твардовский)

{ | Сосны чуть ка|чаются — ^ |
 { | мачты кора|бельные. ^ |
 { | бродит, ози|рается ^ |
 { | песня колы|бельная. ^ |
 (О. Берггольц)

То же, но с женской цезурой:

| В старом вицмун|дире ^^ | с новыми за|платами ^ |
 | Я сижу в тра|кторе ^^ | с крсами бо|гатыми. ^ |
 (Л. Трфолев)

То же, но с мужской цезурой:

{ | Вот оно, мо|е село ^ |
 { | С галками кри|кливыми, ^ |
 { | Все оно по|заросло ^ |
 { | Ветлами да | ивами. ^ |
 (П. Дружинин)

Совершенно меняется гармония стиха, если в этой модели применить чисто народный прием ритмической инверсии (первая и вторая инверсы). С этой точки зрения, весьма интересен следующий пример:

{ | Еще земля | голая, ^ |
 { | А ей цвето|в хочется. ^ |
 { | Бежит вода | полая, ^ |
 { | О ка|ждый пен|ь | точится. ^ |

{ | Бежит вода | вешняя, ^ |
 { | Лежат на дне | камушки, ^ |
 { | Была б вода | здешняя, ^ |
 { | А то пришла | с Камушки. ^ |
 (С. Островой)

Близкая константная модель, но с двусложными клаузулами в конце периодов:

{ | Звезды милой | Родины, ^ |
 { | Звезды золо|тые, ^^ |
 { | Как вы ярко | светите ^ |
 { | В сумерки гус|тые. ^^ |
 (М. Матусовский)

Уходили	мальчики — ^	на плечах ши	нели, ^^
Уходили	мальчики — ^	храбро песни	пели. ^^
Отступали	мальчики ^	пыльными сте	пями. ^^
Умирали	мальчики, ^	где — не знали	сами. ^^
 (Игорь Карпов)

То же, но с односложными клаузулами:

| Осень. Обсы|пается ^ | весь наш бедный | сад, ^^ |
 | Листья пожел|тые ^ | по ветру ле|тят. ^^ |
 (А. К. Толстой)

{ | Рыжими и|голками ^ |
 { | Устлан косо|гор, ^^ |
 { | Сладко пахнет | елками ^ |
 { | Жаркий летний | бор. ^^ |
 (И. Бунин)

{ | Шла дрезина,| жертва ^ |
 { | Тишиной, ^ | в ночь. ^^ |
 { | Сумрак от про|жктора ^ |
 { | Убегил ^ | прочь. ^^ |
 (В. Соколов)

{ | Занят Деж, ^ | занят Клуж, ^ |
 { | Занят Кыме|дунг... ^^ |
 { | Нет надежд. ^ | Только глушь, ^ |
 { | Плачет Нибел|дунг... ^^ |
 (С. Гудзенко)

Есть случаи, когда поэт первую строку двустопишия строит как полносложную, а вторую перебывает в середине неожиданной паузой:

Грустный сумрак,	грустный ветер,	шелесты в ду	бах. ^^
Вспоминает	вечер ^^	о далеких	снах. ^^
Ветер шепчет,	шепчет грустно	чье-то имя	мне. ^^
Звездам беспри	ютно ^^	в черной выши	не. ^^
 (В. Брюсов)

Примечательно стихотворение К. Случевского «Зернышко». В каждой строке соблюдается однодольная паузная цезура, а смежные рифмы идут в порядке постепенного слогового убывания:

Зернышко ов	сяное ^	искренно об	радовалось, —	
Счастье-то не	жданное! ^	Корешком про	крадывалось	
Смело и у	веренно ^	по земле ни	гательной, ^	
В блеске солн	ца	вешнего — ^	ласки обя	зательной... ^
Лживую тре	вожную ^	зернышко сму	тилось: ^^	
Над большой до	рогой ^	прорасти пу	стилось!⁷ ^^	
Мнут и топчут	бедное... ^	Солнце жет лу	ном... ^^	
Умерло, обя	зтое ^	высохшим пла	стом! ^^	

Поэтическая смелость проявлена в следующих стихах с внутрестопными паузами и многосложными рифмами:

Под окошка	ми бараны,	медленно ^	бляющие...	
Я живу в ко	сом бараке,	медный, ^	не	бреющийся,
Вдоль стены сто	ят лопаты,	руки ^	воз	девшие. ^
На полу ле	жат ребята	^	полураз	девшиеся.
...Эх, уйти бы	ночью в степь, ^	злую, ^	ле	тящую! ^
Хорошо бы	песню спеть ^	длинную све	тящуюся!	
Но желан	ия летят, ^	кружатся, сни	жаются. ^	
Я теряю	^	тебя, ^	и глаза сме	жаются. ^
 (Ю. Панкратов)

В XVII и XVIII вв. в России был очень популярен среди виршевиков размер т.н. тринадцатисложника. Подробно об этом говорится в главе «Просодия русских

⁷ В современном авторитетном издании К. Случевского («Новая библиотека поэта. Большая серия»): «...смутилось», «пустилось», — т.е. нет строго постепенного слогового убывания. — *Прим. ред.*

⁸ У Ю. Панкратова — разбивка на полустопишия. — *Прим. ред.*

виршевиков». Здесь же прочтем несколько строк А. Кантемира, принадлежащих к ритмике данного раздела:

{ | Уме недо|зрелый, плод, ^ | *недолгой* науки! ^^ |
 { | *Покойся*, не| понуждай ^ | *к перу* *мои* | руки: ^^ |
 { | Не писав ле|тящи дни ^ | века прово|дити ^^ |
 { | Можно, и *сла|ву* достать, ^ | хоть творцом не | слыти. ^^ |

В некоторых строках мы видим (слышим) инверсированный ритм в результате несовпадения ударных слогов с метрическими акцентами периода (такие слова выделены). А вот тот же стиховой размер, с тем же паузным просветом, но все ударные слоги стиха совпадают с метрическими акцентами (константный ритм):

{ | Раз в крещенский | вечерок ^ |
 { | | Девушки га|дали: ^^ |
 { | За ворота | башмачок, ^ |
 { | | Сняв с ноги, бро|сали... ^^ |
 (В. Жуковский)

Рано умерший советский поэт С. Гудзенко на основе «тринадцатисложника» создал интересную, оригинальную строфу:

{ | Хлеб и соль я | поберег — ^ |
 { | далека до|рога. ^^ |
 { | Нужно вдоль и | поперек ^ |
 { | этот край прой|ти. ^^ |
 { | Я не пожа|лею ног — ^ |
 { | стран таких не|много ^^ |
 { | Можно десять | пар сапог ^ |
 { | износить в пу|ти. ^^ |

Строго говоря, здесь не восьмистишие, а четверостишие с внутренними рифмами.

Небезынтересно проследить, как развивался рассматриваемый четырехдольник с двумя паузными просветами внутри периода (не считая концевой двудольной паузы); у разных поэтов своя запись строк:

{ | Что за дым ^ |
 { | По глухим ^ |
 { | Деревням ку|рится? ^^ |

{ | Там раскол, ^ |
 { | Дно крамол, ^ |
 { | В грубости кру|вится. ^^ |
 (М. Ломоносов)

{ | Одинок ^ | месяц плыл, ^ | зыбляся в тумане, ^^ |
 { | Одинок ^ | воздыхал ^ | витязь на кур|гане. ^^ |
 (А. Дельвиг)

{ | Ни кола; | ни двора, |
 { | *Зипун* — весь по|житок... |
 { | Эх, живи — | не тужи, |
 { | *Умрешь* — не у|быток! |
 (И. Никитин)

{ | Сиротой ^ | я росла, ^ |
 { | Как былинка | в поле; ^^ |
 { | Моя мо-о|лодость шла ^ |
 { | У других в не|воле. ^^ |
 (И. Суриков)

{ | Ветер злой ^ | ветр крутой ^ | в поле
 { | | Зали|вается, ^ |
 { | А сугроб ^ | на степной ^ | воле
 { | | Зави|вается. ^ |
 (А. Фет)

{ | За селом, ^ |
 { | За окном ^ |
 { | Пыль клубится | во поле: ^ |
 { | Секретарь, ^ |
 { | Агроном ^ |
 { | Мчатся вихрем | в «оппеле». ^ |
 (А. Недогонов)

Прочитаем еще раз стихи В. Жуковского:

{ | Раз в крещенский | вечерок ^ |
 { | | Девушки га|дали: ^^ |
 { | За ворота | башмачок, ^ |
 { | | Сняв с ноги, бро|сали... ^^ |

Эту модель можно слегка изменить, применив в четырех строках односложные клаузулы (мужские рифмы), что и сделал сам Жуковский:

{ | Снова лес и | дол покрыл ^ |
 { | Блеск туманный | твой: ^^^ |
 { | Он мне душу | растворил ^ |
 { | Сладкой тиши|ной. ^^^ |

Размер довольно редкий. Найти его у других поэтов нелегко:

| Все равно мне:| человек ^ | плох или хо|рош, ^^^ |
 | Все равно мне:| говорит ^ | правду или | ложь. ^^^ |
 (К. Бальмонт)

Или:

{ | Жди меня, и | я вернусь, ^ |
 { | Только очень | жди. ^^^ |
 { | Жди, когда на|водят грусть ^ |
 { | Желтые дожд|и. ^^^ |
 (К. Симонов)

Николай Асеев ввел в эту модель небольшое изменение, применив перед последним слогом строки, заканчивающей тактометрический период, однодольную паузу; и стихи зазвучали новаторски:

{ | Это — медлен|ный рассказ, ^ |
 { | как полет ^ |
 { | туч. ^^^ |
 { | Это Север|ный Кавказ — ^ |
 { | мощный взлет ^ |
 { | круч. ^^^ |
 { | Здесь ни пеший,| ни ездок ^ |
 { | не пройдет ^ |
 { | скор, — ^^^ |
 { | через Нальчик | и Моздок ^ |
 { | смотрит смерть ^ |
 { | с гор. ^^^ |

Стихи станут более обозримыми, если строки объединить в периоды:

| Это медлен|ный рассказ, ^ | как полет ^ | туч. ^^^ |
 | Это Север|ный Кавказ — ^ | мощный взлет ^ | круч. ^^^ |

Можно модернизировать форму «тринадцатисложника» несколько иначе — например, так, как это остроумно сделал С. Кирсанов:

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

Задолго до опыта С. Кирсанова фиксированную паузировку в стихе применил Д. Бедный:

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

Мы подошли к таким формам четырехдольника, которые уже можно назвать тактовиками. О русских тактовиках в книге дается специальная глава. Поэтому мы закончим демонстрацию четырехдольника первого прекрасными по ритму, своеобразными стихами, в которых применена паузная модификация $\{ \text{---} \}$ и $\{ \text{---} \}$:

{ | Лодочка-бай|дарочка
 { | стрелой ^^ | летит: ^^^ |
 { | в лодочке той | парочка
 { | греб|цов ^^ сидит. ^^^ |
 { | Звезды, как фо|нарики,
 { | в воде ^^ горят: ^^^ |
 { | на родной Моск|ва-реке
 { | цвет|ной ^^ на|ряд. ^^^ |
 (А. Недогонов)

6. Четырехкратный четырехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\{ \text{---} \}$

Нет ни одного русского поэта, который не использовал бы в своей практике хотя бы двух-трех моделей из многообразных типовых размеров, подконтрольных тактометрическому периоду разбираемого четырехдольника. Их называют ямбическими. Но ямб ямбу рознь. Родственные связи их — призрачные, ямбы совсем «не одного поля ягоды», они уроженцы разных областей обширного поэтического государства и поэтому «прописаны» в разных районах ритмологии. Некоторые теоретики относили стихи четырехдольника второго к пэону второму. Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» написана четырехдольником вторым.

Магистральный беспаузный ритм стихов этого четырехдольника четко обозначен в следующих примерах, разного строфического строения, без концевых структурных пауз, которые здесь заменяются люфтпаузами:

По|дула непо|годушка с род|ной моей сто|ронушки, —
 При|шла от милой | грам|отка, сле|зами вся обл|итая;
 На|зад она при|слала мне коль|цо мое за|ветное.
 Сту|били нена|глядную, сту|били — заму|ж | выдали!
 (И. Никитин)

{ За|чем ты мне при|снилася,
 { Кра|савица да|лекая,
 { И | вспыхнула, что в | пол|ыме,
 { По|душка оди|нокая?
 (Л. Мей)

{ Сто|ит мужик —
 { Ко|лышется,
 { И|дет мужик —
 { Не | дышится!
 { С ко|ры его
 { Рас|пучило.
 { Тос|ка-беда
 { Из|мучила.
 (Н. Некрасов)

{ В ле|су стояла Елочка —
 { Зе|лененькая | челочка,
 { Смо|листая, здо|ровая,
 { По|луторамет|ровая.
 (С. Михалков)

Популярна среди поэтов дупериодная модель четырехдольника второго, у которой первые полупериоды заканчиваются мужской рифмой, а вторые — трехсложной рифмой:

{ Все | сердце у ме|ня болит,
 { Что | вдруг ты стал при|хварывать.
 { Но | мать об этом | не велит
 { С то|бою разго|варивать.
 (К. Симонов)

{ У|же давно, со|йдя на нет,
 { За|кат вдали раз|ветрился.
 { И | лунный свет,
 { Вы|сокий свет
 { С на|земным светом | встретился.
 (Е. Исаев)

Прототипом этой модели послужили знаменитые стихи Ап. Григорьева:

{ О, | говори хоть | ты со мной,
 { По|друга семи|струнная!
 { Ду|ша полна та|кой тоской,
 { А | ночь такая | лунная!

Теперь посмотрим, как в таком четырехдольнике возникают концевые паузы. Однодольная пауза в конце периода; эта модель в виде двустрочия распространена в русской поэзии, она идет от Ломоносова, который, видимо, считал, что в данном случае имеется сочетание четырехстопного ямба (с мужской рифмой) и трехстопного ямба (с женской рифмой):

{ Гос|подь спаситель | мне и свет:
 { Ко|го я убо|юся? ^
 { Гос|подь сам жизнь мо|ю блюдет:
 { Ко|го я устра|шуся? ^

И далее — от Пушкина до наших дней:

{ Три | дня купечес|кая дочь
 { На|гаша пропа|дала; ^
 { О|на на двор на | третью ночь
 { Без | памяти вбе|жала. ^
 (А. Пушкин)

{ Вче|рашний день, ча|су в шестом,
 { За|шел я на Сен|ную; ^
 { Там | били женщи|ну кнутом,
 { Кресть|янку моло|дую. ^
 (Н. Некрасов)

{ В сто | сорок солнц за|кат пылал,
 { в | июль катилось | лето. ^

{ Была жара,
жа|ра плыла,
на | даче было | это. ^
(В. Маяковский)

{ Нам | в бой идти при|казано:
«За | землю стойте | честно!» ^
{ За | землю! Чью? Не | сказано.
{ По|мещичью, известно! ^
(Д. Бедный)

{ Во|круг такое | множество
не|начатого | дела, ^
{ и | гор, и рек поро|жистых
{ для | молодости | смелой... ^
(С. Кирсанов)

Есть случаи, когда поэт записывает такую модель в одну строку, тактометрическим периодом, без внутренней рифмовки:

О, | как я помню | молодость, мгно|венье до рас|света —
Ко|раблик в море | времени та|инственного | цвета,
Ко|гда жилая | комната за|была очер|танья,
Лишь | окна приго|товились и | розовеют | втайне.
(П. Антокольский)

Двудольная пауза в конце каждого второго периода. Пример безрифменных стихов:

{ Поч|ти бегом бе|жала я
{ Че|рез деревню — | чудилось,
{ Что | с песней парни | гонятся
{ И | девицы за | мной. ^^
{ За | клином огля|делась я:
{ Рав|нина бело|снежная,
{ Да | небо с ясным | месяцем,
{ Да | я, да тень мо|я... ^^
(Н. Некрасов)

То же, с рифмами:

{ Шу|мят леса те|нистые,
{ Те|нистые, ду|шистые,

{ Сво|и оковы | льдистые
{ Раз|рушила вол|на. ^^
(К. Фофанов)

Си|ятельные | мальчики пол|ков его ве|личества,
мун|диры в лаки|рованных и | узеньких рем|нях. ^^
у|вешаны медалями, бот|форты замшей | вычистя,
как | бы перед фото|графом сидели на ко|нях. ^^
(Б. Корнилов)

С вос|тока дует | холодом, чер|неет зыбь ре|ки ^^
На|против солнца | низкого и | плещет на пес|ки. ^^
Про|ходит зелень | бледная, на | отмелях кус|ты, ^^
А | ей навстречу — | желтые сос|новые пло|ты. ^^
(И. Бунин)

Этот размер стал известен в русской поэзии после стихов А. Мерзлякова, в первой половине XIX в.:

{ Среди долины | ровныя
{ На | гладкой высо|те ^^
{ Цве|тет, растет высокий дуб
{ В мо|гучей красо|те. ^^

Замечательный ритмолог А. Кубарев все в той же статье «О тактах, употребляемых в Русском стихосложении» писал: «Читая стихи, писанные равными тактами, известными у нас под несправедливым названием ямбов и хореев, легко заметить, что чаще всего в них встречаются такты четырехсложные, — и однакоже, кто бы мог сего ожидать? — четырехсложный такт, который столь приятен даже в простонародных песнях, почти совсем забыт нашими стихотворцами. Сколько мне известно, сим размером написаны два только стихотворения. Одно А. Ф. Мерзлякова:

Сред|и долины | ров|ныя на | г|ладкой высо|те

и другое В. Жуковского:

Бе|жит волна, шу|мит волна, за|думчив над ре|кой...»⁹.

Высказывания А. Кубарева в высшей степени примечательны. Он первый из отечественных теоретиков выступил против «несправедливой» ямбо-хорейческой теории

⁹ «Московский вестник», 1829. Ч. IV. С. 87-88.

стиха, обратив внимание на то, что, во-первых, общая ритмическая инерция ямбов и хореев — четырехсложность (четырёхдольность) и, во-вторых, что эта четырёхдольность четко проявилась в русских народных песнях, т.е. в народном стихосложении. В приведенной цитате из Кубарева сохранена его разбивка вертикальными черточками стихов Мерзлякова и Жуковского на «такты четырехсложные», с выделением односложной (однодольной) анакрузы. Это — одна из основополагающих деталей ритмологии, она всюду применена в данной монографии.

А. Кубареву были известны только два стихотворения, написанные четырехкратным четырёхдольником вторым, но и этого (в числе немногих других) было достаточно для того, чтобы протестовать против ложной теории стиха и выдвинуть свою теорию «тактов». Общее направление в понимании механизма стиха у Кубарева верно; ошибочной оказалась лишь терминология: его «четырёхсложные такты», на которых построены русские ямбы и хорей, было бы вернее тогда назвать «четырёхсложными стопами», а не тактами; так же сравнивали стопы в стихе с тактами в музыке и другие известные литературоведы того времени — например, Н. Греч и Н. Остолопов.

Наше время располагает богатейшим выбором всевозможных образцов стиха, чего не могло быть в первой четверти прошлого века. Как мы видели выше и увидим ниже, мысль А. Кубарева о четырёхдольности огромного массива русских стихов абсолютно правильна: двусложные карлики ямбов и хореев оказались теоретической фикцией. Рассмотренная в своем месте четырёхдольность народной поэзии подтверждает правду А. Кубарева.

После модели Мерзлякова размер четырехкратного четырёхдольника второго был удачно использован другими поэтами, например:

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

Слух российских почитателей поэзии был пленен стихами друга Лермонтова:

Фо|нарики-су|дарики, ска|жите-ка вы | мне, ^^
 Что | видели, что | слышали в ноч|ной вы тиши|не?¹⁰ ^^
 (И. Мятлев)

Легкость мятлевских стихов объясняется употреблением одноударной модификации $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ вместо двухударной модификации $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$, которая затруд-

¹⁰ У Мятлева — разбивка на полустишия. — Прим. ред.

няет течение ритма. Эта же модель четырёхдольника второго встречается у самых разнообразных поэтов:

{ Уж | верба вся пу|шистая
 { Рас|кинулась кру|гом; ^^
 { Оп|ять весна ду|шистая
 { По|веяла кры|лом. ^^
 (А. Фет)

Во|жу пером, ре|бятушки, по | белому лис|ту. ^^
 С на|родом я бе|седовать при|вык начисто|ту.¹¹ ^^
 (Д. Бедный)

{ Мы | не от старос|ти умрем,
 { От | старых ран ум|рем. ^^
 { Так | разливай по | кружкам ром,
 { Тро|фейный рыжий | ром. ^^
 (С. Гудзенко)

Однодольные паузы в каждом полупериоде:

Ег|да от Вави|лона ^
 плен | бывший из Си|она, ^
 из|волил Бог вра|гити, ^
 в ра|дости дал нам | быти ^
 (Симеон Полоцкий, «Псалом 125»)

{ Двой|ным зеленым | строим, ^
 { Вдоль | узкого про|селка, ^
 { Под | снежной шапкой | дремлет ^
 { И | сосенка и | елка... ^
 (Л. Мей)

Двуфигурная модель, где каждый второй период заканчивается двудольной паузой:

Ноч|ной весенний | ливень, ^ с ка|ким он шумом | хлынул! ^
 Как | сладко в черном | мраке ^ с|го земля пи|ла! ^^
 За|жгли мне восемь | свечек, ^ и | я пасьянс рас|кинул ^
 И | свечки длились | блеском ^ в зер|кальности сто|ла... ^^
 (И. Бунин)

{ Встре|чают нас со|баки ^
 { За | ближним пово|ротом, ^

¹¹ У Д. Бедного — разбивка на полустишия. — Прим. ред.

{ Не|видимая | ветка ^
 { Хлест|нула по ли|цу; ^
 { Зев|нули с долгим | скрипом ^
 { Тя|желые во|рота, ^
 { И | бр|чка подка|тила ^
 { К на|мокшему крыль|цу. ^
 (Вс. Рождественский)

Или пятистрочный вариант строфы:

Мед|лительные | взоры ^ к за|кату обра|щая, ^
 Сле|дя за обла|ками ^ и | за полетом | птиц, ^^
 Си|дела при до|роге ^ кра|савица лес|ная, — ^
 И | зыблилась ти|хонько, ^ меч|ту и тень ро|няя ^
 На | смуглые ла|ниты, ^ гус|тая сень рес|ниц. ^^
 (Ф. Сологуб)

Остроумно построены следующие сатирические строки; вначале идут стихи с однодольными паузами на цезуре и в конце периода, затем с четвертой строки цезурная пауза заменяется трехсложной цезурой. Две последние строки построены на полносложии цельного периода:

Ко|ротенькие | мысли, ^ ко|ротенькие | строчки, ^
 Клу|бничные на|меки ^ от | точки и до | точки, ^
 Ши|рокие за|машки ^ и | взгляд мешански | узкий, ^
 Я|зык преобла|дающий — не | русский, а фран|цузский; ^
 Лег|ко все очень | пишется и | без труда чи|тается,
 И | из голов чи|тателей тот|час же испа|ряется.
 (Д. Минаев)

Своеобразно звучит четырехпериодная строфа четырехдольника второго с глубокой цезурной паузой в нечетных периодах и с чередованием трехсложной и двусложной рифмы:

Ду|ша и не гля|дит ^^ на | рифму коноп|ляную,
 Си|дит, не чистит | перышек, не | продувает | горла: ^
 Бы|вало, мол, и | я ^^ пела над по|ляною,
 Се|годня, мол, не | в голосе, в зо|бу дыха|нье | сперло. ^
 (А. Тарковский)

Далее следует небольшая подборка стихов (одномодельных) — от Ломоносова до Маяковского — с паузной цезурой в середине периода и с двудольной паузой в конце периода:

{ Мне | петь было о | Трое, ^
 { О | Кадме мне бы | петь, ^^
 { Да | гусли мне в по|кое ^
 { Лю|бовь велят зве|неть. ^^
 (М. Ломоносов)

{ Лю|безный име|нинник, ^
 { О, | Пушин доро|гой! ^^
 { При|брел к тебе пу|стынник, ^
 { С от|крытою ду|шой. ^^
 (А. Пушкин)

Без | отдыха пи|рует ^ с дру|жиной уда|лой ^^
 И|ван Васильч | Грозный ^ под | матушкой-Моск|вой. ^^
 (А. К. Толстой)

Ка|ретка курти|занки ^ в ко|ричневую | лошадь, ^
 По | хвойному от|косу ^ спускается на | пляж. ^^
 Чтоб | ножки не про|мокли, ^ их | нужно ока|лошить, — ^
 Блю|стителем здо|ровья ^ на|значен юный | паж. ^^
 (И. Северянин)

{ Я | знаю —
 город |
 будет, ^
 я | знаю,
 саду |
 цвезть, ^^
 { ко|гда такие |
 люди ^
 { в стра|не
 в советской |
 есть! ^^
 (В. Маяковский)

Обратное построение: двудольная пауза на цезуре и односложная пауза в конце периода:

{ Как | яблочко, ру|мян, ^^
 { О|дет весьма бес|печно, ^
 { Не | то, чтоб очень | пьян — ^^
 { А | весел беско|нечно. ^
 (В. Курочкин, из Беранже)

Двудольные паузы на всех полупериодах:

{ На|станут холо|да, ^^
 { О|сыпятся ли|сты — ^^
 { И | будет льдом — во|да, ^^
 { Лю|бовь моя, а | ты? ^^
 (Г. Иванов)

Пожалуй, здесь будет уместно привести эстрадный образец строфической композиции из шести стихов, охватывающих четыре тактометрических периода (двуфигурная модель):

{ В ве|черних ресто|ранах, ^
 { В па|рижских бала|ганах, ^
 { В де|шевом элек|трическом ра|ю, ^^^ | ^^^
 { Всю | ночь ломаю | руки ^
 { От | ярости и | муки ^
 { И | людям что-то | жалобно по|ю. ^^^ | ^^^
 (А. Вертинский)

Очень ценны опыты Н. Асеева по формированию новых динамических вариантов четырехдольника второго с фиксированными паузами во вторых половинах периода («лесенка» выпрямлена):

{ Мо|роз румянец | выжег ^^ |
 { нам ^ огне|вой. ^^
 { Бе|жим, бежим на | лыжах ^^ |
 { мы ^ от не|го! ^^
 { Вто|рой, четвертый, | пятый — ^
 { ко|нец ^^ го|ре. ^^
 { ле|ти, лети не | падай! ^
 { Ско|рей, ^^ ско|рей! ^^

Или у того же поэта:

{ Идет страна-у|дарница.
 { Кру|гом ^^ вра|ги. ^^
 { Не | отставать, не стариться
 { ^ | ей ^ помо|ги! ^^
 { За|водами и | штольнями
 { гро|мад ^^ се|мьей ^^
 { да|вайте быть дос|тоинными
 { дви|жения е|е. ^^

Раньше Н. Асеева опыт четырехдольника второго такой же конфигурации был у молодого С. Есенина (1916):

{ В гла|зах пески зе|леные
 { ^ |И ^ обла|ка. ^^
 { По | кружеву кра|пленому
 { Сколь|зит ^^ ру|ка. ^^
 { То | близкая, то | дальняя,
 { И | так ^^ все|гда. ^^
 { Судь|ба ее пе|чальная —
 { Мо|я ^ бе|да. ^^

Отсюда новые варианты:

{ Пусть | белый снег кру|жится ^
 { Пе|ред ^^ ок|ном, ^^
 { Мо|розов не | бо|ится ^
 { Мой | старый ^^ | дом. ^^

{ Пусть | голова под | старость ^
 { Бе|лым- ^^ бе|ла, ^
 { Не | гаснет в сердце | радость ^
 { И | жизнь ^^ ми|ла. ^
 (Н. Заболоцкий, из Ф. Рюккерта)

{ Облуп|ленные | мо-орды.
 { Кос|тер. ^^ Ру|чей. ^^
 { Мы | молоды и | голодны,
 { как | сто ^^ чер|тей. ^^
 (А. Вознесенский)

Закончим обзор четырехкратного четырехдольника второго мастерскими стихами А. Недогонова из его поэмы «Флаг над сельсоветом». Авторская запись стихов построена на учете рифмующихся слов. Это панторим, здесь все слова рифмуются:

В начале года
 нынче-то —
 погода
 половинчата.
 Ну, вот тебе,
 негоже ведь:
 то оттепель,
 то ожеледь;

Озорные, заводные посщи|вали их шве|и... ^
 Листья | падали на | палевые | пальчики сво|и. ^
 (Б. Окуджава)

Известны примеры деления периода на дробные части по признаку рифмовки:

{ Утром | рано,
 { Из ту|мана
 { Солнце | выглянет для | нас. ^
 { И осветит,
 { И за|метит
 { Всех, кто | любит этот | час. ^
 (К. Бальмонт)

{ Рдяны | краски,
 { Воздух | чист; ^
 { Вьется | в пляске
 { Красный | лист, — ^
 { Это | осень,
 { Далей | просинь,
 { Гулы | сосен,
 { Веток | свист. ^
 (М. Волошин)

С введением отдельных полупериодов:

{ Вот мра|чится
 { Свод ла|зурный!
 { Вот кру|тится
 { Вихорь | бурный!
 { Ветр свис|тит, ^
 { Гром гре|мит, ^
 { Море | стонет —
 { Путь да|лек... ^
 { Тонет, | тонет
 { Мой чел|нок!... ^
 (А. Полежаев)

Как мы видим, все эти формации стиха, сконструированные на базе т.н. четырех-
 ступенного хожья, большим разнообразием не отличаются, они (как и четырехстопный
 ямб) подталкивают поэзию массивным распространением, слегка варьируя основную
 конструкцию. В этом смысле известный интерес приобретает следующая подборка, где
 представлены некоторые попытки внести в четырехдольник внутрителишные паузы:

{ Спи, дитя, мое, усни! ^
 { Сладкий | сон к себе ма|ни: ^
 { В няньки | я тебе взя|ла ^
 { Ветер, | солнце и ор|ла. ^
 (А. Майков)

{ Вдоль по | улице ши|рокой
 { Моло|дой кузнец и|дет; ^
 { Ох, и|дет кузнец и|дет, ^
 { Песню | с посвистом по|ет, ^
 { Тук, ^ | тук! ^ в десять | рук ^
 { Приу|дарим, братцы, | вдруг! ^
 (П. Ершов)

{ С полу|ночи до ут|ра, ^
 { С полу|ночным сном в раз|яде,
 { Слышу | я в соседнем | саде:
 { «Спать по|ра! ^ Спать по|ра!» ^
 (Л. Мей)

{ Ходят | понизу ту|маны,
 { Холо|дят ^ стреме|на. ^
 { Зало|жили ата|маны
 { В само|крутки тютю|на, ^
 { Чуба|рыми грива|чами
 { Повер|нули на за|кат, ^
 { Длинно|устыми речами
 { ^^ | Дым шеве|лят. ^
 (Н. Браун)

Чрезвычайно интересные элементы в развитии форм рассматриваемого че-
 тырехдольника мы можем найти среди стихотворений русской народной поэзии
 и в особенности среди народных частушек (см. соответствующую главу).

В середине XIX в. были попытки найти в пределах четырехкратного четырех-
 дольника третьего такие модели стиха, которые были бы близки к народному
 стиху типа «Высота ли высота поднебесная»:

Ох, по|ра тебе на | волю, песня | русская, ^ | ^^
 Благо|вестная, по|бедная, раз|дольная, ^ | ^^
 Пого|родная, по|сельная, по|польная, ^ | ^^
 Непо|годую-невз|годую по|витая, ^ | ^^
 Во кро|ви, в слезах кре|щенная-о|мытая! ^ | ^^
 (Л. Мей)

Или:

Ох, по|ра тебе на | волю, песня | ру-усска-а|я, ^
Благо|вестная, по|бедная, раз|до-ольна-а|я... ^

Или с рифмами:

Ой, до|рога ль ты до|роженька про|бойная, ^ | ^^
Ты про|бойная ль до|роженька, про|гонная! ^ | ^^
Уж и | много на Ру|си у нас до|роженек, ^ | ^^
Что до|рог ли широ|катных, поис|хоженных... ^ | ^^
(В. Крестовский)

Или чередование трехсложной и односложной рифм:

Дайте, | дайте мне, до|лины наши ро|вные, ^ | ^^
Вашей | ласковой и | кроткой тиши|ны! ^^^ | ^^
Сны мла|дчества счаст|ливые, бес|кровные, ^ | ^^
Если б | были вы вто|рой раз мне да|ны! ^^^ | ^^
(К. Случевский)

Расчленение периода на три части:

{ Над ре|кою
Над род|ною
Да над | быстрою ^ | ^^
Я за|ботой
Да ра|ботой
Хату | выстрою... ^ | ^^
(К. Аксаков)

Видимо, чрезвычайно редка модель данного четырехдольника, тактометрический период которого заканчивается четырехсложной клаузулой и двудольной паузной эпикрузой. Я нашел лишь один пример на такую модель:

{ Как на | ринге после | схватки |,
Лес по|шатывало. | ^^
Море | скатывало | скатки
И рас|катывало. | ^^
(И. Василевский)

Зато встречаются стихи, где на первом полупериоде — женская рифма, а в конце периода трехсложная:

{ Я люб|лю лесные | травы
Аро|матные, ^ | ^^
Поце|луи и за|бавы
Невоз|вратные. ^ | ^^
(К. Бальмонт)

Стихи с мужской рифмой на первом полупериоде и с трехсложной рифмой в конце периода:

{ Бьет про|жектор по вол|нам, ^
море | зелено. ^ | ^^
Вся пла|нета попо|лам ^
пере|делена. ^ | ^^
(Н. Ушаков)

С. Кирсанов дал интересный, резко паузированный вариант:

{ Куче|вых весенних | туч ^
^^ | гребень. ^^ | ^^
Ясный | вытянулся | луч ^
^^ | в небе. ^^ | ^^
Лед ручь|ями унес|ло, ^
^^ | стаял. ^^ | ^^
Здравствуй, | синее теп|ло ^
^^ | мая. ^^ | ^

Или при записи по тактометрическим периодам:

Куче|вых весенних | туч ^^^ | гребень ^^ | ^^
Ясный | вытянулся | луч ^^^ | в небе. ^^ | ^^

У Фета имеется сложная восьмистишная строфа с теми же формами рифм, но с укороченной четвертой строкой в полустрофе:

{ Помнишь | тот горячий | ключ, ^
Как он | чист был и бе|гуч, ^
Как дро|жал в нем солнца | луч ^
И ка|чался, ^^ | ^^

Колы|бельку я ру|кою осто|рожною кач|ну. ^
 Песе|нку спю| младенцу, отхо|дящему ко| сну. ^
 (Ф. Сологуб)

В одном из своих стихотворений Максимилиан Волошин распространил этот прием на ряд строк:

{ Пламе|нный истлел за|кат... ^
 { Стелю|щийся дым кост|ра, ^
 { Тлею|щего у шат|ра, ^
 { Вызо|вет тебя назад... ^

В начале этого раздела приведены стихи И. Бунина, — однострочные периоды с перекрестными двусложными и односложными рифменными клаузулами, — обычные хореические строки. Но знакомый размер становится почти неузнаваемым, когда привычная инерция полносложия в стихе нарушается вклиниванием энергичной локализованной однодольной паузы, которая из стиха в стих, в одном и том же месте, как бы вышибает предполагаемый слог, однако стихи льются свободными четырехдольными волнами:

Я си|дел ^ на бал|коне, против | заспанного | парка,
 И смот|рел ^ на ог|раду из под | стриженных вет|вей. ^
 Мимо | шел ^ посе|лянин в рыжей | шляпе из по|ярка.
 Вдале|ке ^ за|ливался невид|имка соло|вей. ^
 (И. Северянин)

Еще более ощутима на слух разница в ритме четырехдольных стихов, где паузность перемежается неоднородностью слогов — кратких и долгих по своему композиционному расположению в общем ритмическом процессе:

Я меч|то-ою ло|вил ^ уxo|дя-щие | тени,
 Ухо|дя-щие | тени пога|са-авшего | дня. ^
 Я на | ба-ашню всхо|дил, ^ и дро|жа-али ступ|ени,
 И дро|жа-али ступ|ени под но|гой ^ у ме|ня. ^
 (К. Бальмонт)

Или такая композиция:

{ С гор спу|стилась,
 { Зблудилась.
 { Как прой|ти! ^ Как прой|ти! ^

{ Ночь под|кралась
 { Рассме|ялась:
 { Нет пу|ти. ^ Нет пу|ти. ^
 (И. Рукавишников)

Представленные здесь примеры преодоления хореического полносложия в стихе говорят о тенденции поэтов освободиться из-под векового давления автоматизированного трафарета и наряду с классическими моделями создавать иные формообразования стиха в пределах определенных метрических норм.

8. Четырехкратный четырехдольник четвертый

Контрольный ряд периода: $\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}$

Малоразвитая форма в русской поэзии, не распространена и в народном творчестве. Трехдольная (трехсложная) анакруза тактометрического периода и однообразная, без вариантов, однодольная эпикруза, видимо, ставят какие-то препятствия свободному фразостроению стиховой речи и стесняют ее интонацию. Даже в народной поэзии стихи этого четырехдольника встречаются почти исключительно среди частушек. Вот примеры полносложия стихов магистрального ритма:

Ходила | по́ лесу, по | ве́ресу, а | ве́рес не тра|ва́.
 Любила | ма́льчика три | го́дика, как | ро́зантик цве|ла́.
 (Ярославские частушки)

Снежинка | ле́ткою пу|шин|кою
 Пор|хает на вет|ру,
 И елка | сла́бенькой вер|шин|кою
 Мо́гает на ю|ру́.
 (А. Блок, «В октябре»)

В обоих примерах — и в частушке, и у Блока — ударения в словах, стоящих на анакрузе, в рецитации атонируются и метрические акценты четко вступают в силу только после анакрузы. Назвать эти стихи ямбическими было бы неверно уже потому, что в стихах резко преобладает одноударная модификация $\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}$, исключаящая ямбизм. Но даже и в тех случаях, когда четырехдольная кратка двухударна $\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}$, отяжеленный добавочными ударными слогами стих четырехдольника слагается в тактометрические периоды, в данных образцах — четырехкратные. Вот примеры:

{ Дробясь о | мрачные ска|лы,
 { Шумят и | пенятся ва|лы,

{ И надо | мной кричат орлы,
 { И ропщет | бор. ^^^ | ^
 { И блещут | среди волнистой | мглы
 { Вершины | гор. ^^^ | ^
 (А. Пушкин)

{ Когда о|бидой — опи|лась
 { Душа раз|гневанная, | ^
 { Когда се|мижды зарек|лась
 { Сражаться | с демонами — | ^

{ Не с теми, | ливнями ог|ней
 { В бездну нис|хлестнутыми: | ^
 { С земными | низостями | дней,
 { С людскими | косностями, — | ^

{ Деревья! | К вам иду! Спас|тись
 { От рева | рыночного!.. ^
 (М. Цветаева)

Далее следует ряд образцов, которые формально как будто можно отнести к таким формам, как четырехстопный ямб. Но это было бы неверно: все стихи заканчиваются ударными слогами, которые создают инерцию структурной беспазности и взамен мы ограничиваемся люфтпаузами:

{ Вечерний | звон, вечерний | звон!
 { Как много | дум наводит | он!
 { О юных | днях в краю род|ном,
 { Где я любил, где отчий | дом...
 (И. Козлов)

{ Вверху од|на
 { Горит звез|да,
 { Мой ум о|на
 { Манит всегда,
 { Мои меч|ты
 { Она вле|чет
 { И с высо|ты
 { Мне радость | льет!
 (М. Лермонтов)

{ За этот | ад,
 { За этот | бред,
 { Пошли мне | сад
 { На старость | лет,

{ На старость | лет,
 { На старость | бед:
 { Рабочих — | лет,
 { Горбатых — | лет...
 (М. Цветаева)

И, наконец:

{ Ночной зе|фир
 { Струит э|фир.
 { Шумит,
 { Бе|жит
 { Гвадалкви|вир.
 (А. Пушкин)

Б. В. Томашевский считает, что эти пять строчек укладываются в два ямбических стиха:

Ночной зефир струит эфир,
 Шумит, бежит Гвадалквивир.

(См. его книгу «Стих и язык», М.-Л., 1959. С.202-203). Однако русские поэты работали ряд оригинальных стиховых моделей, подконтрольных данному метрическому периоду с отчетливыми структурными паузами в конце периодов. Вот строфы, записанные периодами, по-стишно, с комбинацией разносложных рифм:

В разног|лосице де|вического| хора ^^ | ^
 Все церкви | нежные по|ют на голос | свой, ^^^ | ^
 И в дугах | каменных Ус|пенского со|бора ^^ | ^
 Мне брови | чудятся, вы|сокие, ду|гой. ^^^ | ^
 (О. Мандельштам)

У экска|ваторщика | волосы — как | зарево, ^ | ^
 а зубы | белые, а | пятерня — в ма|зуте... ^^ | ^^
 К нему дев|чонки ходят — | зубы заго|варивать, ^ | ^
 то безза|ботные, то | строгие, как | судья. ^^ | ^^
 (Р. Казакова)

Хорош ли | праздник мой, ма|линовый иль | серый, ^^ | ^
 Но все мне | кажется, что | розы на ок|не, ^^^ | ^
 И не при|знательность, а | чувство полной | меры ^^ | ^
 Бывает | в этот день всегда прису|ще | мне. ^^^ | ^
 (А. Тарковский)

Сторонники традиционной теории стиха могли бы формально причислить эти строки к шестистопным ямбам.

Интересны модели четырехдольника четвертого с вариантами двустрочных периодов, заканчивающихся разносложными рифмами и разнодольными паузами:

{ Приятна | лира ей мо|я;
 { Но что мне | в этом? ^^ | ^
 { Быть коро|лем желал бы | я,
 { А не по|этом. ^^ | ^
 (Е. Баратынский)

{ Мело, ме|ло по всей зем|ле
 { Во все пре|делы. ^^ | ^
 { Свеча го|рела на сто|ле,
 { Свеча го|рела. ^^ | ^
 (Б. Пастернак)

{ Был само|лет упасть го|тов
 { Над краем | пропасти. ^ | ^
 { Его кру|тящихся вин|тов
 { Дрожали | лопасти. ^ | ^
 (К. Ваншенкин)

Особое внимание привлекают модели четырехдольника четвертого с внутри-стишными паузами:

{ За днями | дни идут, и|дут
 { ^^ На|прасно; ^^ | ^
 { Они сво|боды не ве|дут
 { ^^ Пре|красной; ^^ | ^
 { Об ней тос|кую и мо|люсь,
 { Ее зо|ву, не дозо|вусь.
 (В. Жуковский)

{ Победно | вешняя во|да
 { ^^ Стру|ится. ^^ | ^

{ И моло|да, как нико|гда,
 { ^^ Сто|лица. ^^ | ^
 { И уди|вительно яс|на
 { ^^ По|года. ^^ | ^
 { Я ожи|дал тебя, вес|на,
 { ^^ Пол|года! ^^ | ^
 (Н. Глазков)

III. ПЯТИКРАТНЫЕ ЧЕТЫРЕХДОЛЬНИКИ

Совершенно естественно, что пятикратное повторение четырехдольника в тактометрическом периоде — не частое явление в русской поэзии. Обычно такая форма охватывает собою двестишие (хореическое) и очень редко трехстишие, сдвигание которого связано со строфической конструкцией стихов. Как правило, период из пяти четырехдольников расчленяется цезурой на две неравные части: 3+2 или 2+3 кратно.

9. Пятикратный четырехдольник первый.

Контрольный ряд периода: |~~~~|~~~~|~~~~|~~~~|~~~~|

К числу малоразработанных формаций стиха принадлежит и этот четырехдольник. В потенции он богат всевозможными формообразованиями. Образцы данной формы малочисленны, их трудно было найти в сокровищнице отечественной поэзии. Длинный период вбирает в себя обычно два смежных стиха. Вот несколько примеров.

Редкий образец пятикратного четырехдольника, состоящего из двух стихов, не разделенных метрической паузой:

{ Тускло блещет | солнце на за|кате
 { Из о|сенних обла|ков; ^^^ |
 { Веет тлен|ьем | в крепком аро|мате
 { Увя|дающих цве|тов. ^^^ |
 (К. Фофанов)

Пятикратник с двусложной безрифменной клаузулой:

{ | По народной | Новгородской | площади ^ |
 | Шел белец с мо|нахом, ^^ |
 { | А на башне, | заливаясь, | колокол ^ |
 | Созывал на | вече. ^^ |
 (А. Одоевский)

То же, но с рифмами и двудольной паузой внутри периода:

{ | Растасуйте | карты, джентель|мены! ^^ |
 | Чокайтесь с по|бедой! ^^ |
 { | Павший в битве | ждал от вас из|мены ^^ |
 | Именно вот | этой. ^^ |
 (П. Антокольский)

С односложной рифменной клаузулой:

{ | Тихой ночью | поздний месяц | вышел ^^ |
 | Из-за черных | лип. ^^ |
 { | Дверь балкона | скрипнула, — я | слышал ^^ |
 | Этот легкий | скрип. ^^ |
 (И. Бунин)

То же, с паузным вариантом:

{ | Ночь, как ночь, и | улица пус|тынна. ^^ |
 | ^^ Так все|гда! ^^ | —
 { | Для кого же | ты была не|винна ^^ |
 | ^^ И гор|да? ^^ | —
 (А. Блок)

Оригинальна модель пятикратного четырехдольника с трехдольной паузой в конце первой строки и с шестидольной паузой в конце периода:

{ | Исповедь кон|чается мо|я, ^^ |
 | падре, ^^ | ^^ |
 { | Нет волос, как | прежде, у ме|ня — ^^ |
 | патлы. ^^ | ^^ |
 { | Вы учили, падре, не гре|шить, ^^ |
 | думать, ^^ | ^^ |
 { | Я старалась, | падре, так и | жить — ^^ |
 | дура. ^^ | ^^ |
 (Е. Евтушенко)

Интонационно эти стихи звучат естественнее именно в форме пятикратного, а не четырехкратного четырехдольника: концевая пауза должна быть глубокой — шестидольной, а не двудольной:

| Исповедь кон|чается мо|я, — ^^ | падре... ^^ | ^^ |

А не:

| Исповедь кон|чается мо|я, ^^ | падре... ^^ |

Единственный пример рифмованных трехстрочий, образующих собою шестистрочную строфу, емкостью в два периода:

{ | Часики на | столике ^ |
 | тикают ^ |
 { | Ручейком в тра|ве. ^^ |
 { | К единице | нолики ^ |
 | циклами ^ |
 { | Норовят пра|вей. ^^ |
 { | Где-то там ко|лесики ^ |
 | звонкую ^ |
 { | Тишину се|кут. |
 { | Я же в звездной | проссиди ^ |
 | комкаю ^ |
 { | Капельки се|кунд... ^^ |
 (А. Квятковский)

Когда писались эти строки, у их автора еще не сформировалось представление ни о тактометрическом периоде, ни о контрольных рядах. Стихи создавались на слух.

10. Пятикратный четырехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$

Из обнаруженных образцов стиха, которые подконтрольны периоду пятикратного четырехдольника второго, видно, что в данной формации различимы и наиболее популярны две модели внутрипериодной паузности.

Первая модель — с однодольной паузой внутри периода, на стыке композиции 3+2:

- { О | счастья с мла|денчества тос|куя, ^
 { Все | счастьем беден я, ^^
 { Или вовек е|го не обре|ту я, ^
 { В пу|стыне быти|я? ^^
 (Е. Баратынский)
- { На|станет день — и | миром осужденный, ^
 { Чужой в родном краю, ^^
 { На | месте казни —| гордый, хоть пре|зренный — ^
 { Я | кончу жизнь мо|ю. ^^
 (М. Лермонтов)
- { Да,| знаю я: прон|зили ночь от | века ^
 { Не|зримые лучи. ^^
 { Но | меры нет стра|данью чело|века, ^
 { О|слепшего в ночи. ^^
 (А. Блок)
- { Вол|на ушла — блес|тят, как золо|тые, ^
 { На | солнце валу|ны. ^^
 { Вол|на идет — как | из стекла ли|тые, ^
 { И|дут бугры вол|ны. ^^
 (И. Бунин)
- { Уж | осени ды|ханьем золо|гистым ^
 { О|веяны лес|а. ^^
 { Скво|зит уже в от|роге темно|листом | ^
 { Ян|тарная кра|са. ^^
 (П. Радимов)

Вторая модель — с трехдольной паузой внутри периода:

- { Когда взойдет ден|ница золо|тая, ^^ |
 { | ^ Горит э|фир, ^^
 { И | ото сна вста|ет благоу|хая, ^^
 { | ^ Цветущий | мир... ^^
 (Е. Баратынский)
- { Когда кругом без|молвен лес дре|мучий ^^ |
 { | ^ И ветер | тих; ^^
 { Когда невольно | просится пе|вучий ^^ |
 { | ^ Из сердца | стих... ^^
 (А. К. Толстой)

- { Когда гляжу, как | чисто и зер|кально ^^ |
 { | ^ Твое че|ло. ^^
 { Как | ясен взор, — мне | грустно и пе|чально, ^^ |
 { | ^ Мне тяже|ло. ^^
 (А. Хомяков)
- { Лю|би меня! Как | только твой по|корный ^^ |
 { | ^ Я встречу | взор, ^^
 { У | ног твоих рас|кину я у|зорный ^^ |
 { | ^ Живой ко|вер. ^^
 (А. Фет)
- { Сквозь | серый дым от | краю и до | краю. ^^ |
 { | ^ Багряный | свет ^^
 { Зо|вет, зовет к не|слыханному | раю, ^^ |
 { | ^ Но рая —| нет. ^^
 (А. Блок)

Возможно, единственным примером оригинальной модели пятикратного четырехдольника второго в русской поэзии служат следующие стихи:

- { По|камест день не | встал ^^
 { С е|го страстями | стравленными,| ^^
 { Из | сырости и | шпал ^^
 { Рос|сию восста|навливаю.| ^^
 (М. Цветаева)

Композиция здесь 2+3. Особенность модели — четырехсложные рифмованные клаузулы, после которых следует трехдольная структурная пауза.

11. Пятикратный четырехдольник третий

Контрольный ряд периода: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Методика, лежащая в основе данного исследования, позволяет выявить такие формообразования русского стиха, которые вне ее остались бы за пределами научного внимания. С большим трудом удалось разыскать немногие и потому особенно ценные образцы стиха, подконтрольные данному периоду.

Примеры стиха с однодольной паузой в середине периода и с трехсложной клаузулой:

{ По до|роге столбо|вой ^
 { Коло|кольчик зали|вается; ^ | ^^
 { Что не | парень уда|лой ^
 { Чистым | снегом опу|шается? ^ | ^^
 (А. Одоевский)

{ Я люб|лю в вас не вра|ча, ^
 { Не хва|лю, что честно | лечите, ^ | ^^
 { Что ре|цептами спле|ча ^
 { Нико|го не иска|лечите. ^ | ^^
 (Л. Мей)

{ В Севас|тополе, в ды|му, ^
 { в смерт|ном | обмороке | тонущий, ^ | ^^
 { вспом|нил | раненый в Кры|му ^
 { О ка|рете «Скорой | помощи». ^ | ^^
 (С. Кирсанов)

Однодольная внутристишная пауза и односложная клаузула:

{ Обла|ка опять по|ставили ^ |
 { | Паруса свои. ^^^ | ^^
 { В зыбь небес свой бег на|правили ^ |
 { | Белые ладьи. ^^^ | ^^
 { Тихо, | плавно, без у|силия, ^ |
 { | В даль без берегов ^^^ | ^
 { Вышла | дружная фло|тилия ^ |
 { | Сказочных плов|цов. ^^^ | ^^
 (В. Брюсов)

{ Я люб|лю бродяжи | рассказы, ^ |
 { | Посвист ящи|ков, ^^^ | ^^
 { Золо|того слова | россыпи, — ^ |
 { | Шел к ним пряме|ком! ^^^ | ^^
 (М. Скуратов)

Однодольная внутристишная пауза и трехсложная клаузула:

{ Poi|грали бедной | волею, ^ |
 { | Без любви и | жалости; ^ | ^^
 { Понстре|чались с новой | долею, ^ |
 { | Надосели | шалости. ^ | ^^
 (Э. Губер)

Своеобразно структурное членение стиха внутри тактометрического периода в следующем примере:

{ Опле|тавшие — о|станутся. ^ | ^^
 { Дальше —| высь. ^^^ | ^^
 { В час по|следнего бес|памятства ^ | ^^
 { Не оч|нись. ^^^ | ^^
 (М. Цветаева)

Этими образцами приходится ограничиться. Как видим, пятикратный четырехдольник третий еще мало освоен поэтами и разработка его — впереди.

12. Пятикратный четырехдольник четвертый

Контрольный ряд периода: $\cup\cup|\cup\cup|\cup\cup|\cup\cup|\cup\cup|\cup$

По опыту анализа структуры предыдущих четырехдольников нетрудно предположить, что данная формация может быть представлена ямбическими стихами, но — какими? Очевидно, как и раньше, здесь в периоде происходит сочетание двух неравных стихов, разделенных (и соединенных) между собой паузой цезурой. Как и все четырехдольники четвертые, данный четырехдольник начинается трехдольной анакрузой и заканчивается однодольной акцентированной эпикрузой.

Пятикратный четырехдольник четвертый разработан в русской поэзии довольно хорошо. Начнем с полносложных формаций, где период заканчивается трехдольной паузой, в состав которой входит и однодольная эпикруза (в данном четырехдольнике четвертом эпикруза всегда паузная):

Мадонна, | солнце между | звезд, мадонн пре|красных
 укра|шенье, ^^ | ^
 Ты в сладость | обращаешь | скорбь, даешь и | смерть и
 возро|ждение. ^^ | ^
 (К. Бальмонт)

Сторонники школьной теории скажут, что здесь в одной строке объединены два четырехстопных ямба — один с мужским окончанием, другой — с женским. Формально это как будто так. Однако обратная комбинация, т.е. сочетание ямба с женским окончанием и ямба с мужским окончанием, не даст такого правильного периода. В приведенных стихах К. Бальмонта много модификаций с двумя ударными слогами $\cup\cup\cup$ и к тому же второй период начинается акцентированной анакрузой, к которой

примыкает модификация второй константы $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ — получается ритмический сдвиг. В следующем примере четырехдольник выражен с большей определенностью (магистральный ритм):

{ Тебе одной плету ве|нок,
Цветами | сыплю стежку |серую. \wedge | \wedge
{ О Русь, по|койный уго|лок,
Тебя люблю, тебе и | верую. \wedge | \wedge
(С. Есенин)

Большинство подконтрольных стиховых форм данного периода построено на паузной цезуре, расчленяющей период на две части. Таких стихов оказалось много, они поддаются вариантной группировке по признакам цезурных пауз и клаузул в конце тактометрического периода.

Русские поэты выработали много моделей рассматриваемого четырехдольника, чему способствовало то обстоятельство, что эти модели так или иначе выростали из знакомых норм четырехстопного ямба (т. е. в основном из трехкратного четырехдольника четвертого). Наиболее популярны семь моделей пятикратного четырехдольника четвертого (приводятся их контрольные ряды без комментариев).

Модель первая $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ Любил я | очи голу|бые, \wedge
Те|перь влюбился | в черные. \wedge | \wedge
{ Те были | нежные та|кие, \wedge
А | эти непо|корные. \wedge | \wedge
(В. Туманский)

Модель вторая $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ Я посе|дился здесь вто|рично \wedge | \wedge
Из сует|верья. \wedge | \wedge
{ Обоев | цвет, как дуб, ко|ричне \wedge | \wedge
И — пенье | двери. \wedge | \wedge
(Б. Пастернак)

Модель третья $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ Я помню | вечер и лу|ну, \wedge
Над | морем грусть ды|шала. \wedge | \wedge

{ Волна ба|юкала вол|ну, \wedge
Вол|на волну ка|чала. \wedge | \wedge
(К. Фофанов)

Модель четвертая $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ Вчера за | чашей пунше|вою \wedge
С гусаром я сидел \wedge | \wedge
{ И молча | с мрачною ду|шою \wedge
На | дальний путь гля|дел. \wedge | \wedge
(А. Пушкин)

Модель пятая $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ Взгляни на | звезды; много | звезд \wedge
В без|молвии ноч|ном \wedge | \wedge
{ Горит, блес|тит кругом лу|ны \wedge
На | небе голу|бом. \wedge | \wedge
(Е. Баратынский)¹²

Модель шестая $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ И приня|ла, и облас|кала \wedge | \wedge
И обня|ла. \wedge | \wedge
{ И в вешних | даях им ка|чала \wedge | \wedge
Колоко|ла. \wedge | \wedge
(А. Блок)

Модель седьмая $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ Литера|турой обли|чительной \wedge | \wedge
Я закле|ймен; \wedge | \wedge
{ Я слышу | говор, смех яз|вительный \wedge | \wedge
Со всех сто|рон. \wedge | \wedge
(В. Курочкин)

Перспектива развития четырехдольника этого вида совершенно очевидна.

¹² Эти стихи могут быть интерпретированы как биметрические, см. аналогичные образцы в подразделе «Четырехкратный четырехдольник второй».

| Вниз ^ голо|вой ^ бе-ес|шу-умно ^ |падало тя|жѐ-олое |
со-олнце. ^ |

В этом гекзаметре имеются следующие построчные модификации: в первой строке $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\acute{\sigma}\sigma\sigma$; во второй строке прибавилась $\sigma\sigma\sigma$; в третьей строке — новых нет; в четвертой строке — $\acute{\sigma}\sigma\sigma$. В античном гекзаметре фигурируют дактили $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$; спондеи $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$; концевые паузы $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$; запрещены примененные здесь модификации $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\acute{\sigma}\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$, $\sigma\sigma\sigma$.

Из четырех возможных цезурных композиций (3+3 кратно, 4+2 кратно, 2+4 кратно и 2+2+2 кратно) наши поэты обращаются лишь к последней (2+2+2 кратно в периоде). Удвоив эту композицию, они создали шестистишную строфу, варьируя систему рифм и строчных окончаний, но соблюдая, в общем, рифмовку по типу: ааб ввб.

Вариант первый — каждая строка в строфе заканчивается однодольной цезурной паузой, рифмы трехсложные:

{ | Есть страна на | севере ^ |
Сердцу драго	ценная; ^
В неге поэ	тической ^
Пела лишь ве	селье там ^
Лира вдохно	венная ^
Песню гармо	нической. ^
(Н. Некрасов)

{ | ...В сумраке без|вестности ^ |
За Невой ши	рокою, ^
Небом сокро	венная, ^
Мне явилась	чудная — ^
Дева светло	окая, ^
Дева незаб	венная. ^
(В. Бенедиктов)

Вариант второй — оба тактометрических периода заканчиваются ударным слогом с трехдольной паузой:

{ | Это утро, | радость эта, |
| Эта мощь и | дня и света, |
| Этот синий | свод, ^^^ |

¹³ Авторская графика — иная: «...В сумерках безвестности за Невой широкою, || Небом сокровенная, || Мне явилась чудная — дева светлоокая, || Дева незабвенная». — Прим. ред.

{ | Этот крик и | вереницы, |
| Эти стаи, | эти птицы, |
| Этот говор | вод... ^^^ |
(А. Фет)

{ | Что сидишь ты, | сложа руки? |
Ты окончил	курс науки,
Любишь русский	край. ^^^
Остроумно,	интересно
Говоришь ты,	мыслишь честно...
Что же? Начи	най! ^^^
(Н. Некрасов)

Вариант третий — комбинация односложных рифм с однодольной паузой и двусложных концевых рифм с двухдольной паузой:

{ | В чашу с чисто|ю водой ^ |
Клала перстень	золотой ^
Серьги изум	рудны; ^^
Расстилали	белый плат ^
И над чашей	пели в лад ^
Песенки под	блюдны. ^^
(В. Жуковский)

То же, но с трехсложной рифмой в конце периода:

{ | Я забыл, что | ты жива, ^ |
Мне бы вспомнить	хоть слова: ^
Имя или	отчество. ^
В этом доме	нежилом ^
Бьет единствен	ным крылом ^
Наше оди	ночество. ^
(А. Межиров)

Вариант четвертый — комбинация трехсложных рифм с однодольной паузой в середине периода и односложных концевых рифм с трехдольной паузой:

{ | Севером на | холоде ^ |
| Обжигает | жолуди, ^ |
| Листья и ко|рчу. ^^^ |

{ | Свищет роща | ржавая, ^ |
 | Жесткая, ко|рявая, ^ |
 | В поле на ю|ру. ^^^ |
 (И. Бунин)

То же, с ритмической инверсией:

{ | Мальчики да | девочки ^ |
 | Свечечки да | вербочки ^ |
 | | Понесли до|мой. ^^^ |
 { | Огонечки | светятся, ^ |
 | | Прохожие | крестятся, ^ |
 | | И пахнет вес|ной. ^^^ |
 (А. Блок)

То же, но с укороченной шестой строкой в каждой строфе стихотворения:

{ | Искры, точно | золото, ^ |
 | Брызнут из-под | молота, ^ |
 | В горне вихрь по|ет... ^^^ |
 { | Нет в руках ус|талости, ^ |
 | | Нет к железу | жалости, ^ |
 | | Бьет. ^^^ | ^^^^ |
 (В. Александровский)

Перспективы развития шестикратного четырехдольника первого огромны. Предстоит разработать и усовершенствовать русский четырехдольный гекзаметр и создать строфы трех возможных композиций.

14. Шестикратный четырехдольник второй

Контрольный ряд периода: $\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup|\cup\cup\cup$

Как и в предыдущем случае, из четырех возможных цезурных композиций русские поэты употребляют в шестикратном четырехдольнике втором одну композицию — 2+2+2, расчлняя тактометрический период на три равные части. Из двух периодов образуется шестистишная строфа с системой рифмовки ааб ввб:

{ Не | дай мне бог сой|ти с ума.
 Нет, | легче посох | и сума;
 Нет, | легче труд и | глад. ^^
 { Не | то, чтоб разу|мом моим
 Я | дорожил; не | то, чтоб с ним
 Рас|статься был не | рад... ^^
 (А. Пушкин)

Некоторые строчки стихотворения построены на коротких словах с сильными акцентами, поэтому в ряде четырехдольников имеются двухударные модификации $\cup|\cup\cup\cup|\dots$ вместо одноударной $\cup|\cup\cup\cup|\dots$ или $\cup|\cup\cup\cup|\dots$ и стихи звучат как ямбы. У Пушкина все строки заканчиваются односложными ударными рифмами, поэт подчеркивает тем самым строгий ямбообразный строй стиха, соответствующий монологическому размышлению и разговорной интонации.

Но вот примеры стиха с тем же количеством слогов, но ударные односложные рифмы применены только в конце периода, рифмы ааб ввб; здесь налицо песенная интонация:

{ По|ет зима — а|юкает,
 Мо|хнатый лес ба|юкает
 Сто|звоном сосня|ка. ^^
 { Кру|гом с тоской глу|бокою
 Плы|вут в страну да|лекую
 Се|дые обла|ка. ^^
 (С. Есенин)

Или то же, но с системой рифм абв абв:

{ Сто|ит ветла у|нылая,
 Шу|мит она ка|чается
 Над | высохшим ручь|ем... ^^
 { А | нам, подружка | милая,
 А | нам о чем пе|чальиться,
 А | нам жалеть о | чем? ^^
 (М. Исаковский)

Вариант с двусложной клаузулой и односложной паузой во всех строках:

{ Пре|красна даль мор|ская, ^
 { От|куда посте|пенно ^
 Рас|тущим роко|таньем, ^

{ У|венчан|ные | пеной, ^
 На|катывают | волны ^
 С на|чала миро|зданья. ^
 (В. Инбер)

То же, но каждый период заканчивается ударным слогом, система рифм абв абв:

{ О|на пришла с за|ката. ^
 Был | плащ ее за|колот ^
 Цвет|ком не|здешних | стран. ^^

{ Зва|ла меня куда-то ^
 В бес|цельный зимний | холод ^
 И в | северный ту|ман. ^^
 (А. Блок)

Или с системой рифм ааб ввб:

{ На | серой куче | сора, ^
 У | пыльного забора, ^
 На | улице глу|хой ^^
 Цвет|ет в исходе | мая, ^
 Кра|сою не прель|щая, ^
 Уг|рюмый зверо|бой. ^^
 (Ф. Сологуб)

В стихотворении Н. Некрасова «Зеленый шум» мы находим стихи данного периода без рифм:

{ Как | молоком об|литые,
 Сто|ят сады виш|невые;
 Ти|хохонько шу|мят; ^^
 При|греты теплым | солнышком,
 Шу|мят повесе|ленные
 Сос|новые ле|са. ^^

А в поэме «Кому на Руси жить хорошо» стихи того же размера, интересные тем, что в последней строке строфы имеется растяжение слога (долгий слог):

{ Эй, | парень, парень | глупенький,
 Об|борванный, пар|шивенький,
 Эй, | полюби ме|ня! ^^

{ Ме|ня просто|во|лосу,
 Хмель|ную бабу, | старую,
 За|па-ачканну|ю! ^^¹⁴

Кстати отметим, что вся поэма «Кому на Руси жить хорошо» написана четырехдольником вторым, без соблюдения постоянной периодичной кратности и без строфики.

15. Шестикратный четырехдольник третий

Контрольный ряд периода: 

Здесь из четырех цезурных формаций 24-дольного тактометрического периода практикуется тоже лишь комбинация 2+2+2. Она почти единственная представительница в русской поэзии шестикратного четырехдольника третьего. Это — шестистрочная строфа, где полустрофы рифмуются по схеме ааб ввб. Вот примеры:

{ Рифма, | звучная под|руга
 Вдохно|венного до|суга,
 Вдохно|венного тру|да. ^
 Ты у|молкла, оне|мела;
 Ах, у|жель ты уле|тела,
 Изме|нила навсе|гда? ^
 (А. Пушкин)

{ У пур|пурной колы|бели
 Трели | мая прозве|нели,
 Что вес|на опять при|шла. ^
 Гнется | в зелени бе|реза
 И те|бе, царица | роза,
 Брачный | гимн поет пче|ла. ^
 (А. Фет)

{ Ровный, | плоский, одно|цветный,
 Безгла|гольный, беспре|дметный,
 Солнцем | выжженный пе|сок ^
 Был ког|да-то в безднах | моря,
 И над | ним, о силе | споря,
 Шквал со | шквалом биться | мог. ^
 (К. Бальмонт)

¹⁴ У Некрасова записано так: «Зааа-паааа-чканную!...»

Как мы видим, строение этих строф однообразно, ритм стихов довольно монотонен. Явно выраженная четырехдольность настолько ощутима, что говорить о хорейском строе стихов излишне.

Встречаются строфы со сплошными женскими рифмами без пауз во всех шести строках, но расположение рифм разное. Вот стихи с рифмами по схеме ааб бвв:

{ Засвер|кал огонь зар|ницы,
 На гнез|де умолкли | птицы,
 Тиши|на леса объ|емлет,
 Не ка|чаясь, колос | дремлет;
 День блед|неет поне|многу,
 Вышла | жаба на до|рогу.
 (А. Фет)

То же, но с рифмами по схеме ааа ббб:

{ Крылья | легкие рас|кину,
 Стены | воздуха раз|двину.
 Страны | дальние по|кину.
 Вейтесь, искристые | нити,
 Льдинки | звездные, плы|вите,
 Вьюги | дольные, вздох|ните!
 (А. Блок)

Оригинально построена следующая строфа, в которой третий и шестой стихи разбиты пополам:

{ Вы се|годня так кра|сивы.
 Что вы | видели во | сне? ^
 Берег, | ивы
 При лу|не. ^
 А е|ще? К ночному | склону
 Не при|ходят, не лю|бя. ^
 — Дезде|мону
 И се|бя. ^
 (Н. Гумилев)

Этот раздел закончим показательным примером того, что некоторые поэты ощущали шестикратный четырехдольник третий как цельный ритмический период, который и записывался в один стих:

Близ мед|лительного | Нила, там, где | озеро Ме|рида,
 в царстве | пламенного | Ра, ^
 Ты дав|но меня лю|била, как О|зириса И|зида, друг, ца|рица и
 сестра! ^
 И кло|нила пира|мида тень на | наши вече|ра. ^^^/^^^/^^
 (В. Брюсов)

16. Шестикратный четырехдольник четвертый

Контрольный ряд периода: ^^^|^^^|^^^|^^^|^^^|^^^|

Мы подошли к последней форме класса четырехдольников (выведенной теоретически). Какие русские стихи подконтрольны этому шестикратнику? Кажется, что их нет в природе. Этот тактометрический период определяется тем, что у него трехдольная (трехсложная) анакруза и однодольная (односложная) эпикруза. Цезурные членения могут быть такими: 2+2+2, 2+4, 4+2, 3+3. В богатой сокровищнице русской поэзии нашлось несколько нужных образцов. Вот строфа, где все шесть стихов имеют одну рифму (монорим) и ни одной структурной паузы — сплошное полносложие. При чтении этих стихов приходится прибегать к люфтваузам; цезурное членение 2+2+2:

{ Как жизни | яростна иг|ра!
 Рассветы, | полдни, вече|ра
 сменяют | завтра — на вче|ра.
 То резкий | холод, то жа|ра,
 и вот — зеленая, сы|ра —
 грубеет | дерева ко|ра.
 (Н. Асеев)

А вот шестистишие, где схема рифм ааб ввб; в конце каждого периода четырехдольная пауза, равная целой крате четвертого вида:

{ Сижу за|думчив и о|дин,
 На поту|хающий ка|мин
 Сквозь слез гля|жу... ^^^/^^
 С тоскою | мыслю о бы|лом
 И слов в у|нынии мо|ем
 Не нахо|жу. ^^^/^^
 (Ф. Тютчев)

Если в этих стихах в конце периода имеется глубокая структурная пауза, то в следующем примере строфа примечательна тем, что в конце каждого периода стоит двусложная рифма, превышающая на один слог долевой объем контрольного ряда. Однако эта гиперметрия почти незаметна на слух, «лишний» слог в стихах как бы заменяет собой люфтваузу:

{ Я тело | в кресло уро|ню,
Я свет рука|ми засло|ню
И буду | плакать долго, | *долго.*
{ Припомин|ная вече|ра,
Когда не | мучило «вече|ра»
И не то|мили цепи | *долга...*
(Н. Гумилев)

К этому же видовому периоду подходит ритмическая структура следующего стиха:

{ Стемнело.| Вдоль аллей, над | сонными прудами \wedge
Бреду я нау|гад. $\wedge \wedge \wedge \wedge$
{ Осенней | свежестью, лист|вою и пло|дами \wedge
Бла|гоухает | сад. $\wedge \wedge \wedge \wedge$
(И. Бунин)

Значительный ритмологический интерес представляет стиховая строка, в которой «двоен четырехстопный ямб». В своем месте было показано, что четырехстопный ямб, этот популярнейший в русской поэзии классический размер стиха, входит в объем тактометрического периода — трехкратного четырехдольника четвертого вида. Следовательно, нижеследующие образцы мы можем рассматривать как шестикратный четырехдольник четвертый, они принадлежат трем разным поэтам:

Я в комфор|табельной ка|рете, $\wedge \wedge$ | \wedge на эллип|сических рес|сорях, $\wedge \wedge$ | \wedge
Люблю за|срать в злато|полдень $\wedge \wedge$ | \wedge на чашку | чая в жено|club, $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge
Где вкусно | сплетничают | дамы $\wedge \wedge$ | \wedge о светских | дрызгах и о |ссорах, $\wedge \wedge$ | \wedge
Где глумный | выраше слыть не|умным, $\wedge \wedge$ | \wedge но умный | непременно | глуп. $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge
(И. Северянин)

Во второй половине последнего стиха допущен ритмический ход «но умный непременно глуп», который по номенклатуре Г. Шенгели, разработавшего формы и модуляции четырехстопного ямба, относится к «форме III», модуляция $\underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$:

Качает обнаженный лес.

Ритмологически здесь допущен сильный ударный слог на анакрузе, а метрический акцент первой краты оставлен под безударным слогом; таким образом нарушен магистральный ритм этого четырехдольника:

Но у́мный | непременно | глуп. $\wedge \wedge$ | \wedge

Такое же нарушение магистрального ритма в четырехдольнике четвертом наблюдается и в следующей строфе (начало первой строки и вторая половина второй строки):

О, *празднест|во* на бере|гу, $\wedge \wedge$ | \wedge ввиду ис|кусственного | моря, $\wedge \wedge$ | \wedge
Где разу|крашены песч|ро $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge *Причудли|вые* кораб|ли. $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge .
Несется | лепет мандо|лин, $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge и волны | плещутся, им | вторя, $\wedge \wedge$ | \wedge
Ракета | легкая летит $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge и рассы|пается вда|ли. $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge
(Г. Иванов)

Строго магистральный ритм четырехдольника («ямба», двойного в написании самого автора) соблюден в двустишии:

Сквозь за|на|весочку из | ситца $\wedge \wedge$ | \wedge я вижу | круглое ли|цо — $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge
Кольцову | дома не сидится. $\wedge \wedge$ | \wedge Кольцов вы|ходит на крыль|цо. $\wedge \wedge \wedge$ | \wedge
(Л. Мартынов)

Контрольные модели стихов у всех трех авторов имеют некоторые различия. У И. Северянина всюду в полустишиях женские клаузулы, лишь в конце четных строк стоят мужские клаузулы:

$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$

У Г. Иванова, наоборот, всюду в полустишиях мужские клаузулы и лишь в конце первого и третьего стиха стоят женские клаузулы:

$\underline{\text{—}} \underline{\text{—}}$

У Л. Мартынова мужские и женские клаузулы строго чередуются по всем полустишиям:

uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|
 uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|uuu|

Таковы немногие, но все же заметные поиски новых ритмов русскими поэтами в пределах шестикратного четырехдольника четвертого.

III. КЛАСС ПЯТИДОЛЬНИКОВ

После обстоятельных обзоров русских трехдольников и особенно четырехдольников нам предстоит ознакомиться с тем, что сделали поэты в области стиха пятидольного строя.

К сожалению, здесь русской поэзии не повезло: разработка форм стиха пятидольной структуры находится почти в зачаточном состоянии, несмотря на то что эта форма известна нашей древней народной поэзии. Если поэты инстинктом, наощупь кое-что сделали практически, то теоретики стиха, замороженные ямбо-дактилической рутинной, обходили и обходят класс пятидольников, не признавая его прав на существование.

Между тем народный пятидольник был замечен еще В. Третьяковым, который определил его как «хорей с дактилем» и привел пример:

У колодезя || у студенова
 Добрый | молодец || сам коня поил,
 Красна | девица || воду | черпала.

Нельзя не подивиться исключительной внимательности В. Третьяковского и ритмической чуткости, с какой он нашел и определил в терминах своей тонической теории дотоле неизвестный теоретикам размер народного стиха. Разбивка В. Третьяковым пятидольника на составные части абсолютно правильная, но название стиха ритмологически неверно.


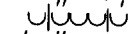

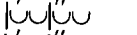

После Третьяковского на пятидолжник обратил внимание Д. Самсонов; в статье «Краткое рассуждение о русском стихосложении» он назвал его «сугубым амфибрахийем, потому что она (стопа. — А. К.) имеет по два низких слога с обеих сторон высокого»¹.

А. Востоков, подвергнув чисто филологическому анализу русский народный стих, не нашел в нем канонических стоп, установив, однако, наличие «прозодических периодов»². Он не смог заметить четкой ритмической организации в народных пятидолжниках, которые были отмечены еще Третьяковским:

Ты вос|пой, воспой
Млад жа|вороночек,
Сидю|чи весной
На про|талинке.

Востокова смутила запись стихов, в которых вторая строка — шестисложная. Но шестисложие здесь мнимое: в народе говорят «жавронок», а не «жаворонок»; значит нужно читать «млад жавроночек». Кроме того, в народном стихе допускаются полудольные слоги и, следовательно, вторые два слога в слове «жавроночек» структурно равны одной доле. Филологический ригоризм Востокова помешал ему сказать новое слово о народном стихе, который таким образом зачислен был целиком в разряд дисметрических формообразований, в то время как народный стих имеет и метрические, и дисметрические формы. В наши дни тот же филологический ригоризм лишил исследователя народной поэзии М. Штокмара возможности разобраться в ритмическом строении русского народного стиха³. Работы М. Штокмара проведены в русле исследований А. Востокова.

Как элементарная метрическая группа пятидолжник имеет пять видов:

Пятидолжник первый  базисная форма без анакрузы и эпикрузы
Пятидолжник второй 
Пятидолжник третий 
Пятидолжник четвертый 
Пятидолжник пятый 

Пятидолжник — сложная элементарная группа, он состоит из сочетания трехдолжника с двудольником (в этом Третьяковский был прав). Главный акцент стоит на первой доле трехдолжника, побочный акцент — на первой доле двудольника, который самостоятельной формой служить не может ввиду ограниченного ритмического объема.


¹ «Вестник Европы», 1817. Ч. XCIV. № 15-16, август.

² Востоков А. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е. СПб., 1817.

³ Штокмар М. И. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.

Из пяти видов пятидолжника первые два не разработаны в русской поэзии. Остальные три вида встречаются в стихах часто. Третий и пятый пятидолжники обычно совмещаются в ритмическом процессе, они взаимозаменяемы. Пятидолжник четвертого вида фигурирует в поэзии как самостоятельная форма. Эти три вида пятидолжников имеются в народном творчестве, откуда они перешли в авторскую поэзию.

Можно было бы привести контрольные ряды всех двадцати тактометрических периодов пятидолжника, распределив их так, как это сделано в отношении трехдолжников и четырехдолжников, — по признакам кратности, а в пределах данной кратности — по видам. Тогда мы увидели бы, что трехкратный пятидолжник состоит из $5 \times 3 = 15$ долей, четырехкратный — из $5 \times 4 = 20$ долей, пятикратный — из $5 \times 5 = 25$ долей, и шестикратный — из $5 \times 6 = 30$ долей. Но подавляющее большинство периодов из числа пятидолжников не отражено в стихах ни по принципу кратности, ни по видам. Их отсутствие в практике поэтов можно, пожалуй, объяснить тем, что каждый пятидолжник, будучи сложной группой двумя акцентами, тем самым несет в себе начало двойной метрической опоры. Сдвоенный пятидолжник кажется четырехкратной группировкой. И действительно, читая пятидолжные стихи, в случае двукратного повторения этой элементарной группы чувствуешь некую метрическую завершенность, почти как при четырехкратных повторах трехдолжников и четырехдолжников.

Пятидолжник **первый**, по-видимому, невозможен в поэзии, он пригоден лишь для музыки, где исполнитель более точен в следовании композиторскому заданию. Дело в том, что конфигурация этого пятидолжника  в стихе не поддается исполнению. Вот перед нами стихи, которые формально как будто отвечают модели пятидолжника первого:

Нежны и	быстры		ваши на	певы!
Что ж не по	ете,	ляхские	девы,	
В лад уда	ряя		легкой сто	пой? ^
Сербские	девы!		Песни про	стые
Любите	петь; но		чувства жи	вые
В диком на	певе		блещут кра	сой. ^

(А. Одоевский)

Но стоит только начать чтение этих стихов, как трехдольный ритм первой части пятидолжника первого передается и второй части, в результате чего стихи читаются в манере трехдолжника⁴:

⁴ Этот ритмический контур приводится в разделе «Класс трехдолжников» как пример четырехкратного трехдолжника первого (см. с. 57 настоящего издания). — Прим. ред.

Нежны и	бы-ыстры	ваши на	пе-вы!
Что ж не по	ё-оте,	ляшские де-евы,	
В лад уда	ря-ая	легкой сто	пой? ^^

Или же:

Нежны и	быстры ^	ваши на	певы! ^
Что ж не по	ёте, ^	ляшские	девы, ^
В лад уда	ряя ^	легкой сто	пой? ^^

Одоевский написал свои стихи, вероятно, в ритме и по модели Г. Державина в стихотворении «Снигирь»:

| Что ты за|водишь ^ | песню во|енну ^ |
 | Флейте под|обно, ^ | милый Сни|гирь? ^^ |

Перейдем к пятидолнику **второго** вида. Самостоятельно, раньше всех других поэтов, к пятидолнику второму обратился прекрасный поэт и замечательный теоретик Г. Шенгели, написавший этим размером стихотворение «Барханы».

Из исследований В. Вундта известно, что для человеческого сознания шестипредметная группа является порогом быстрого восприятия и воспринимается не целиком, не монолитно, а расчлененной на составные части. В шестерке четыре варианта членения: 3+3, 2+2+2, 4+2 и 2+4. Пятипредметная группа также трудна для цельного восприятия, и наше сознание мгновенно расчленяет пятерку на составные части: 3+2 и 2+3.

Новаторский опыт Шенгели был рискован: пятидолник второй был построен поэтом на одном, главном метрическом акценте $\text{f} \text{m} \text{m}$, без использования побочного акцента $\text{f} \text{m} \text{f}$. Дело осложняется к тому же неопределенностью словоразделов, устойчивое размежевание которых в границах пятидолника помогло бы ритмико-акцентной ориентации в сложной и незнакомой структуре стиха. Сбиться со счета очень легко. Прочитаем стихотворение Г. Шенгели:

Без|водные золо|тистые, пере|сыпчатые бар|ханы ^^
 Стре|мятся в полу|сож|женную неиз|веданную стра|ну, ^^
 Где | правят в уеди|нении злато|лицые богды|ханы, ^^
 Вды|хая тяжело-|дымную злато|опийную вол|ну. ^^
 Где | в набережных фар|форовых импе|раторские ка|налы ^^
 По|блескивают, пере|плескивают ко|ричневой чешу|ей, ^^
 Где | в белых Obser|ваториях и библи|отеках опа|халы ^^
 Над | рукописями | ветхими, точно | ветер бере|говой, ^^
 Но | медленные и | смутные не ко|лышутся кара|ваны, ^^

В то|мительную полу|дённую не про|двинуться глуби|ну. ^^
 Лишь | яркие, золо|тистые, пере|сыпчатые бар|ханы ^^
 Стре|мятся в полу|сож|женную неиз|веданную стра|ну. ^^

Ритм стихов очень своеобразный — медлительный, вязкий, нечеткий и, как оказалось, сбивчивый: в трех выделенных нами «стопах» по шести слогов вместо пяти; и лишь в одном случае соблюдено акцентное членение краты на две части, совпадающие со словоразделами («ветхими, точно»). Пятидолность ритма здесь неощутима: наш слух требует двойной опоры — и на трехдолной части пятидолника и на двудолной части. Лишь по достижении пятидолной инерции ритмического процесса, приучив слух к определенной ритмической волне, поэт может иногда снимать акцент с двудолной части.

Опыт Шенгели с одноакцентным пятидолником вторым, проведенным на протяжении целого стихотворения, — единственный в русской поэзии.

В поэме-сказке М. Цветаевой «Царь-девица» (глава «Ночь вторая») мы находим шесть строк, отвечающих конфигурации пятидолника второго. Не в пример эксперименту Шенгели Цветаева почти везде соблюдает совмещение словоразделов с границами пятидолника:

По|качива|ет, рас|качива|ет,
 Как | будто ди|тя у|качива|ет,
 Боль|шие гла|за не|зрячие| ^
 К му|чителю | обо|рачива|ет.
 А | ветер — шел|ка го|рячие| ^
 Как | парусом | разо|рачива|ет.

Двухакцентность проведена Цветаевой не по всем пятидолникам, приходится прилагать некоторое усилие, чтобы конфигурация каждой пятидолной краты стала ясной.

Смелостью отличается другой новаторский эксперимент Цветаевой. В небольшом стихотворении, начинающемся строкой «Лютая юдоля...», имеется шестистишная строфа, написанная пятидолником вторым. Каждый пятидолник поддержан лишь одним, главным акцентом, но ритмическую устойчивость придает ему четкое совпадение границ каждой пятидолной краты со словоразделами, которое ограждает и подтверждает ритмические членения пятидолника второго. Особенностью необычного ритма этой строфы является применение в начале четвертого и пятого стихов, на месте однодолной анакрузы, трехсложного слова «С моими», которое воспринимается здесь на фоне пятидолного ритма, как триоль; в шестом стихе трижды применены полудольные слоги.

Вот эти стихи, их произнесение нужно разучивать:

Бог | с замысла|ми! Бог | с вымысла|ми!
 Вот: | жаворон|ком, вот: | жимолость|ю,
 Вот: | пригоршня|ми — вся | выплесну|та,
 С *моими* | дикостя|ми — и | тихостя|ми,
 С *моими* | радугами за|плаканн|ми,
 С под|крадыванья|ми, забар|матыванья|ми...

Как всякий пятидольник, пятидольник второй — биметричен; при желании он может быть прочитан в ритме шестидольника второго $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}$ вместо $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}$:

Бог | с замыслами! ^ Бог | с вымыслами! ^

и далее с теми же поправками — введение однодольной паузы в конце каждого пятидольника. Тогда последняя строка будет выглядеть в шестидольнике иначе:

С под|крадыванья|ми, забар|матыванья|ми...

Мы говорим о биметрии стихов М. Цветаевой. Но при ближайшем рассмотрении они оказываются триметричными. Они могут быть прочитаны еще как трехдольник второй:

Бог | с замысла|ми! ^ Бог | с вымысла|ми! ^
 Вот: | жаворон|ком, ^ вот: | жимолость|ю, ^
 Вот: | пригоршня|ми — ^ вся | выплесну|та, ^
 С *моими* | дикостя|ми — ^ и | тихостя|ми, ^
 С *моими* | радуга|ми ^ за|плаканн|ми, ^
 С под|крадыванья|ми, ^ забар|матыванья|ми... ^

Необыкновенно интересны ритмические изменения последней строки с полудольными слогами, в связи с изменениями ритмической структуры стиха.

Эксперимент Цветаевой представляет большую ценность для ритмологии стиха. Опыт проникновения в неведомые дали русского стихосложения — это бесценный дар поэта, за который должны быть благодарны потомки.

Пятидольник **третьего** вида вообще очень распространен в русской поэзии, но примеры трехкратного пятидольника встречаются редко:

Не ку	кушечка		во сы	ром бору		куко	вала, ^		
Не со	ловушко		в зеле	ном саду		громче	свищет, ^		
Доб	рый	молодец,		во не	волюшке		сидя,	плачет, ^	
Обли	вается		доб	рый	молодец		горюч	ми слез	ми, ^
 (Русская народная песня)

То же, но с рифмой:

| Жаво|роночек || на про|талинке || распо|ваает. ^ |
 | Он зо|вет весну, || радость | красную || вызы|вает. ^ |⁵
 (Н. Цыганов)

| А до|сталось || это | золото||
 Чуда|ку, ^^ |
 | Пере|герто и || пере|молото||
 На му|ку... ^^ |
 (Л. Васильева)

Гораздо чаще мы видим формы четырехкратного пятидольника, которым широко пользовались многие русские поэты, особенно А. Кольцов и И. Никитин. Константность ритма в этом пятидольнике держится на первой доле трехдольной части краты, т.е. на третьем слоге, ритмическая же инверсия допускается лишь на двудольной части, которая начинается собой крату. Трехдольная часть содержит в себе иногда два ударных слога $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}$. Все это видно из следующего примера:

{ | Красным || полымем |
Заря		вспыхнула;
По ли	цу земли	
Туман		стелется;
Разго		релся день
Огнем		солнечным,
Подо		брал туман
Выше		темя гор...
 (А. Кольцов)

Магистральный ритм пятидольника третьего в его чистом виде строго, т.е. с вычленением метрического акцента на третьем слоге, выдержан А. Кольцовым в том же стихотворении «Урожай» при описании дождевой тучи:

{ | ...Опол|ч|илась |
И рас	ш	ирилась,
И удари	ла	
И про	л	илась

⁵ Авторская запись — в четыре строки: «Жавороночек на проталинке || Распевает. || Он зовет весну, радость красную || Вызывает. — Прим. ред.

{ Слезой | крупную — |
 { Пролив|ным дождем |
 { На зем|ную грудь |
 { На ши|рокую. |

В первом четверостишии в двудольных частях пятидольников сняты акценты и вся метрическая сила устремлена на слог, начинающий собой трехдольную часть. Во втором же четверостишии опять применены двойные акценты и ритмическая инверсия (в первой строке).

Другие поэты записывают в одну строку два пятидольника. Без рифмы:

Впереди летит —	ясным соколом,
Позади летит —	черным вороном,
Впереди летит —	не укатится,
Позади летит —	не останется.
 (Н. Некрасов)

С рифмами:

Как привяжется,	как прилепится
К уму-разуму	думка праздная,
Мысль докучная	в мозг твой вцепится
И клюет его,	неотвязная...
 (В. Бенедиктов)

Все поэты строят стихи пятидольного ритма таким образом, что между двумя смежными пятидольниками соблюдается словораздел, это не только облегчает зрительное восприятие стиха, но и поддерживает метрическое членение речевого потока, где ритмический стык совпадает со словоразделом. Но обнаружены случаи, когда ритмический стык двух пятидольников происходит не на словоразделе, а внутри слова, что придает особую динамичность пятидольнику, колебля его ритмическое равновесие:

Кабы	знала я,	кабы	ведала,		
Не смо	трела бы		из о	кошечка	
Я на	молодца		разу	далого,	
Как он	ехал по		нашей	улице,	
Набе	крень зало	мивши	мурмолку,		
Как ли	хого ко	ня бу	ланого,		
Звонко	ногого,		долго		гривого,
Супро	тив окон		на ды	бы вздымал!	
 (А. К. Толстой)

Некоторые советские поэты поддержали этот опыт:

Хоро	шо бродить		нам с то	бой вдвоем,
Замер	ла в камь		шах вол	на. ^^
И тво	я рука		у ме	ня в руке,
И то	бою ду		ша пол	на! ^^
 (А. Пришелец)

Есть на	севере		мыс же	лания,
Ледо	витые		остро	ва; ^^
Есть на	сердце мо		ем признание —	
Недо	сказанны	е слова. ^^		
 (А. Недогонов)

В следующем примере авторские пятидольники сдвоены в одну строку для удобства сравнения с предыдущими:

Запоз	далые		гуси-	лебеди,
Треу	гольника		ми ле	тят; ^^
А над	Липовской		смолкли	лепеты:
Липы	в Липецке		снова	спят. ^^
И у	Бельбека		смолкли	тополи,
Крымским	солнцем о		пале	ны. ^^
Спят кур	ганы под		Сева	стополем,
Как сол	даты бы		лой вой	ны. ^^
 (С. Панюшкин)

Авторская запись этих стихов подчеркивает интонационно-синтаксическое членение, но стирает очертания пятидольников:

...И у Бельбека
 Смолкли тополи,
 Крымским солнцем
 Опалены.
 Спят курганы
 Под Севастополем,
 Как солдаты
 Былой войны...

О продолжающемся развитии пятидольника третьего свидетельствует очень интересный опыт Р. Рождественского — безукоризненное по ритму стихотворение «Именины Л. Я.». Если выпрямить «рубленные» строчки в цельные стиховые ряды, то мы получим:

Было	вёсело.		Было	пьяно. ^
Было	ду́шно, как		в парни	ке... ^^
Шестьде	сят свечей		заси	яло ^
На тор	жественном		пиро	ге. ^^
Длилось	вре́мя, Сме	нялись	то́сты. ^	
И при	канчива	лась ик	ра. ^^	
Соло	вей, бух		галтер	толстый ^
Посто	янно кри		чал: «Ура-а!» ^	
Поста	рв́шая		прима	донна ^
Плотно	сёвшая		на кро	ва́ть, ^^
Повто	ряла хо		зьяке	до́ма: ^
«Дура!	Годы на		до скры	ва́ть...» ^^

В особенности любопытна в этих стихах игра словоразделами внутри пятидольника, которые часто не совпадают с членением краты на дву- и трехдольник.

Интересно стихотворение Г. Санникова «Улица в океане», написанное паузным пятидольником при частичном несовпадении словоразделов и краторазделов. Сложность ритма стихов можно проследить в следующей разбивке текста на ритмические сочленения:

Эта	улица		в оке	ане ^
Осле	пительно		хоро	ша. ^^
То и	дело, как		на эк	ране, ^
Проплы	вают здесь		не спе	ша ^^
Много	палубны	е гос	тиницы,	
Комфор	табельны	е суда, ^^		
Лишь ко	лышется		^^ синяя	
atlan	тическа		я вода. ^^	
...И су	ровые		капи	таны ^
Нам вос	торженно		^^	шлют ^^
По вол	нам ^^		оке	ана ^
Трое	кратный ^		^ са	лют. ^^
Осле	пительно		е сиянье, ^	
Нарас	пашку ^		^ ду	ша... ^^
Эта	улица		в оке	ане ^
Уди	вительно		хоро	ша. ^^

Распространение опыта поэтов, применявших паузированный пятидольник, расширит технологические ресурсы русского стихосложения; сюда же следует отнести и введение полудольных слогов, о чем будет сказано ниже.

Обычным же пятидольником третьим пользуются многие наши поэты:

{ | Мимо | двора|ка, |
 { | Мимо | хаты, ^ |
 { | За о|бозами |
 { | Шли сол|даты. ^ |
 { | Они | шли-про|шли |
 { | Слобо|дою, ^ |
 { | Звали | девушку |
 { | За со|бою. ^ |
 (М. Исаковский)

{ | Не слыш|ны в саду || даже | шорохи, |
 { | Все здесь | замерло || до утра. ^^ |
 { | Если б | знали вы, || как мне | дороги |
 { | Подмос|ковные || вече|ра. ^^ |
 (М. Матусовский)

{ | Край, где | вырос я, || край род|ной вдали. |
 { | Степь лег|ла вокруг || широ|ко... ^^ |
 { | Здесь, в глу|хой степи, || мы о|гни зажгли, - |
 { | Поче|му же ты || дале|ко? ^^ |
 (Л. Ошанин)

Ритм в стихах последнего автора отличается от эластичного ритма стихов первых двух поэтов своей угловатостью; это объясняется тем, что в стихах употреблено большое количество коротких слов, т.е. они перегружены добавочными, помимо метрических акцентов, ударениями.

Интересные модификации пятидольника третьего мы находим в стихотворении В. Бокова «Люберцы». Ритмический строй его стихов будет ясен, если мы каждое авторское двустручье объединим в один стих, заключающий в себе двойной пятидольник:

Как вам	ездится?	Как вам	любится?
Как вам	нравится	город	Люберцы?
Асфаль	тирован	ными прос	пектами
Ходят	девушки	^ с конс	пектами.
Не пус	тяжные	увле	чения -
Школы	средние,	^ ве	черние.
Не люб	бовное	^ по	ветрие -
Синус-	косинус,	гео	метрия...

Если внимательно прислушаться к ритму стихов В. Бокова (или присмотреться к нашей разбивке текста), то мы заметим, что пространство каждой строки между

двумя метрическими акцентами имеет ряд различных ритмических модификаций. Кроме того, в третьей строке мы встречаем модификацию с полудолями.

Своеобразную деталь внес в структуру пятидольника третьего В. Маяковский; его знаменитая концовка поэмы «Хорошо» написана не просто пятидольником; ритм стихов здесь сложнее, потому что некоторые слоги в строках *полудольные* (для наглядности ступенчатые строки Маяковского выпрямлены):

{ | Лет до | ста расти |
 { | нам без | старости. |
 { | Год от | года расти |
 { | нашей | бодрости. |
 { | Славьте, | *молот и стих,* |
 { | землю | *молодости.* |

Полудольные же строки мы находим и в пятидольниках Л. Васильевой, которая применяет в коротких стихах перекрестные рифмы:

{ | Я, тос|ку тая, |
 { | тебя | *выстыдила,* |
 { | мол, зи|ма твоя |
 { | тебя | *выстудила.* |
 { | Мол, не|годница, |
 { | в люди | вывела, |
 { | будто | горницу, |
 { | душу | вымела...

Структура пятидольника **четвертого** $\cup\cup\cup\cup\cup$ такая, что его легко обратить в шестидольник четвертый, если ввести в конце каждого пятидольника четвертого однодольную паузу. Другими словами, рассматриваемая форма стиха — биметрична; находясь на стыке двух ритмических формообразований, она может быть и пятидольником четвертым, и шестидольником четвертым.

Огромная практика русских поэтов, обращавшихся к пятидольнику четвертому (можно вспомнить знаменитые в свое время стихи К. Бальмонта «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым»), позволила В. Бокову использовать знакомую модель и написать этим размером фонетически безукоризненные и ритмически прозрачные стихи:

{ | Я | вышел | *ра́но*
 { | Ро|са на | *тра́вах,*
 { | Ро|са на | *зла́ках,*
 { | На | *всей землѐ.* ^

{ | По|клон — до|ро́гам,
 { | По|клон — де|ре́вьям,
 { | По|клон — се|ле́ньям,
 { | По|клон — *семьѐ.* ^

Как уже говорилось, эти стихи с легкостью обращаются в шестидольник:

Я | вышел | *ра́но.* ^
 Ро|са на | *тра́вах.* ^
 Ро|са на | *зла́ках.* ^
 На | *всей землѐ.* ^^
 По|клон до|ро́гам, ^
 По|клон де|ре́вьям, ^
 По|клон се|ле́ньям, ^
 По|клон *семьѐ.* ^^

Первый применил этот размер в России В. Третьяковский. Находясь в учебной командировке за границей и тоскуя по родине, молодой студент написал трогательные стихи:

На|чну на | *флѐйте сти|хи пе|ча́льны,*
 Зря | на Ро|си́ю чрез | *стpaны | да́льны:*
 И|бо все | *днѐсь мне е|е до|бро́ты*
 Мы|слить у|мо́м е|сть мно|го о|хо́ты.
 Ро|ссия | *ма|ти! свет | мой без|ме́рный!*
 Поз|воль то, | *ча|до про|шу твой | ве́рный...*

Этот размер встречается и у Е. Баратынского; в конце четких пятидольников появляется однодольная пауза:

Где | *сладкий | шепот*
 Мо|их ле|сов? ^
 По|токов | *ропот,*
 Цве|ты лу|гов? ^

У молодого А. Пушкина:

Где | *наша | роза,*
 Друзь|я мо|и? ^
 У|вяла | *роза,*
 Ди|тя за|ри. ^

Особой популярностью пользовался этот пятидольник у поэтов прошлого века и первых десятилетий XX в. Например:

Ды|мится | поле, рас|свет бе|леет,
 В сте|пи ту|манной кри|чат ор|лы, ^
 И | дико-|звонк их | плач го|лодный
 Среди хо|лодной пы|вущей | мглы. ^
 (И. Бунин)

Таковы весьма скудные материалы по теории ритма наших отечественных пятидольников, берущих начало в народном стихе.

IV. КЛАСС ШЕСТИДОЛЬНИКОВ

Класс шестидольников представляет собой поразительную по красоте ритмов область русского стиха, еще недостаточно освоенную поэтами и совершенно не освещенную теорией. Удивляет многообразие элементарных метрических групп — шесть групп с четко очерченным контуром каждая. Шестидольники резко отличаются друг от друга, чем четырехдольники, а тем более трехдольники. Четырехдольная или трехдольная каденция стиха легко воспринимается и усваивается. Иная картина в классе шестидольников. Взаимозаменяемость здесь ограничена: первый шестидольник взаимозаменяем с третьим и пятым, второй — с четвертым и шестым. Количество видовых элементарных групп в классе шестидольников превышает количество таких же групп в классе трехдольников вдвое, а в классе четырехдольников — в полтора раза.

Шестидольник по своей структуре есть **двухакцентная группа** с главным акцентом на первой доле четырехдольной части и с побочным акцентом в двудольной части. По этой причине шестидольник является *двухакцентной мерой* (вернее полуторной мерой). По этой же причине двукратный повтор двухакцентного шестидольника может служить минимумом для образования тактометрического периода в отличие от трехдольников и четырехдольников, где для минимума устойчивости нужен трехкратный повтор в периоде.

Как мы увидим ниже, под шестидольники подпадают те структуры, которые привыкли относить к трехстопным ямбам и хорям.

Подобно пятидольнику, где главный акцент падает на первую долю основной его части — трехдольника, в шестидольнике главный акцент приходится на первую долю большей, четырехдольной его части и побочный акцент — на первую долю несамостоятельного двудольника. В соответствии с этим различаются шесть видов шестидольника:

Шестидольник первый	⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Шестидольник второй	⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Шестидольник третий	⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Шестидольник четвертый	⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Шестидольник пятый	⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Шестидольник шестой	⏑⏑⏑⏑⏑⏑

Теоретически в классе шестидольников возможны 24 тактометрических периода, из них шесть трехкратных шестидольников (6 x 3=18 долей в каждом периоде), шесть четырехкратных (6 x 4=24 доли в периоде), шесть пятикратных (6 x 5=30 долей в периоде) и шесть шестикратных шестидольников (6 x 6=36 долей в каждом периоде).

Необходимо еще одно предварительное замечание. По своему долево-му объему русские шестидольники соответствуют античным шестидольным ионикам. Различаются два вида иоников: нисходящий $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$ и восходящий $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$. Античный нисходящий ионик ритмически соизмерим с русским шестидольником первым $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$, а восходящий ионик — с шестидольником третьим $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$. Стопа нисходящего ионика могла быть заменена трохеической диподией, т.е. двойным античным хореем трехдольного объема: $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}} = \overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$ и античным хорей-ямбом: $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}} = \overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$.

По сравнению с пятидольниками формы шестидольных стихов разработаны сравнительно хорошо (за исключением шестидольника третьего).

Класс шестидольников отличается от остальных метрических классов феноменальным своеобразием ритмических структур. Будучи сложной двухакцентной группой, шестидольник обладает серией сложнейших видовых анакруз. Теоретически и практически все шесть видов шестидольника можно разбить на две группы: шестидольники с четными анакрузами и шестидольники с нечетными анакрузами. К первой группе относятся шестидольники: первый — с нулевой анакрузой $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$, третий — с двухдольной анакрузой $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$ и пятый — с четырехдольной анакрузой $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$. Во вторую группу входят шестидольники: второй — с однодольной анакрузой $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$, четвертый — с трехдольной анакрузой $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$ и шестой — с пятидольной анакрузой $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$.

Напрашивается мысль о том, что кроме указанных шести видов шестидольника можно было бы теоретически установить еще две формы шестидольника: $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$ и $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑⏑⏑}}$. Однако ритмико-структурные основания противостоят такому предположению. Дело в том, что форма двойного трехдольника $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$ повторяет те структуры, какие нам встречались при обзоре стихов класса трехдольников; расчленение же шестидольника на три двойки $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$ с равными на них акцентами противоречит

¹ Денисов Я. Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888. С. 136-143.

не только самой форме шестидольника как двухакцентной ритмической группы, но и повторяет в искаженной форме структуру шестидольника пятого $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$, где акценты распределены в строгой последовательности их нарастающей силы.

Несмотря на это, постановка вопроса о возможности двойного трехдольника в системе шестидольников имеет известное основание: в практике поэтов, а еще чаще в практике композиторов имеются случаи, когда под влиянием настойчивого перенесения акцента с сильной доли на слабую (ритмическая инверсия, синкопа) происходит *смещение ритма*, в результате чего в шестидольной среде появляются мнимые трехдольники. Такие случаи смещенного ритма приведены ниже — в народной песне «Ночка моя, ночка...».

Если присмотреться к таблице всех шести конфигураций шестидольника, то, повторяю, можно заметить, что первый, третий и пятый виды шестидольников формально соответствуют, по силлаболо-тонической теории стиха, трехстопным хореем, а второй, четвертый и шестой виды — трехстопным ямбам. Это — формальная иллюзия, не говоря уже о том, что фактически в русской поэзии еще не разработаны модели шестидольника третьего, и очень редко встречаются стихи в ритме шестидольника шестого. Не разработаны и родовые (пятикратные и шестикратные) формы шестидольников — очевидно, в силу двухакцентности этой метрической группы. Поэтому придется ограничиться демонстрацией лишь немногих образцов, придерживаясь общей их классификации по видовым признакам, без подразделения на родовые периоды.

Относительно метрических параллелей шестидольников в стихе и в музыке нужно отметить следующее. В основе ритмических моделей вальса, мазурки, полонеза и менуэта лежат не трехдольники, как это утверждают все теоретики музыки, а шестидольники. Лишь отсчет (дирижирование) ведется на три удара — по две доли на удар, при этом, как правило, исполнение вальса и мазурки идет в быстром темпе 3/8, а полонеза и менуэта — в медленном темпе 3/4 и даже 3/2.

Ритм вальса 3/8 держится на модели **шестидольника первого** $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$, или в нотном выражении $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}} = \overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$. Эта же модель лежит и в основе ритма полонеза, но в несколько ином нотном выражении $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}} = \overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$. Я показываю общие контрольные конструкции шестидольника первого, без дробления нот на полудолы и без объединения их в большие длительности.

Мазурка 3/2 строится на модели **шестидольника третьего** $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$, или в нотах $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$, он же находится в основе ритма **менуэта**: $\overline{\text{⏑⏑⏑⏑}} = \overline{\text{⏑⏑⏑⏑}}$. Здесь также не показаны дробления доли на полудолы или объединения долей в двух-трехдольные группировки.

Дирижерский отсчет всех этих сложных музыкальных формаций идет на три удара, по две доли на удар, но это не структурная трехкратность повторов,

{ | При дороге | нива... |
 { | Доня-смугло|личка |
 { | День-деньской трудится — |
 { | Неустанно | жнет: ^ |
 { | Видно, неле|нива,
 { | А — что бо|жья | птичка — |
 { | На заре ло|жится, |
 { | На заре вста|ет. ^ |
 (Л. Мей)

{ | Я иду до|линой. | На затылке | кепи, |
 { | В лайковой пер|чатке | смуглая ру|ка. ^ |
 { | Далеко си|яют | розовые | степи, |
 { | Широко си|неет | тихая ре|ка. ^ |
 (С. Есенин)

{ | Ой, цветет ка|лина | в поле у ру|чья. ^ |
 { | Парня моло|дого | полюбила | я. ^ |²
 (М.Исаковский)

Среди шестидольников встречаются редкие модели, представляющие большой практический интерес. Почти всегда в тексте стихов комбинируются шестидольники — первый $\{ \cup \cup \cup \cup \cup \}$ и пятый $\{ \cup \cup \cup \cup \cup \}$ (ср. ниже).

Вот модели, из которых первая совпадает с моделью так называемого силлабического одиннадцатисложника:

{ | Я не буду | спать ^ |
 { | Ночью ново|годней, |
 { | Новую тет|радь ^ |
 { | Я начну се|годня. |
 (А. Тарковский)

{ | В пыльном дыме | скрип: ^ |
 { | Тянется о|боз. ^ |
 { | Ломовой о|хрип: ^ |
 { | Горла не до|вез. ^ |
 (С. Городецкий)

Далее приводится целая серия моделей шестидольника первого. Комментарии к ним не требуются: конфигурации этих моделей простые и отчетливые. Кое-где шестидольник первый чередуется с шестидольником пятого вида:

² Авторская запись — на четыре строки. — Прим. ред.

{ | Чист и ясен | лоб ^ |
 { | Вечера. ^ | ^^ |
 { | Темнота те|пло ^ |
 { | Вешала. ^ | ^^ |
 { | Вымыты пру|ды ^ |
 { | Начисто. ^ | ^^ |
 { | Лучшего са|ды ^ |
 { | Ткачества. ^ | ^^ |
 { | Звездочка зор|ка — ^ |
 { | Метится ^ | ^^ |
 { | Из-под козырь|ка ^ |
 { | Месяца. ^ | ^^ |
 (А. Квятковский)

{ | Окна запо|тели |
 { | На дворе лу|на. ^ |
 { | И стоишь без | цели |
 { | У окна. ^ | ^^ |
 { | Вечер. Никнет, | споря, |
 { | Ряд седых бер|ез. ^ |
 { | Много было | горя... |
 { | Много слез... ^ | ^^ |
 (А. Белый)

{ | Что такое | Север? |
 { | Я да ты, ^ | ^^ |
 { | Золотые | драги |
 { | И унты, ^ | ^^ |
 { | Радужные | вспышки, |
 { | Желтый клык. ^ | ^^ |
 { | Буровые | вышки, |
 { | Чаек крик. ^ | ^^ |
 (М. Левашов)

{ | Вспоминает | он ^ |
 { | О былом. ^ | ^^ |
 { | Шел их баталь|он ^ |
 { | Напролом. ^ | ^^ |

{ | Пели, как шме|ли, ^ |
 { | Пули зло. ^ | ^^ |
 { | А огонь вда|ли ^ |
 { | Жрал село. ^ | ^^ |
 Л. Козырь (Смоленск)

Таковы некоторые вехи в эволюции русского шестидольника первого.

Шестидольник второй $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Это довольно сложная ритмическая конструкция, в которой не так легко разобраться: главная четырехдольная часть ее находится между однодольными частицами, из которых концевая несет на себе побочный акцент. Конфигурация шестидольника второго с большей отчетливостью вырисовывается в ритмическом процессе, когда перед нами (на слух) проходит периодическая волна двоянного шестидольника:

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup \cup\cup\cup\cup\cup\cup$. Как уже было замечено, минимальной периодической мерой для шестидольной волны может быть не только трехкратный, но и двукратный шестидольник, поскольку при двухакцентной элементной группе двукратного повтора (с четырьмя акцентами) достаточно, чтобы образовался тактометрический период.

Шестидольник второй возник в русской поэзии в XVIII в., когда у нас появились шестистопный ямб и так называемый александрийский стих. Модель его пришла в Россию с Запада, в частности из Франции, где в то время был уже в расцвете двенадцатисложный александрийский стих.

Русский александриец в ритме менуэта с затактом:

По|ю перед то|бой в вос|торге похва|лу
Не | камням доро|гим, ни | злату, но Сте|клу.
(М. Ломоносов)

Эта модель шестидольника второго необычайно популярна в русской поэзии XVIII—XIX вв., она дошла и до наших дней:

Не | дорого це|ню я | громкие пра|ва,
От | коих не од|на кру|жится голо|ва.
(А. Пушкин)

Все | точно в полу|сне. Над | серою во|дой
Спол|зает с гор ту|ман, хо|лодный и гус|той.
(И. Бунин)

Звук | ангелу со|брат, бес|плотному лу|чу,
И | недруг топо|ру, по|темкам и сы|чу.
(Н. Клюев)

Путь | капли по стек|лу и | путь огня в ле|су,
Путь | падающих | звезд в ду|ше сво|ей не|су,
Путь | горного ручья, бе|гущего к ре|ке,
И | тихий путь сле|зы, сколь|зящей по ще|ке.
(В. Шефнер)

Но если для французского языка с его фиксированным ударением на последнем слоге эта модель была и нормой языка, то в русском языке и в русском стихе дело повернулось иначе: наряду с мужскими рифмами у нас появились чередующиеся с ними женские рифмы, двенадцатисложные стихи стали чередоваться с тринадцатисложными:

По|эт! не доро|жи лю|бовию на|родной
Вос|торженных пох|вал прой|дет минутный | шум;
У|слышишь суд глуп|ца и | смех толпы хо|лодной:
Но | ты останься | тверд, спо|коен и у|грюм.
(А. Пушкин)

Двусложные женские рифмы нарушили метрическую норму двукратного шестидольника, но стих все равно живет и с этим незначительным «нарослом».

В александрийском стихе и в шестистопных ямбах следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. В основе этих размеров лежит шестидольник второй. В приведенных выше примерах можно заметить одну характерную особенность, во всех строках присутствует мужская цезура. Это происходит потому, что вслед за границей шестидольника второго (кратораздел) размещается цезурный словораздел. Но среди массы шестистопных ямбов есть стихи с трехсложной («дактилической») цезурой, их звучание совсем иное, чем в стихах с мужской цезурой. Почему? Потому, что при трехсложной цезуре двенадцатисложные стихи имеют в себе не четыре метрических акцента, а лишь три; находясь в среде шестидольников, они фактически становятся четырехдольниками (трехкратный четырехдольник четвертый, который лежит в основе четырехдольного ямба; см. соответствующий раздел). Проследим это на примере.

У Ивана Бунина имеется стихотворение «Кипарисы», написанное шестистопным ямбом; в первой строфе всюду выдержана мужская, односложная цезура, а третья строфа построена на трехсложной («дактилической») цезуре, обращающей всю строфу в четырехдольную формацию:

Пус|тынная Яй|ла ды|мится обла|ками,
В ту|манный небо|склон у|шла морская | даль,
Шу|мит внизу при|бой, за|лив кипит вол|нами,
А | здесь — глубокий | сон и | вечная пе|чьаль.

Так звучит первая строфа. Но вот третья строфа:

Жизнь не сму|щает их, ми|нутная, дне|вная... $\wedge \wedge | \wedge$
Лишь только | колокол ве|черний с бере|гов $\wedge \wedge | \wedge$
Перекли|кается, зве|ня и заны|вая, $\wedge \wedge | \wedge$
С могильной | стражею бе|леющих крес|тов. $\wedge \wedge \wedge | \wedge$

Ритм этой строфы не шестидольный, а четырехдольный; это не шестидольник второй, а четырехдольник четвертый, у него трехсложная анакруза. Как в шестидольной конструкции, так и здесь, в четырехдольной ее замене, последний слог женской рифмы остается за границей контрольного ряда: норма периода — 12 долей (6 x 2=12, 4 x 3=12). Здесь сверхкритическая масса слогов (13, а не 12).

Среди шестидольников второго вида встречаются случаи биметрической формации, с двойной читкой. Таковы, например, следующие стихи:

Вечерний свет погас.
Чуть дышит гладь воды.
Настал заветный час
Для искристой звезды.
(К. Бальмонт)

Каноническая теория стиха считает такие стихи трехстопным ямбом на том основании, что словесные ударения падают здесь через слог, но, как не однажды было сказано выше, иллюзия ямба или хорea происходит от присутствия в четырехдольной крате двух ударных слогов $\overset{''}{\text{у}}\overset{''}{\text{д}}\overset{''}{\text{у}}$, в то время как нормативное состояние четырехдольной краты — акцентирование лишь первой доли.

Стихи К. Бальмонта в качестве шестидольника второго не имеют концевой структурной паузы, ее может заменить внеметрическая люфтпауза. Метрические акценты расположены в шестидольнике следующим образом:

Ве|чёрный свет по|гас. Чуть | дь́шит гладь во|дды.
На|ста́л заветный | час для | й́скристой зве|зды.

Но эти же стихи с одинаковым основанием можно истолковать как четырехдольник второй с двудольными паузами через шесть слогов:

Ве|черний свет по|гас, ^^ чуть | дышит гладь во|дды. ^^
На|стал заветный | час | ^^ для | искристой зве|зды. ^^

Биметрия негативно присутствует и в других шестидольниках подобного строя. Например, у Пушкина:

Несдорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.

Та же биметрия применима к стихам Н. Матвеевой, которые можно истолковать в нормах шестидольника второго и в нормах четырехкратного четырехдольника второго.

В норме шестидольника:

Не | слишком само|лет и | не совсем ко|рабль,
А | самолет с у|ступкой | кора|блю, ^ | ^
Свин|цово сереб|рясь, про|ходит дири|жабль.
Я | взглядом прово|жать е|го люблю. ^ | ^

В норме четырехдольника второго:

Не | слишком само|лет ^^ и | не совсем ко|рабль, ^^
А | самолет с у|ступкой кора|блю, ^^^ | ^^^
Свин|цово сереб|рясь, ^^ про|ходит дири|жабль. ^^
Я | взглядом прово|жать его люб|лю. ^^^ | ^^^

Интересна модель следующей редкой строфы, состоящей из двух периодов трехкратного шестидольника второго. При отсутствии структурных пауз в конце нечетных периодов обращает на себя внимание двудольная структурная пауза в конце каждого четного периода:

{ И | ночь, и день бе|жал. Лу|чистое коль|цо
{ У|шло в небыт|е.
{ Ржа|ной зеленый | вал плес|нул в мое ли|цо —
{ В ли|цо мое: ^ | ^
{ «Как | камень, пущен|ный из | роковой пра|щи,
{ Браз|дя юдольный | свет,
{ По|кою ищешь | ты. По|кою не и|щи.
{ По|кою нет...» ^ | ^

(А. Белый)

В пределы конфигурации шестидольника второго входит еще одна ритмическая конструкция — это третья форма четырехстопного ямба (по таблице Г. Шенгели) со схемой $\overset{''}{\text{у}}\overset{''}{\text{д}}\overset{''}{\text{у}}\overset{''}{\text{д}}$, которая соответствует модели шестидольника второго $\overset{''}{\text{у}}\overset{''}{\text{д}}\overset{''}{\text{у}}\overset{''}{\text{д}}$. Ритмологическое обоснование такому явлению заключается в конструкции двукратного шестидольника второго. У Игоря Северянина имеется редчайший пример четырехкратного шестидольника второго, с моделью которого совпадает третья форма четырехстопного ямба (по Г. Шенгели):

О, | милая, как | я пе|чальюсь! ^^ | ^ о, | милая, как | я тос|кую! ^^ | ^
Мне | хочется те|бя уви|деть — ^^ | ^ пе|чальную и | голу|бую... ^^ | ^
Мне | хочется те|бя услы|шать, ^^ | ^ пе|чальная и | голу|бая, ^^ | ^
Мне | хочется те|бя кос|нуться, ^^ | ^ лю|бимая и | доро|гая! ^^ | ^

{ Если б | сумерками |
 { Звезды | выбежали |
 { Пере|мигиваться |
 { У пруда, ^^^ |
 { Мы фонариками |
 { Элек|трическими |
 { Им под|свечивали |
 { бы тог|да. ^^^ |
 { Пусть по|блескивают |
 { Да по|смеивают- |
 { ся над | девичьими |
 { Их гла|за! ^^^ |
 { Вы по|слушайте-ка, |
 { Как се|ребряные |
 { Там по|званивают |
 { Голо|са! ^^^ |
 { Это — | радостная, |
 { С неба | сброшенная, |
 { Нераз|бившаяся |
 { Выши|на. ^^^ |
 { Это — | ландышами |
 { Пере|полненная |
 { Пере|званивает |
 { Тиши|на. ^^^ |

Теоретически возможны самые разнообразные варианты этого размера — игра клаузулами от четырехсложной до односложной, включение внутрискрипных пауз, применение долгих и кратчайших слогов, ритмической инверсии и т.д. вплоть до строфических композиций. Перспективы развития русского стиха на базе использования всех ритмических и композиционных возможностей шестидольника третьего — самые богатые.

Через несколько лет после того, как было написано это стихотворение, вышел одноименник Марины Цветаевой «Избранные произведения». В поэме «Крысолов» обнаружено четверостишие, вмонтированное в трехдольные строфы второй главы, его ритм выдержан в духе шестидольника третьего:

Дело	слаженное,
Плате	сложенное, —
По-по	ложенному!
По-по	ложенному!

Обращает на себя внимание загадочная странность в ритмической структуре т.н. пятистопного хоря, которая рассмотрена нами в подразделе «Трехкратный

четырёхдольник первый». Там приведены образцы стиха, ритм которого точно отвечает магистральной модели этого четырёхдольника:

Финиша ле	тящая ми	нута, ^^
молодость лег	ка и горя	ча — ^^^
силою на	дута, как на	дута ^^
камера фут	больного мя	ча. ^^^

(Б. Корнилов)

Там же были приведены стихи М. Лермонтова, метрическая разбивка которых была сделана тоже по модели четырёхдольника первого:

Выхожу о	дин я на до	рогу; ^^
Сквозь туман крем	нистый путь блес	тит. ^^^
Ночь тиха. Пус	тыня внемлет	Богу ^^
И звезда с звез	дою гово	рит. ^^^

Но, оказывается, эти стихи весьма естественно располагаются в модели двукратного шестидольника третьего:

Выхо	жу один я	на до	рогу; ^^
Сквозь ту	ман кремнистый	путь блес	тит. ^^^
Ночь ти	ха. Пустыня	внемлет	Богу ^^
И звез	да с звездой	гово	рит. ^^^

Если эта ритмическая трактовка стихов правильна, то тогда можно утверждать, что среди стихотворений, написанных т.н. пятистопным хореем, возможны биметрические формации двух классов — четырёхдольники и шестидольники. Значит, стихи «Если б сумерками» и «Выхожу один я на дорогу...» произошли из класса шестидольников, и по видовым признакам они члены одной семьи.

Повторяю: очень странно, что шестидольник третий не нашел применения в практике русских поэтов — в музыке этот метр довольно распространен. Еще непонятнее станет обход поэтами этого метра, когда мы сравним его с крайне популярным в народной, да и в авторской поэзии пятидольником третьим $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}$. Это — близкие родственники. Пятидольник третий легко обращается в третий шестидольник, стоит лишь обратить главную, трехдольную часть пятидольника в четырехдольную, т.е. вместо $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}$ сделать $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}$ или $\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}$. В этом мы убедимся на тексте популярной песни М. Матусовского «Подмосковные вечера», выдержанном в пятидольном метре (мелодия к тексту построена в совершенно ином плане):

Не слыш	ны в саду	даже	шорохи,
Все здесь	замерло	до утра. ^^	
Если б	знали вы,	как мне	дороги
Подмос	ковные	вече	ра. ^^

Обратим эти стихи в шестидольник:

Не слыш	ны ^ в саду	даже	шо-орохи,
Все здесь	за-амерло	до утра. ^^^	
Если б	зна-али вы,	как мне	до-ороги
Подмос	ко-овные	вече	ра. ^^^

Или так:

Не слыш	ны в саду ^	даже	шорохи, ^
Все здесь	замерло ^	до утра. ^^^	
Если б	знали вы, ^	как мне	дороги ^
Подмос	ковные ^	вече	ра. ^^^

Шестидольник четвертый $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Русские поэты великолепно разработали большое количество самых разнообразных моделей шестидольника четвертого. Характерная особенность его конфигурации состоит в том, что главный метрический акцент занимает четвертую долю, падая на вторую половину шестидольника. Ритм шестидольника четвертого очень красив. Чтобы составить себе представление о его звучании, прочтем сначала стихи беспаузного, полносложного строя:

За|ря ве|черняя; за|ря про|щальная
 На | небе | ласковом тепло ру|мянится...
 До|рога | длинная, до|рога | дальняя,
 Как | лента | синяя, пест|рея,| тянется.
 (К. Фофанов)

Здесь отчетливо слышно чередование обеих частей шестидольника — двудольной и четырехдольной. Ничего ямбического в приведенных стихах нет. Русские поэты полюбили этот легкий, изящный, в духе менуэта ритм и написали множество стихотворений, которые особенно эффектно звучат, если их образцы расположить в порядке постепенных конструктивных изменений в стиховых моделях.

Сюда относится шестидольная трактовка пятидольника четвертого (дополненная структурными паузами). Напомним уже цитированные стихи Третьяковского:

На|чну на | флэйте ^ стихи пе|чальны, ^
 Зря | на Рос|сию ^ чрез | страны | дальны: ^
 И|бо все | днесь мне ^ е|е доб|роты ^
 Мысл|ить умом есть ^ мно|го о|хоты. ^
 Рос|сия | мати! ^ свет | мой без|мерный! ^
 Поз|воль то, ча|до ^ про|шу твой | ве|рный... ^

У В. Жуковского мы находим стихотворение, ритм которого вызвал интересные комментарии Б. Эйхенбаума. Вот строфы из стихотворения, оно без рифм:

Ты предо мною
 Стояла тихо;
 Твой взор унылый
 Был полон чувства

 Ты удалилась
 Как тихий ангел;
 Твоя могила,
 Как рай, спокойна!
 Там все земные
 Воспоминанья,
 Там все святые
 О небе мысли...

Разбирая ритмико-синтаксический строй этих стихов, проникновенный ритмолог Б. Эйхенбаум писал, что «двустопный ямб здесь вообще сомнительный. Каждая строка представляет собой *одно* ритмическое движение, тяготеющее к конечному ударению. Строка, состоящая из одного слова “Воспоминанья”, является в этом смысле идеалом. Если принять во внимание обязательность ритмических пауз между строками, длительность которых здесь совершенно объективна, то мы имеем своего рода секстоль — шестисложную фигуру с главным акцентом на четвертом слоге и паузой вместо шестого, т.е. $S_4 + I_0$ »³.

Почти все сказанное Б. Эйхенбаумом, справедливо. Стихи Жуковского написаны не мнимым двустопным ямбом, а шестидольником. «Шестисложником» этот размер нельзя назвать потому, что он имеет не только полносложные, но и паузные модификации, на которые указывает сам Б. Эйхенбаум; следовательно, нужно придать этому размеру название шестидольника, отвечающее его ритмологическому состоянию. Замечание Б. Эйхенбаума о главном акценте на четвертом слоге

³ Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 71.

стиха — абсолютно верно; Эйхенбаум не заметил побочного акцента на первой доле двудольного звена, которое в данном случае входит в состав трехдольной анакрузы. Ритмическое чутье исследователя помогло ему в рамках модернизированной, но не развернутой в систему теории стиха отметить интересный ритмологический факт, необъяснимый с точки зрения рутинной теории стиха.

Огромное внимание русских поэтов к четырехкратному шестидольнику четвертому объясняется богатой природой его ритмической структуры и, вероятно, чрезвычайной близостью к интонационно-фразовой структуре русского языка. Небезынтересно проследить вкратце развитие этой формы стиха на протяжении более чем ста лет. Вот подборка образцов:

{ Царю не|бесный! ^
 Спа|си ме|ня ^^
 От | куртки | те|сной, ^
 Как | от о|гня. ^^
 (М. Лермонтов)

{ Приди ты, | не|мощный,
 Приди ты, | ра|достный!
 Зво|нят ко | все|нощной,
 К мо|литве | бла|гостной.
 (И. Аксаков)

{ Среди дуб|равы ^
 Блес|тит крес|тами ^
 Храм | пяти|главый ^
 С ко|локо|лами. ^

{ ...Да|леко | стран|ствуя
 Меч|той чу|десно|ю,
 Че|рез про|странства я
 Ле|чу не|бесные...|
 (А. К. Толстой)⁴

{ Я | многим | верил ^ до | исступ|ленности
 С та|кой на|деждой, ^ с та|кой лю|бовью! ^
 И | мне был | сладок ^ мой | бред влю|бленности,
 О|гнем сож|женный, ^ залитый | кровью. ^
 (В. Брюсов)

⁴ Эти стихи И. Аксакова и А. К. Толстого были помещены в дореволюционных хрестоматиях и, несомненно, сыграли большую роль в пропаганде ритма шестидольника четвертого среди школьников (сужу по собственному опыту).

{ Я | вольный | ветер, ^ я | вечно | вею, ^
 Вол|ную | волны, ^ лас|каю | ивы, ^
 В вет|вях взды|хаю, ^ вздох|нув, не|мею, ^
 Ле|плю | травы, ^ ле|плю | нивы. ^
 (К. Бальмонт)

{ Све|тло пу|шистая,
 Сне|жинка | белая!
 Ка|кая | чистая,
 Ка|кая | смелая!
 (Он же)

{ Ка|мыш ка|чается
 И | шелес|тит, ^^
 И | улы|бается,
 И | гово|рит. ^^
 (Ф. Сологуб)

Ту|ман о|сенний ^ стру|ится | грустно ^ над | серой | далью ^ на|гих по|лей. ^^
 И | сумрак | туск|лый, ^ спус|каясь | с неба, ^ над | миром | виснет ^ все | тяже|лей. ^^
 (В. Брюсов)

{ Лу|на дву|рога. ^
 Блес|тит ко|выль. ^^
 Бе|ла до|рога. ^
 Ле|тает | пыль. ^^
 (А. Белый)

{ Что | рук не | свяжете?
 Ног | не под|косите?
 На | темной | пажити
 Ме|ня не | бросите?
 (М. Волошин)

{ И|щите | жирных ^ в до|мах-скор|лупах ^
 И | в бубен | брюха ^ ве|селье | бейте! ^
 Схва|тите | за ноги глу|хих и | глупых ^
 И | дуйте | в уши им, как | в ноздри | флейте. ^
 (В. Маяковский)

{ О|на чи|тает зи|мой Е|вангелье,
 О|на меч|тает о | вешнем | ангеле.
 Ду|шой по|эта и | апо|ллонца ^
 Все | ожидает ли|тавров | солнца! ^
 (И. Северянин)

{ В ве|чернем | сумраке
Кри|вая | улица.
Бур|жуй на | улице
И|дет су|тулится.
(Д. Бедный)

{ На | барри|кады! ^
Мы | не от|ступим. ^
От|ваги | пламя ^ горит в сер|дцах. ^^
{ Сво|ю сво|боду ^
Мы | кровью | купим, ^
Свя|гое | знамя ^ у | нас в ру|ках! ^^
(П. Арский)

{ Мун|дир ан|глийский, ^
По|гон рос|сийский, ^
Та|бак я|понский, ^
Пра|витель | омский. ^
(Агитпесенка времен гражданской войны в Сибири)

{ Не | знать ни | выставок,
Ни | гара|жей, ^^
Хо|дить по|свистывать,
Го|нять стри|жей. ^^
(Н. Браун)

{ Смо|ленский | рынок ^
Пе|рехо|жу. ^^
По|лет сне|жинок ^
Сле|жу, сле|жу. ^^
(В. Ходасевич)

{ Шла | туча | издали,
Чер|на, лох|мата. ^
И | вдруг над | избами,
Как | из у|шата, ^
{ Дождь | опро|кинула.
Под | грома | отклик ^
Ли|тавры | вскинула,
И | дрогнул | округ. ^
(С. Орлов)

Примечательны стихи Н.Асеева, написанные размером шестидольника четвертого. Особенности его ритмических приемов видим из разбивки стихов по тактометрической сетке (добавочные паузы в начале шестидольника):

{ Свет | мой о|ранжевый
На | склоне | дня, ^^
Не | замо|раживай
Хоть | ты ме|ня. ^^
{ Не | замо|раживай
^ | в лед и | в дрожь, ^^
Не | заво|раживай
^ | в лень и | в ложь. ^^

С. Кирсанов написал размером шестидольника четвертого поэму «Вершина». Вот начало поэмы (для удобства ритмического членения стиха ступенчатые строки выпрямлены в ровные стиховые):

{ Вам,| что ре|шили ^
Сквозь | лед и | камень ^
Прой|ти к вер|шине ^
Сво|их иск|аний, ^
{ Вам,| смывшим | с мыслей ^
Грязь | себя|любья; ^
Вам,| не за|бывшим ^
Крю|ки и | зубья... ^

Среди шестидольников четвертого вида много образцов трехкратного повтора; поэты всячески варьируют эти стиховые модели, придавая им своеобразную композицию, внося различные изменения в расположение строк, оживляя ритм структурными паузами:

{ И|ди к у|ниженным,
И|ди к о|биженным
По | их сто|пам. ^^
{ Где | трудно | дышится,
Где | горе | слышится, —
Будь | первый | там! ^^
(Н. Некрасов)

{ О|сенним | вечером
Я | по тро|пинке ^
Лес|ной и|ду. ^^

{ За|кат ма|линовый
Ме|жду ство|лами ^
При|пал к пру|ду. ^^
(А. Квятковский)

{ Я | сам не | знаю, ^
О | чем то|мится ^
Мо|е жиль|е? ^^
{ Не | сам впу|скаю ^
Та|кую | птицу ^
В ок|но сво|е. ^^
(А. Блок)

{ И | бродят | тени, ^ и | молят | тени: ^
«Пус|ти, пус|ти» ^^
{ От | этих | лунных ^ о|сереб|рений ^
Ку|да ж уй|ти? ^^
(И. Анненский)

В ша|те бе|резовом, со|всем иг|рушечном и | комфо|ртабельном,
У | зерка|озера, в ле|су, оде|бренном, в и|юне | севера,
У|била | девушка, в сму|щеньи | ревности, ударом | сабельным
Сле|пого | юношу, в чье | ослеп|ление так | слепо | верила.
(И. Северянин)

Вся | радость | в прошлом, ^ в та|ком да|льном ^ и | безвоз|вратном, ^
А | в насто|ющем — ^ благо|получье ^ и | безна|дежность. ^
Ус|тало | сердце ^ и | смутно | жаждет, ^ в о|гне за|катном, ^
Люб|ви и | страсти, — ^ е|го пле|няет ^ не|осто|рожность... ^
(Он же)

Имеется ряд стихотворений, написанных редкостными вариантами шестидольника четвертого. Вот, например, поразительная по простоте, оригинальная модель, повторения которой нигде не встречается:

{ В о|громном | городе мо|ем — ^ |ночь. ^^
{ Из | дома | сонного и|ду — ^ | прочь. ^^
{ И | люди | думают: же|на, ^ | дочь, — ^^
{ А | я за|помнила од|но: ^ | ночь. ^^

{ ...Есть | черный | тополь, и в ок|не — ^ | свет, ^^
{ И | звон на | башне, и в ру|ке — ^ | цвет, ^^

{ И | шаг вот | этот — никому — ^ | вслед, ^^
{ И | тень вот | эта, а меня — ^ | нет. ^^
(М. Цветаева)

Необыкновенной лиричности и задушевности полны следующие строки, написанные четким шестидольником четвертым, но в свободной манере, без соблюдения модельной стабильности:

{ Гла|за на|смешливые | ^ су|жая, ^
{ си|дишь и | смотришь, ^ со|всем чу|жая, ^
{ со|всем чу|жая, ^ со|всем другая, ^
{ мне | не род|ная, ^ не доро|гая. ^
{ С и|ною | жизнью, ^ с дру|гой, и|ною ^
{ судь|бой и | песней ^^ | за спи|ною; ^
{ чу|жие | фразы, ^ чу|жие | взоры, ^
{ чу|жие | дни ^^ и | разго|воры, ^
{ чу|жие | губы, ^ чу|жие | плечи ^
{ срод|нить и | сблизить ^ нель|зя и | нечем... ^
(Н. Асеев)

И, наконец, образец интонационной раскованности стиха, какой-то домашности и непосредственности; отсюда — безмодельность ритма стихов, имеющих, однако, под собой твердую базу метрического шестидольника четвертого:

Ле|жу, за|мурившись,
в пу|стынном | номере,
И | боль гор|чайшая,
и | боль слад|чайшая,
Ме|ня, на|верное,
вни|зу там | поняли.
Ну, | не и|наче же!
Ну, | не случ|айно же!
От|туда, | снизу ^
ды|ханьем | сосен ^
Из | окон | маленького | ресто|рана ^
Вос|ходит, | вздра|гивая, |
песня | Сольвейг, ^
Вос|ходит | призрачно, вос|ходит | странно.
(Е. Евтушенко)

Мы совершили небольшую экскурсию, проследив развитие русского шестидольника четвертого от Третьяковского до Евтушенко. Представленные здесь образцы

стихов, написанные этим размером, выглядят как экспонаты выставки поэтического искусства русских мастеров. Перед нами прошла в миниатюре история эволюции одного из замечательных формообразований стиха при участии поэтов разных эпох, разных политических воззрений и поэтических пристрастий.

Но кто бы мог подумать, что прародителем всех формаций русского шестидольника четвертого (этого близнеца античного ионика восходящего) был древнейший русский «мужицкий» размер стиха, которым составлена народная сказка «Дурья»? В сборнике русских стихотворений Кириши Данилова она значится под № 58. Там мы читаем:

А | жил был | дурень, ^
 А | жил был | бабин, ^
 Вду|мал он, | дурень ^
 На | Русь гу|ляти, ^
 Лю|дей ви|дати, ^
 Се|бя ка|зати... ^

Ритм третьей строки — инверсированный, но общий интонационно-ритмический процесс выдержан совершенно в духе шестидольника четвертого. Как великая река Волга начинается на Валдае из небольшой криницы, откуда бьет живая, холодная, с соринками русская вода, так ритм народной сказки «Дурья» послужил отечественным поэтам источником удивительных стиховых ритмов, часть которых прошла сейчас перед нами.

Форма этого древнего шестидольника применена М. Горьким в «Песне о соколе»:

Вы|соко | в горы ^
 Вполз | уж и | лег там, ^
 В сы|ром у|щелье, ^
 Свер|нувшись | в узел, ^
 И | глядя | в море... ^

Из русских поэтов больше всех уделил внимание шестидольнику четвертому Игорь Северянин. У него имеется серия стихотворений, написанных этим размером с использованием самых неожиданных моделей, которые свидетельствуют о безукоризненном ритмическом слухе поэта.

Это необыкновенно увлекательная задача — проследить главнейшие вехи развития одного из стихотворных размеров, начиная с древней русской поэзии и кончая серединой XX в. Мы увидели, как неправы те, кто, подобно И. Эренбургу, утверждал: «Смешно говорить о прогрессе стихотворных форм. Формы меняются, но не совершенствуются, — это не данные точных наук»⁵.

⁵ «Литература и жизнь». 1959, 16 авг.

Конечно, смешно совершенствовать треугольники и параллелепипеды, их нормы остаются незбылемыми. Но метрические стиховые размеры на протяжении ряда поэтических поколений обрабатываются и шлифуются вместе с языком. Устойчивыми остаются лишь *нормы* ритмических процессов и их тактометрические периоды, в основе которых лежат незбылемые мера и число.

Так, на протяжении более чем двух веков, меняясь из десятилетия в десятилетие в структурной композиции, в ритмических конфигурациях и в очертаниях моделей, развивался один из популярнейших стиховых размеров — шестидольник четвертый, который школьная теория стиха называла различными ямбическими именами, не понимая того, что расстановка метрических акцентов в двенадцатидольном периоде шестидольника четвертого совсем иная, нежели в шестидольнике втором, который тоже принимали за ямбический размер. Вот для сравнения два примера — равновеликие по длине и ямбовидные по стопной теории:

Двукратный шестидольник четвертый с двудольной концевой паузой:

На | стекла | вѣчности у|же лег|ло ^^
 Мо|е ды|хание, мо|е теп|ло. ^^
 За|печат|лется на | нем у|зор, ^^
 Не|зна|ваемый с не|давних | пор. ^^
 (О. Мандельштам)

Трехкратный четырехдольник второй с двудольной концевой паузой (тоже пятистопный «ямб» с мужскими рифмами):

Ка|леную о|сеннюю ли|ству ^^
 Влю|бленные не|суг|т через Мос|кву. ^^
 С Ка|занского вок|зала не спе|ша ^^
 О|ни идут, бук|етами шу|ря. ^^
 (А. Межиров)

В каждом стихе обоих отрывков — по 10 слогов и одна двудольная пауза; пространство, занимаемое каждым периодом, каждым стихом — 12 долей. Но размещение в стихе метрических акцентов, поддержанных ударными слогами, различное:

шестидольник четвертый $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$
 четырехдольник второй $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Если изобразить догматический пятистопный ямб согласно общепринятому обычаю, то мы получим совершенно безликую схему безличного чередования ударных и неударных слогов: $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$. Эта схема уничтожает ритмические структуры приведенных выше стихов.

В заключение приведу три примера, интересные тем, что по стопной теории стиха они могут быть отнесены к пятистопному ямбу, который в тактометрической системе зафиксирован как трехкратный четырехдольник второй. Между тем в этих примерах метрические акценты, поддержанные ударными, распределены иным образом, чем в четырехдольнике, а именно:

трехкратный четырехдольник второй: $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$

шестидольник четвертый: $\cup \cup | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$

Ве|сенним | вечером гре|мит так | звончато
 Кон|церт фо|нариков в стра|не Нип|пон. ^^
 Ли|куй, Я|пония! Где | жизнь у|тончена,
 Где | гейши | веселы, там | весел | звон. ^^
 (А. Масаинов)

Си|неет | палуба — до|рога | скользкая,
 ка|чают | здорово на кора|бле, ^^
 но | юность | легкая и | комсо|мольская
 и|дет по | палубе, как | по зе|мле. ^^
 (Б. Корнилов)

И | ты шел | с женщиной, — не | отре|кись ^^ . Я | все за|метила, —
 не | гово|ри. ^^
 Блон|динка. | Хрупкая. Ее кос|тюм ^^ был | черный.
 | Английский. На | голо|ве — ^^
 Сквоз|ная фетэ|рка. В ле|вках | вся. ^^ И | в поме|ранжевых
 лу|чах за|ри. ^^
 Вы | шли пе|чальные. Как | я. Как | я! ^^ Жур|чали | ландыши в
 сы|рой тра|ве. ^^
 (И. Северянин)

Нужно быть глухим человеком, чтобы утверждать, что эти три строфы написаны ямбом. Это шестидольник четвертый!

Шестидольник пятый $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$

Найти образцы шестидольника пятого трудно. Дело в том, что в чистом виде он соблюдается поэтами редко; обыкновенно же в стихотворении, написанном этим размером, совмещается ритмически близкий шестидольник первый $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$ или его модификация со второй константой в четырехдольной части $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$. С пя-

тым и первым шестидольниками может быть совмещен и третий шестидольник $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$.

Чтобы ощутить на слух разницу звучания первого и пятого шестидольников, прочтем еще раз восьмистрошие Лермонтова («Из Гёте»), где в первой строфе акценты размещены по контуру шестидольника первого, а во второй строфе — по контуру шестидольника пятого:

{ Гóрные вер|шины |
 { Спят во тьме но|чной; ^ |
 { Тихие до|лины |
 { Пóлны свежей | мглой; ^ |
 { Не пы|лит до|рога, |
 { Не дрожа|т ли|сты... ^ |
 { Подожди нем|ного, |
 { Отдохне|шь и | ты. ^ |

Почти идеальный образец шестидольника пятого имеется у И. Бунина, каждый стих его выдержан в присущем этому размеру контуре:

{ На пи|рах ве|селых,
 { В дере|внях и | се|лах
 { Прово|дил ты | дни. ^
 { Я в ле|су си|де|ла
 { Да в о|к|но гля|де|ла
 { На кус|ты и | пни. ^

В этом же ритме написаны и другие стихи И. Бунина:

{ Там не | светит | солнце, не бы|вает | но|чи,
 { Не вос|ходят | зо|ри,
 { За гра|нитным | по|лем грозно | блещет | в о|чи
 { Смоля|ное | мо|ре.

Вопреки принятой в этой книге методике приходится смешивать разнократные периоды с общим родовым признаком, не соблюдая нарастания кратности (от двукратного до шестикратного).

К шестидольнику пятому относится и следующее четверостишие — отголосок того «одинадцатисложника», каким сочиняли свои стихи русские силлабисты:

{ Ой, сто|ги́, сто|ги́, ^
 { На лу|гу ши|роком!
 { Вас не | пере|чьсть, ^
 { Не о|кинуть |оком!
 (А. К. Толстой)

Довольно четко выявлен острый ритм шестидольника пятого в паузных стихах Н. Гумилева:

Напы|вала | те́нь... ^ Дого|рал ка|ми́н. ^
 Руки | на гру|ди́, ^ он сто|ял о|ди́н, ^
 Непо|движный | взо́р ^ устрем|ляя | вда́ль, ^
 Горько | гово|ря ^ про сво|ю пе|ча́ль... ^

Этот же ритм слышен в горестных стихах М. Цветаевой:

{ Вот о|пять о|кно́, ^
 { Где о|пять не | спя́т. ^
 { Может — | пьют ви|но́, ^
 { Может — | так си|дят. ^
 { Или | просто — | ру́к ^
 { Не раз|нимут | двое.
 { В каждом | доме, | дру́г, ^
 { Есть о|кно та|ко́е.

Тот же ритм у В. Бокова:

{ Под са|нями — | снег, ^
 { От по|лозьев — | скрип, ^
 { Под сне|гами — | хлеб ^
 { Хоро|шо ук|рыт. ^

А вот восьмистишие, в котором шесть первых стихов построены на шестидольнике пятом, а два последних — на шестидольнике первом:

{ Как на | поле | ру́ском
 { Меж Ор|лом и | Ку́рском,
 { За Дне|пром мо|гучим,
 { У Кар|пат се|дрых ^
 { И «па|нтер» и |«ти|гров»
 { Всех мас|тей ка|либров

{ Били само|ходки
 { |В схватках бое|вых. ^
 (Я. Шведов)

Заслуживает внимания опыт паузированного шестидольника пятого, созданного С. Кирсановым по моделям $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ и $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$:

О, пус|гой ^ | дом, — ^
 странно | жить ^ | в нем, ^

где ску|лят ^ | двери,
 как в сте|пи ^ | звери,

где гля|дит ^ | стол ^
 от тос|ки ^ | в пол, ^

где со|шлись ^ | в угол
 тени | злых ^ | пугал...

Встречаются стихи, где употребление смешанных шестидольников не имеет какой-либо определенной системы. Вот четверостишие, в котором только первая строка и вторая половина второй написаны в духе ритма шестидольника пятого, остальные же строки — это шестидольник первый, причем в начале двух последних стихов применена ритмическая инверсия:

А ко|гда ка|заки на ко|ней си|дали,
 | пе́сни запе|вали | в голу|бой ту|ман, ^
 | хору́гови ле|тели, | звя́кали ме|дали, |
 | сия́ли по|гоны, | пла́кал атама́н. ^ |⁶
 (Б. Корнилов)

Редкий образец смешанного шестидольника мы находим у Н. Добролюбова («Свисток», стихотворение «Причина мерцания звезд»). Особенность добролюбовских стихов состоит в том, что четные стихи заканчиваются трехсложной клаузулой с однодольной паузой, благодаря чему вторая половина в этих стихах построена на «чистом» шестидольнике третьем, редкой формы: а) |раскры|ваются ^ |; б) |разго|раются ^ |. В остальных стихах фигурирует сочетание шестидольника первого и пятого:

⁶ В авторской записи строфа разбита на восемь полустиший (по цезурам). — Прим. ред.

Как твои уста в ве	сёлом разго	воре,			
Чуть смы	каясь, снова		раск	ры	ваются; ^
Как лю	бовь и	радость		в этом светлом	взоре
Пере	летным блеском		разго	ра	ются. ^

Вот пример сочетания шестидольника первого и пятого на протяжении всего стихотворения:

5 Я встре|чала | там ^
 5 Двадцать | первый | год, ^
 1 | С|ладок был ус|там ^ |
 1 | Чёрный душный | мед. ^ |
 5 С|учья | рвали | мне ^
 1 | П|лятья белый | шелк, ^ |
 5 На кри|вой сос|не ^
 5 Соло|вей не | молк, ^
 5 На ус|ловный | крик ^
 1 | В|ыйдет из но|ры, ^ |
 5 Слово | леший, | дик, ^
 5 А неж|ней сест|ры. ^
 1 | Пó полю бе|гом ^ |
 5 Через | речку | вплавь, ^
 5 Да за|то по|том ^
 5 Не ска|жу: о|ставь. ^
 (А. Ахматова)

Мы видим, что шестидольник пятый не пользуется у поэтов большой популярностью. Чем объяснить такое явление? Должно быть тем, что сама конструкция этой модели довольно ограничена в своих возможностях: четырехсложная анакруза отодвигает главный метрический акцент к концу; в шестидольнике шестом дело обстоит еще сложнее, там главный акцент заканчивает метрическую группу — вероятно, она наиболее удобна для французского языка и стиха. Кроме того, шестидольник пятый очень часто сочетается с шестидольником первым, следовательно, часть его ритмической энергии переходит на сопровождающего родича.

Шестидольник шестой $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Последняя форма шестидольника представляет собой чрезвычайно редкое явление в русской поэзии. По школьной теории стиха шестидольник шестой называют трехстопным ямбом, а двойной шестидольник — шестистопным ямбом с мужской клаузулой. Но сначала прочтем стихи, написанные шестидольником шестым:

Обыкно|венный | дeнь, обыкно|венный | сад.
 Но поче|му кру|гом колоко|ла зве|нят?

И соло|вы по|ют, и на сне|гу цве|ты,
 О поче|му, от|вeть, или не | знаeшь | ты?
 (Г. Иванов)

Каждая строка стихов — это двойной шестидольник. В шестидольнике шестом пятисложная анакруза прижала метрический акцент к концу группы.

Подобно тому как в среде нечетных шестидольников (первый, третий и пятый) происходит взаимозамещение, так и среди четных шестидольников (второй, четвертый и шестой) могло бы быть взаимозамещение. Но контрольные ряды трех двойных шестидольников совершенно различны:

Шестидольник второй $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Не | дорого це|ню я | громкие пра|ва,
 От | коих не од|на кру|жится голо|ва...
 (А. Пушкин)

Шестидольник четвертый $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

В ве|чернем | сумраке кри|вая | улица
 Бур|жуй на | улице и|дет, су|гулится.
 (Д. Бедный)

Шестидольник шестой $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Обыкно|венный | дeнь, обыкно|венный | сад.
 Но поче|му кру|гом колоко|ла зве|нят?
 (Г. Иванов)

Мы видим, что родственные связи этих трех шестидольников довольно условные: они равновелики лишь в слоговом отношении, но размещение метрических акцентов в них абсолютно разное, и ритмически они почти чужды друг другу. Четвертый шестидольник выделится из этой тройки в независимую формацию, став трехкратным четырехдольником четвертым:

Заботы | пóлные, ко|дóсья надо | мнóй
 Беседу | ва|жную ве|дут между со|бой.
 (А. Майков)

Итак, в классе шестидольников самыми трудными и потому редкостными оказались два шестидольника — третий и шестой. Они очень хороши в музыке. Шестидольник шестой представлен в одном из бурных эпюдов Скрябина. Для стиха эти размеры оказались трудными в силу своеобразной акцентологии русского языка: у нас мало слов с ударением на четвертом слоге от конца — это для шестидольника третьего; слишком длинная пятисложная анакруза затрудняет подбор нужных слов для шестидольника шестого. Но все же русский язык так богат, что и эти два видовых шестидольника нашли свое отражение в ритмологии русского стиха, и белых пятен в классе шестидольников нет.

Ритмологический обзор шести шестидольников приводит к выводу что класс шестидольников — необыкновенно интересная область для русских поэтов. Ритмический мир шестидольников — крайне сложен, его не сравнить ни с каким другим ритмическим классом. Нормы стиха и формы моделей шестидольников еще ждут своих старателей и открывателей.

РУССКИЕ ТАКТОВИКИ

Теперь, после подробного общеструктурного обзора русского метрического стиха в его разных формациях за два века — и в чистом, и в модернизованном виде, рассмотрим вкратце, соблюдая историческую перспективу, особую категорию стихов, которая не находила себе теоретического обоснования в рамках академических канонов. Начав свое подспудное бытие одновременно с так называемым классическим стихом и развиваясь параллельно с ним, но не синхронно, а рывками и толчками, эта категория стиха, малочисленная по объему, стала теперь уже достаточно заметной, чтобы обособившись, рассчитывать на внимание к себе теоретиков и, что важнее, практиков. Речь пойдет о русских тактовиках.

Тактовики — не выдумка литературной группы конструктивистов 20-х гг.; это особая русская национальная форма метрических стихов, проявлявшаяся очень разрозненно у некоторых наших поэтов XVIII-XIX столетий. Практически эта форма была «оттерта» классическими формами стиха и теоретически не была понята нашими исследователями, поскольку в их руках не было ключей, подходящих для тактовиков, не было подходящего теоретического инструментария.

Родина тактовиков — русская народная поэзия. Они зародились давно в недрах отечественного искусства слова. Оставаясь непонятными формациями стихосложения, они появлялись у отдельных поэтов как бы случайно, подобно растениям, занесенным с другого континента, настолько отличны их вид и их конструкция. Нужны были века неспешной практики, чтобы русское народное слово, формируясь в стих, прошло разные стадии своего динамического развития — от аморфообразных, почти прозаических интонаций фразовика, через упругие конструкции равноударника, к правильному метрическому отсчету периодов по их кратным расстояниям.

Равносложие не культивировалось в русском народном стихе. Метрические формы народного стиха строятся на равновеликих метрических модификациях (например, четырехдольная ритмика частушки).

В некоторых случаях метрическая правильность народного стиха сопровождается равносложием стихов, которое совпадает с элементарным составом метрических групп в стиховом периоде и как бы подтверждает его.

Это было подмечено нашими поэтами виршевиками XVI-XVII вв. Они не преминули воспользоваться народными моделями равносложного стиха как исходными образцами для формирования своих так называемых силлабических стихов десяти-, одиннадцати-, двенадцати-, тринадцати- и четырнадцатисложного состава.

Реформа Третьяковского коснулась раньше всего одиннадцати- и тринадцатисложных стихов, он взял под защиту лишь константное двусложие в стихе, т.е. обязательное совпадение ударных слогов с метрическими акцентами.

Тактовики строятся иначе. Поскольку я имею к тактометрическому стиху самое непосредственное отношение, я считаю [себя] обязанным остановиться на некоторых деталях этой проблемы.

Я очень любил и люблю музыку. В студенческие годы в Петербурге перед революцией я дышал музыкой. У меня была теоретическая подготовка, полученная в Могилевской духовной семинарии, где теорию пения преподавал редкого дарования человек, И. Глинский. Я мечтал о словах, которые звучали бы как музыка во всей сложности ее композиционной структуры. В 1913 г. я был на концерте С. Рахманинова, где под управлением автора исполнялась его поэма для оркестра, хора и солистов «Колокола». Ритмы и музыка «Колоколов» потрясли меня. Я написал стихотворение «Колокола», в котором использовал ритмические мотивы поэмы. Там не было обычных ямбов или хореев. В 1916 г. я написал другое стихотворение подобной же неведомой структуры; были записаны отдельные стихи, сложившиеся в духе какой-то странной системы.

Когда в книге «Все сочиненное Владимиром Маяковским» я увидел «Наш марш» и «Левый марш», я проскандировал их как правильные четырехдольные тактовики совершенно оригинальных ритмических конструкций. Опыт Маяковского укрепил меня во мнении, что на русском языке можно писать стихи, не похожие на старые, классические стихи, что в русской речи заложены возможности какого-то нового стихосложения.

В 1922 г. я написал стихотворение «Лето», в котором я, казалось, освободился от ямба, измучившего меня так, что я однажды написал в отчаянии:

Не вырваться никак из ямба
Проклятая заела старь...

У меня был большой друг — Николай Адуев, с которым нас связывала еще со студенческой скамьи любовь к поэзии. В 1923 г. у него я познакомился с Ильей Сельвинским. Мы обменялись чтением стихов. Сельвинскому очень понравились

мои тактовики и теоретические соображения по поводу тактовой метрики. Он предложил мне вступить в организуемую группу поэтов-конструктивистов. Инициатором этой группы был Алексей Чичерин. К нему примкнули И. Сельвинский и К. Зелинский. Четвертый в группе был я. После выхода в свет сборника «Мена всех» (1924 г.) Чичерин ушел из группы (вернее, кажется, его «ушли»). Группа разрасталась. В лице И. Сельвинского, Б. Агапова и В. Луговского я нашел себе единомышленников «тактового стиха». Мой термин «тактовик» был подтвержден в группе, а затем и в литературной общественности.

Многое мне не нравилось в группе, особенно не по душе было политиканство руководителей группы. В декабре 1924 г. конструктивисты вошли в соглашение с мапповцами, которых я не любил именно за политиканство и склочничество. Я вышел из группы. Но в группе остался мой пай: тактовики как теория и манера тактовой читки. И. Сельвинский уговорил меня вернуться в группу, что я и сделал в 1925 г. (Об этом и другом рассказано в «Известиях ЛЦК» — приложении к сборнику «Госплан литературы».)

В 1928 г. конструктивисты готовились к выпуску своего нового сборника «Бизнес». Я приготовил статью «Тактомер. Опыт теории стиха музыкального счета». К этому времени из хаоса теоретических предположений, догадок и расчетов у меня вырисовывались контуры новой теории стиха, охватывающей не только мои тактовики и тактовики моих товарищей по группе, но и некоторые «еретические» стихотворения А. Блока, В. Маяковского, С. Третьякова, И. Рукавишникова, Н. Асеева. Что-то близкое чудилось мне в русском народном стихе, с которым я тогда только начинал знакомиться.

Когда я прочитал свою статью на заседании группы, И. Сельвинский резко возразил против исторических связей тактовиков конструктивистов с тактовиками других поэтов. На заседании конструктивистов он говорил примерно так: зачем нам пропагандировать Маяковского и Асеева? Это для нас не выгодно. Если тактовик — порождение конструктивизма, мы поддержим твои изыскания; если же тактовик и наш, и Маяковского, то нам все-таки незачем притягивать левовцев, а если тактовик исторически ничейный — то нам вообще до него нет никакого дела и такая статья нам не нужна.

Я был вынужден многое смягчить и сократить в своей статье, но Блока и Маяковского я оставил на месте. В корректуре я увидел, что все, касавшееся Маяковского, было выброшено. Зелинский сказал мне, что это вымарка — Сельвинского. С согласия Зелинского я все-таки сделал скромное добавление: «Наибольшего эффекта ударника достиг Маяковский в «Левом марше», приближающемся уже к тактовике». Увидев эти строки в сборнике, Сельвинский пришел в бешенство.

Таковы издержки групповщины. Групповщиной объясняется и тот факт, что мои тактовики не печатались в сборниках конструктивистов, и три своих тактовика я вынужден был опубликовать в тексте своей же статьи в сборнике «Бизнес». К сожалению, стихи вставлены в клетку, и их прочтение затруднительно.

Теперь, после длинного вынужденного отступления, вернемся к теме о русских тактовиках как формации, исторически слагавшейся в обход теории и практики классического стиха.

Наш классический стих складывался под давлением двух обязательных требований: а) полносложие стопы, а отсюда и равносложие всего стиха; и б) совпадение ударных слогов в стихе с метрическими акцентами стихового размера. О паузных формах стиха классическая теория даже не заикалась. Строго говоря, эта теория стиха, привезенная в Россию из Германии в XVIII в., потерпела крушение с первых шагов своего применения. Во-первых, в условиях гибкого многослогового русского языка немецкие двусложные стопы (ямб \cup и хорей \cup) были совершенно нереальны, и на помощь к ним были привлечены безударные пиррихии \cup . Тем самым с первых же шагов ямбо-хорейской теории был нанесен сокрушительный удар. Во-вторых, полносложие однофигурной дактилической стопы $\cup\cup\cup$ было сразу же нарушено самим законодателем русской версификации В. Третьяковым, который в своем гекзаметре допускал разнофигурные внутрителишные ритмические модификации трехдольника, и полносложные, и паузированные.

Принципиальное отличие стопного классического стиха от русских тактовиков заключается в том, что, по теории, классический стих должен строиться на полносложных *однофигурных* стопах, не допускающих ритмических модификаций; тактовики же, наоборот, строятся на *многофигурных* модификациях, и полносложных, и паузных, и смешанных. Помимо этого, в классическом стихе принято обязательное совпадение ударных слогов с метрическими акцентами, что сообщает стиху ритмическое однообразие (*константный ритм*); в тактовиках же допускается маневренность силой ударных слогов, которые в одних случаях совпадают с метрическими акцентами, подтверждая тем самым динамическую устойчивость ритма, а в других — переходят на метрически слабые доли, сообщая стиху дополнительную эластичность ритма (*ритмическая инверсия*).

Наконец, принципиальным и технологически важным вопросом является проблема *слоговой долготы* в метрическом стихе или, как удачно выразился академик Л. В. Щерба, *ритмической долготы слогов*. В классическом стихе все слоги одинаковы по своей долготе. Ритмология же установила *три состояния* ритмической долготы слога: а) *краткие* однодольные слоги, составляющие как бы магистральные опоры речевого процесса в стихе; б) *долгие* двудольные слоги, выделяющиеся на фоне однодольных слогов и в) *кратчайшие* полудольные слоги, необыкновенно яркие по скорости и гармонической уместности.

Вот эти три конструктивных признака — многофигурность модификаций, смена константного ритма инверсированным и тройное состояние долготы слога в метрическом стихе — и составляют отличительные черты тактовиков по сравнению с классическим стопным стихом, где встречаются лишь две-три ритмических модификации, все слоги считаются равнодольными, ритмическая инверсия не допускается, а внутрителишные паузы называются «недостающими слогами».

Правильнее было бы, придерживаясь общей методологии этой книги, начать демонстрацию с трехдольных тактовиков. Однако историческая судьба русских тактовиков в народном стихе и в авторском стихе сложилась так, что раньше всего наши поэты обратились к четырехдольникам. И количественно, и технологически четырехдольные тактовики разработаны лучше, чем трехдольные; причина этого явления лежит в том, что ритмические ресурсы четырехдольников во много раз больше ресурсов трехдольников.

Напомним, что некоторые наши стиховеды (А. Бельгий, Б. Томашевский, Г. Шенгели) считали, что «двусложные» стопы ямба и хоря гораздо богаче ритмом, чем «трехсложные» стопы (дактиль, амфибрахий, анапест). Дело в том, что двусложных стоп нет в природе ритмических процессов. Одноакцентный четырехдольник $\cup\cup\cup\cup$ или $\cup\cup\cup\cup$ может принимать на себя побочный акцент и получает тогда вид $\cup\cup\cup\cup$ или $\cup\cup\cup\cup$, что давало повод старым теоретикам стиха полагать, что существуют двусложные стопы, а не четырехдольные с двумя ударными слогами.

Зачинателем паузных форм четырехдольника можно считать М. Ломоносова, которому приписывается стихотворение «На Третьяковского», содержащее в себе элементы строя народного стиха — фиксированные внутрителишные паузы:

[Что за дым ^ | По глухим ^ | Деревням ку|рится? ^^ |
Там раскол, ^	Дно крамол, ^	В грубости кру	тится. ^^
Среди то	го гнезда ^	Поднятая	борода, ^
Глупых капи	тонов флаг ^	Дал к собори	щам их знак. ^

[Все спешат ^ | Все кричат: ^ | «Борода свя|тая! ^^ |
|Мы с тобой, ^ | С дорогой, ^ | В рай идем, пы|лая». ^^ |

(Здесь отдельные строки, образующие по признаку рифм шестистилишие в восьмистилишной строфе, объединены в два периода.)

В дальнейшем эта модель стиха была подтверждена некоторыми русским поэтами, например:

[Ни кола, ^ | Ни двора, ^ | Зипун — весь по|житок... ^^ |
|Эх, живи — ^ | Не тужи, ^ | Умрешь — не у|быток. ^^ |
(И. Никитин)

(Рифмующиеся строки шестистилишной строфы также объединены в два периода.)

В первой трети XIX в. отмечается ряд вспышек — опытов по созданию четырехдольных тактовиков. В этом отношении удачной следует считать агитационную сатиру А. Бестужева и К. Рылеева (четырёхкратный четырехдольник третьего вида, записан по периодам):

Ах, ^ | то-ошно ^ | мне-е ^ в род|ной ^ сторо|не: ^
 Все в не|воле, в темной | доле, видно, | век ^ веко|вать. ^
 |Долго ль | ру-уский на|род ^ будет | рухлядью гос|под, ^
 И лю|дьми, как ско|тами, долго ль | будут торго|вать? ^

Конечно, приведенные стихи — начальная, примитивная фаза тактовика.

Сюда же мы можем отнести грандиозный опыт воссоздания народной метрики М. Лермонтовым в его «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Вся песня выдержана в духе строгой тактовой метрики народного строя, своим совершенством она превосходит русские былины и исторические песни. Лермонтов как бы подобрал в себя всю силу поэтического мастерства русского народа и создал свою блистательную былинку, показав тем самым русским поэтам пример воссоздания и преобразования народных традиций в соответствии с собственными высокими требованиями. В музыке известен подобный же пример гениального преобразования народных мелодий — это «Камаринская» М. Глинки.

В «Песне...» удивительное единство обрамления каждого стиха двудольной анакрузой ^ ^, ^ ^ или ^ ^ и двудольной экпикрузой | ^ или | ^ ^ . Вот первые строки из «Песни...» М. Лермонтова, которая целиком выдержана в духе народной тактовой метрики:

Ох ты | гой ^ еси, | царь Иван Ва|си-илье-е|вич! ^
 Про те|бя ^ нашу | пе-есню сло|жи-или ^ | мы, ^
 Про тво|во ^ лю-убимого оп|ри-ични-ика, ^
 Да про | смелого куп|ца, ^ про Ка|ла-ашнико|ва; ^
 Мы сло|ж-и-или е|е ^ на ста|ри-инный ^ | лад, ^
 Мы пе|ва-али е|е ^ под гус|ляр-арный ^ | звон ^
 И при|чи-итыва|ли ^ да при|ска-азыва|ли. ^
 Право|сла-авный на|род е|ю | те-еши-ил|ся, ^
 А бо|я-арин Мат|вей ^ Ромо|да-ано-ов|ский ^
 Нам ^ | ча-арку под|нес ^ меду | пе-енно-о|го, ^
 А бо|ярыня е|го ^ бело|ли-ища-а|я ^
 Поднес|ла ^ нам на | блю-уде се|ре-ебря-а|ном ^
 Поло|тенце ново|е, ^ шелком | ши-ито-о|е. ^

Примерно через девяносто лет после Лермонтова к народной метрике обратился поэт XX в. Иван Рукавишников; о нем речь будет ниже.

В истории русской литературы известны смелые поэтические опыты декабриста А. И. Одоевского, просидевшего около трех лет в крепости и одиннадцать лет на каторге. Он был мастером импровизации и изустного сочинения стихов. Одоевский был другом Бестужева, Рылеева и Лермонтова. Нередко в одном стихо-творении он искусно применял разнометрические размеры. Особенно выделяется смелостью оригинальных ритмов стихотворение «Брак Грузии с русским царством». Оно выдержано в духе смены различных четырехдольников; вот начало:

Дева черно	гла-азая!	Дева черно	бро-овая!
Гру-узия!	дочь ^ и за	ри, ^ и от	ня! ^ ^ ^
Страсть и нега	то-омная,	прелесть вечно	но-овая
Ды-ышат в те	бе, ^ сожи	га-ая ме	ня! ^ ^ ^

{ Не то|мит тебя кру|чина
 { Прежних, | пасмурных го|дов! ^
 { Много | было жени|хов — ^
 { Ты из|брала — испо|лина!

Вот ^ он и	дѣ-от: по мо	гу-учим пле	чам ^ ^ ^
Пы-ышно бе	гут ^ светло	ру-усые	во-олны; ^
Взоры ^ по	до-обны не	бе-есным звезд	ам — ^ ^ ^
Весь ^ он и	жи-изни и	кре-епости	по-олный, ^
Го-ордо и	дет, ^ без ци	га ^ и ме	ча; ^ ^ ^

{ Только | с левого пле|ча ^
 { Зыблясь, | падает пор|фира; ^ ^ |

|Све-етл он как | снег; ^ грудь, что | степь ^, широ|ка, ^
 { А же|лезная ру|ка ^
 { Твердо | правит осью | мира. ^ ^ |

Во второй трети XIX в. новаторские тенденции русских поэтов ослабели. Лишь у одного Я. Полонского выделяется своей ритмикой стихотворение «Беглый!» (1861 г.). Взяв за основу народный размер «Камаринской», Полонский обогатил его введением оригинальных ритмических модификаций, которые дают право причислить это стихотворение в некоторых его чертах к тактовикам. Вот выбранные строки из этого длинного стихотворения (трехкратный четырехдольник третьей):

«Ты ку|да, ^ уда|лая ты башка? ^
 Ухо|ди ты к лесу | темному по|ка: ^
 Не се|годня — завтра | свяжут моло|дца. ^
 Не ушел ли ты от | матери-от|ца? ^

Не гулял ли ты за | Во-олгой в сте|пи? ^
 Не сидел ли ты в ост|роге на це|пи?»
 «Я сидел и в ост|роге на це|пи, ^
 Я гулял и за | Во-олгой в сте|пи, ^
 Да на|скучила мне | волюшка мо|я, ^
 Воля | буйная, чу|жая не сво|я. ^
 С горя, | братцы изло|вить себя я | дал — ^
 Из ост|рога, братцы, | с радости бе|жал. ^
 ...Я бе|жал, ^ ног не | чуя под со|бой. ^
 Очу|тился на сто|ронушке род|ной. ^
 ...Я ви|на не пил, с во|ды ^ был ^ пьян. ^
 Были | деньги, не за|шил ^ кар-^ |ман...» ^

В приведенном отрывке примечательны следующие строки: 1-я, 5-я, 7-я, 8-я, 13-я, 15-я и 16-я. Знакомый русский ритм «Камаринской», стихи которой обычно идут правильными полносложными с однодольной паузой в конце каждой строки, приобрел у Полонского новое звучание за счет добавочного введения метрического акцента (Ты куда ^, Я сидел ^, Я гулял ^, Я бежал ^), за счет растяжения слога в пятом стихе (за Во-олгой) и в особенности необычайно смелого применения в двух последних стихах редкой ритмической модификации | ^ ^ ^ |. Эти немногие ритмические добавления в знакомую структуру русского четырехдольника по-новому осветили весь строй стиха Полонского, обычно шедшего в русле привычных традиций. Как знать, может быть, и в ритмике русских стихотворений, создаваемых в духе «Камаринской», заключены такие же поэтические и версификационные богатства, какие раскрыл М. Глинка в своей музыке на мотив примитивной, казалось бы, русской песенки.

Почти до XX в. в русской поэзии не было заметно попыток поддержать начавшуюся было тягу к народной метрике. И лишь среди стихов молодого К. Бальмонта, внесшего большой вклад в искусство русской поэзии, можно найти, наряду с иными интересными новациями, ряд стихотворений, ритм которых обусловлен чувством тактовой метрики. Приведем два примера.

Образец четырехкратного четырехдольника третьего, с протяжением слогов и внутристришными паузами:

Я меч|го-ою ло|вил ^ уxo|дя-ащие | тени,
 Уxo|дя-ащие | тени пога|са-авшего | дня; ^
 Я на | ба-ашню всхо|дил ^ и дро|жа-али ступ|ени,
 И дро|жа-али ступ|е-ени под но|гой ^ у ме|ня. ^

То же, но с разнофигурной двудольной анакрузой:

^ На | вё-орсты и | вёрсты шеле|стящая о|сока,
 Неза|бу-удки кув|ши-инки, кув|шинки, камы|ши. ^
 ^ Бо|ло-ото рас|ки-инулось | властно и ши|роко,
 ^^ |Ше-епчутся | стебли в изум|ру-удной ти|ши. ^

В 1903 г. молодой А. Блок создал несколько удивительных по ритмическому рисунку стихотворений, их версификация непонятна с точки зрения классических норм. Это были совершенно оригинальные тактовики четырехдольного строя. Самое удивительное заключалось в том, что, несмотря на необычность ритмического строя, интонация русской поэтической речи в этих тактовиках настолько естественна, что теоретики стиха даже не отметили ее совпадение с необычайным ритмическим рисунком. Вот первое из двух выбранных для демонстрации стихотворений Блока, выдержанных в духе четырехкратного четырехдольника первого, без анакрузы и эпикрузы:

|По городу | бе-егал ^ | черный чело|век, ^^ |
 |Гасил он фо|нарики, ка|рабкаясь на | лестницу. ^ |

|Ме-едленный, | белый ^ | подходил рас|свет, ^^ |
 |Вместе с чело|ве-еком взби|ра-ался на | лестницу. ^ |

|Там, где были | ти-ихие, | мя-агие | тени — ^^ |
 |Желтые поло-оски ве|черних фона|рей, — ^^ |

|Утренние | су-умерки | легли на ступ|ени, ^^ |
 |Забрались ^ | в занавески, | в ще-ели две|рей. ^^ |

|Ах, ^ какой | бле-едный ^ | город на за|ре! ^^ |
 |Черный чело|ве-ечек ^ | плачет на дво|ре. ^^ |

Точность речевой выразительности, свобода фразировки, плавное течение мягкого четырехдольного ритма и — вообще — удивительная цельность этого десятистрочного стихотворения не вызывают никакого сомнения в том, что перед нами шедевр новой, блоковской версификации. Ритмика этого стихотворения отразилась потом на некоторых стихотворениях М. Кузмина, построенных на том же принципе тактовой четырехдольной метрики. Внимательный читатель заметит, что внутреннее волнение, скрытое в стихотворении, получает свое оправдание в последней строке: у бедного петербургского фонарщика какое-то горе, он торопливо выполнял свою работу и лишь после этого дал выход слезам, спрятавшись в темном дворе, где рассвет еще был сумрачен как ночь.

В другом стихотворении, «Из газет», Блок уже полностью раскрыл драму бедного человека — самоубийство матери, оставившей своих детей на произвол судьбы.

И здесь Блок нашел полное соответствие между необычным и вместе с тем естественным размером стиха и живой интонацией русской речи. Слоговая анакруза в стихах переменная — неравная, нервная. В целях зрительного единства мы уравниваем состав анакрузы до двух долей за счет введения в нее паузированных модификаций. Размер стихов — четырехкратный четырехдольник.

^^|Вста|ла в сия|нья. Кре|сти-ила де|тей. ^
^ И | де-ети у|ви-идели | ра-адостный | сон. ^
^^|Положи|ла, | до полу кло|нясь ^ голо|вой, ^
^ После-едний зем|ной ^ по-о|клон. ^^^|^^

^^|Ко-оля про|снулся. ^ | Радостно вздох|нул, ^
^^|Голубому | сну еще ^ | рад ^ ная|ву. ^
Прока|ти-ил|ся и | за-амер стек|ля-анный | гул: ^
^ Зве|ня-ашая | дверь ^^^ | хлопнула вни|зу.

^ Про|шли ча|сы. ^ Прихо|дил ^ чело|век ^
С оло|вя-анной ^ | бля-ахой на | те-оплой ^ | шапке. ^
^ Сту|чал и дожи|дался у | двери чело|век. ^
^ Ни|кто ^ не от|крыл. ^^ Иг|ра-али ^ | в прятки.

^^|Бы-или вес|ельные мо|ро-озные | Святки.

^^|Пря-атали | ма-амин ^ | кра-асный пла|ток. ^
^ В плат|ке ^ уxo|ди-ила ^ о|на по ут|рам. ^
^ Се|го-одня о|ста-авила | до-ома пла|ток: ^
^^|Де-ети ^ | прятали е|го по ут|лам. ^

^ Под|кра-ались ^ | су-умерки. | Де-етские | тени
^^|Зап|рыгали | на стене при | свете фона|рей. ^
^^|Кто-то шел по | лестнице, | счита|я ступени.
Сосчи|тал. ^ И за|плакал. И по|стучал у две|рей. ^

^^|Дети при|слу-ушались. | Отвори|ли | двери.
^^|Толстая со|седка принес|ла ^ им ^ | шей. ^
^ Ска|зала: ^^ | «Ку-ушайте». | Вста|ла на колени
^ И, | кланя|ясь, как | мама, ^ крес|тила ^ де|тей. ^

^^|Мамочке не | больно, ^^ | розовые | детки,
^^|Мамочка са|ма ^^ на | ре-ельсы лег|ла. ^
^^|До-оброму | человеку, | то-олстой со|седке,
^ Спа|си-ибо, спа|си-ибо. ^ | Мама не мо|гла...

^^|Мамочке хоро|шо. ^^^ | Мама умер|ла. ^

В последнем стихе в четырехдольной группе размещается пять слогов: В двухсложии слоги «хоро-» — полудольные, они произносятся вдвое быстрее каждого соседнего слога.

Очень удачный тактовик четырехдольного строя создал М. Кузмин, который продолжил мягкий лиризм и задумчивость Блока, проявившиеся в стихотворении «По городу бегал черный человек...». Тактовик Кузмина был помещен в его сборнике «Сети» (1908 г.). Вот эти стихи:

«Ле-ето Гос	по-однее —	бла-агопри	ятно». ^^
Всxo-одит ^	гость ^ на вы	сокое крыль	цо. ^^^
Все ^^ от	кроется, что	было непо	нятно. ^^
Ви-идишь в чер	тах его зна	комое ли	цо? ^^^

Нам ^ этот	год ^^ пусть	будет висо	косным, ^^
Бе-елым ^	ка-амнем от	мечен этот	день. ^^^
Все ^^ прой	дет, ^ что о	кажется на	носным. ^^
Ся-адет ^	пу-утник под	сладостную	сень. ^^^

Се-ердце ^	ве-ещее	му-удро весе	лится: ^^
Зна-ает, о	зна-ает, что	близится по	ра. ^^^
Гость ^^ на	до-олго ^	в доме посе	лится, ^^
Свет ^^ го	рит ^^ до	позднего ут	ра. ^^^

Сла-адко вес	ти ^^ пол	ночные бе	седы, ^^
Слы-ышит лю	бовь ^^ не	бесные сло	ва. ^^^
У-утром ^	вместе пой	дем мы на по	беды — ^^
Меч будет	остр, ^^ на	дежна тети	ва. ^^^

Фактом большого поэтического и версификационного значения были и останутся два тактовика В. Маяковского, созданные в 1917 и 1918 гг., — «Наш марш» и «Левый марш». Сама форма марша предопределила и четырехдольный размер стихотворений, и удивительную смену двудольных и однодольных слогов, и тонкую игру разнодлительных пауз и, конечно, прежде всего, оригинальную композицию каждого из этих двух стихотворений.

Привожу в тактовой разбивке стиха «Наш марш». Если первая и последующие нечетные строфы не вызывают сомнения в четырехдольной трактовке ритма стихов, то четные строфы с обилием односложных слов и глубоких пауз между ними дают повод некоторым декламаторам читать эти строфы как трехдольники. Это ошибочное мнение: все марши имеют только четырехдольную структуру, соответствующую шагам идущего человека; кроме того, абсурдна тенденция некоторых чтецов интерпретировать эти четные, рефренные строфы не только как трехдольные, но и как трехкратные строки. Читать нужно так (четыреждыкратный четырехдольник первый):

|Дней ллл| бык ллл| пег. ллл| ллл|
|Ме-едленна| лет л а-ар|ба, — ллл| ллл|, —

а не (трехкратный трехдольник первый):

|Дней лл| бык лл| пег. лл|
|Медленна| лет л ар|ба. лл

Конструкция «Нашего марша» — безанакрузные стихи, лишь четвертый стих первой строфы имеет двусложную анакрузу:

|Бе-ейте л| в пло-ощади| бу-унтов л| топот. лл
|Вы-ыше, л| го-ордых го|лов л| гря-ада. ллл|
|Мы ра-азли-ивом вто|ро-ого по|топа
|пере|мо-оим ми|ров города. ллл| ллл|

Дней ллл	бык ллл	пег. ллл	ллл
Ме-едленна	лет л а-ар	ба. ллл	ллл
Наш ллл	бог ллл	бег. ллл	ллл
Се-ердце л	наш л бара	бан. ллл	ллл

Есть л ли л	на-аших л	зо-олот не	бе-есней? л	
Нас л ли л	сжа-алит л	пу-ули о	са? ллл	
На-аше о	ру-ужие —	на-аши л	пе-есни. л	
Наше золо	то — звенящи	е л	голо	са. ллл

Зе-еленью	ляг, ллл	луг, ллл	ллл	
вы-ыстели	дно ллл	дням. ллл	ллл	
Ра-адуга,	дай ллл	дуг ллл	ллл	
лет л	бысто	лё-отным ко	ням. ллл	ллл

Ви-идите,	ску-ушно л	звезд ллл	небу! лл	
Без него л	на-аши л	пе-есни л	вьём. ллл	
Эй, лл	Боль	ша-ая Мед	ве-едица!	требуй, лл
чтоб лл	на	не-ебо нас	взя-али живь	ём. ллл

Ра-адости	пей! ллл		Пой! ллл	ллл	
В жи-илах	вес	на л	разли	та. ллл	ллл
Се-ердце, л	бей ллл	бой! ллл	ллл		
Грудь л	наша —	медь л	ли-и	тавр. ллл	ллл

Стихи «Левого марша» отлично укладываются в четырехкратный четырехдольник первый (безанакрузный); однако в девяти стихах из тридцати шести мы встречаем однодольные (односложные) анакрузы; запись по периодам:

|Ра-азво-о|ра-ачи-и|ва-айтесь | в марше!
Сло|ве-есной не | ме-есто л| клязуе л| ллл|
|Ти-ише, о|ра-аторы! | Ва-аше л| ллл|
|сло-ово, то|ва-ари-иш | маузер. л| лл|
До|во-ольно л| жить л| за-ак|о-оном, л| ллл|
да-анным А	да-агом и	Е-евой! л	ллл	
Кля-ачу ис	тории за	го-оним. л	ллл	
Ле-евои!	ллл		Ле-евои! л	ллл
Ле-евои!	ллл	ллл	ллл	

Эй, сине	бл	у-узые,	ре-ейте! л	ллл
за л	оке	а-аны! л	И-или л	ллл
у л	броне	но-осцев на	ре-ейде л	ллл
сту-уплены	о-острые	ки-или?! л	ллл	
Пу-усть л	о	ска-алясь ко	ро-оной, л	лл
Взды	ма-ает бри	та-анский л	лев л	вой. л
Ком	му-уне не	быть л	по	ко
Ле-евои! л	ллл		Ле-евои! л	ллл
Ле-евои! л	ллл	ллл	ллл	

|Там л| за го|ра-ами л| го-оря л| ллл|
|со-олнечный | край л| нспо|ча-атый. л| ллл|
За | го-олод, за | мо-ора л| мо-оре л| ллл|
|шаг милли|о-онный пе|ча-атай. л| лл|
Пусть | ба-андой о|кру-ужат на|ня-атой, л| лл|
сталь|ной л| изви|ва-аются | леевой, — л| лл|
Рос|си-ии не | быть л| под Ан|та-антой. л| ллл|
|Ле-евои! л| ллл| |Ле-евои! л| ллл|
|Ле-евои! л| ллл| ллл| ллл|

|Гла-аз ли по|ме-еркнет л| о-орлий? л| ллл|
|В ста-арое ль | ста-анем л| пя-алиться? | ллл|
Кре|пи лл| у | ми-ира на | го-орле л| ллл|
пролетари	а-ата л	па-альцы! л	ллл	
Гру-удью впе	ред ллл	бра-авой! л	ллл	
Фла-агами	не-ебо о	клеивай! л	ллл	
Кто л	там ша	га-ает л	пра-авой? л	ллл
Ле-евои! л	ллл		Ле-евои! ллл	
Ле-евои! л	ллл	ллл	ллл	

Менее удачными оказались два других марша — «Марш Комсомольцев» и «Возьмем винтовки новые».

Друг и сподвижник В. Маяковского по ЛЕФ'у С. Третьяков напечатал в книге «Итого» большое стихотворение «Божеотка», в котором мы находим интересные строфы, вполне отвечающие своим ритмом требованиям тактовой метрики:

Вот ^ бара	ба-аны ^	ме-ерят до	ро-оги. ^
То-опот ва	го-онов то	ро-опит ^	лязг. ^^^
Скоро торо	пи-иться. ^	Кри-ики ^	стро-оги. ^
Ночь ^ при-и	шла ^ предпо	сле-едних ^	ласк. ^^^

Скоро пере	го-опнут, ^	ско-оро, ^	ско-оро, ^
Быстро пере	ре-ежут ^	в вихре ^	пуль. ^^^
Топот и ко	пы-ыта ^	в го-ору, ^	в го-ору. ^
Первая ше	ре-енга ^	и ^ пат-^руль. ^^^	

Трепет и тре	во-оги ^	тро-онут ^	ра-аны. ^
Сполоснем зна	ме-она. ^	Грудь ^ впе-е	ред. ^^^
Гавани та	ра-анами	взви-или	краны. ^
Кто ^ по-ой	дет ^^^	тот ^ ум- ^	рёт. ^^^

Нетрудно заметить, что ритм стихов несколько однообразен, так как автор подражает ритму известной барабанной конструкции, которая, кстати сказать, неоднократно была использована в русском фольклоре, — это речитатив:

- а) |Крала баба | гру-узди, ^ | крала баба | гру-узди, ^ |
|Крала баба | гру-узди ^ | и ^ го- ^ |рох. ^^^ |
- б) |Красный бара|ба-анщик, ^ | красный бара|ба-анщик, ^ |
|Красный бара|ба-анщик ^ | кре-епко ^ | спал. ^^^ |
|Он ^ про-о|сну-улся, ^ | переве-ер|ну-улся, ^ |
|Все-ем фа-а|ши-истам ^ | в зу-убы ^ | дал. ^^^ |

Эти же ритмы имитировал позднее И. Сельвинский в одном из своих стихотворений.

Интересны опыты Н. Асеева, разрабатывавшего ритмику четырехдольных и трехдольных тактовиков. Образцы его трехдольников будут представлены ниже; здесь же приводится отрывок из его «Синих гусаров» (ступенчатые строки выпрямлены):

1.

Раненым мед	ве-едем ^ мо	роз ^ де-е	рет. ^^^
Санки по Фон	га-анке ле	тят ^ впе-е	ред. ^^^
По-олоз о	стёр ^ — поло	са-атит ^	снег. ^^^
Чи ^ это	там ^ голо	са ^ и ^	смех? ^^^

«Ру-уку на	се-ердце сво	е ^ поло	жа, ^^^
я тебе ска	жу: ^ ты не	тронь ^ пала	ша! ^^^
Си-иле та	кой ^ стано	вьясь ^ попе	рек, ^^^
ты б ^ хоть дру	гих ^ — не се	бя ^ — побе	рег!» ^^^

4.

Глу|хи-ие ги|та-ары, вы|со-окая | речь... ^^
Ко|го-о им бо|я-аться и | что ^ им бе|речь? ^^
В них | страсть ^ заки|па-ает, как | в пе-ене ста|кан: ^^
Впер|вы-ые чи|га-аются | стро-офы «Цы|ган»... ^^^
Тени по Ли	тейному ле	тят ^^ на	зад. ^^^
Брови из-под	кивера дво	рцам ^ гро-о	зят. ^^^
Кончена бе	се-еда. ^ Го	ни ко-о	ней! ^^^
У-утро ^	ве-ечера —	му-удре-е	ней... ^^^

В ритме «Синих гусаров» также заметно некоторое однообразие, которое можно объяснить тем, что автор писал эти стихи по заранее выбранной модели и, возможно, на определенный мотив.

Энергичен ритмический рисунок в «Балладе о гвоздях» Н. Тихонова. Неравномерные анакрузы придают стиху беспокойный, нервный характер. Тем не менее всюду выдержан четырехдольный размер тактовика о четырех кратах.

Спо|ко-ойно | трубку доку|рил ^ до кон|ца, ^^
Спо|ко-ойно улы-ыбку ^ | стер ^ с ли-и|ца. ^^

«Ко|ма-анда, во | фронт, ^ офи|це-еры впе|ред!» ^^
Су|хи-ими ша|гами коман|дир ^ и-и|дет. ^^

И сло|ва ра-ав|ня-аются ^ | в полный ^ | рост: ^^^ |
|«С якоря ^ | в восемь. ^ | Курс — ^^^ | ост. ^^^ |

|У кого же|на, ^^^ | де-ети, ^ | брат — ^^^
Пи|ши-ите, ^ | мы ^ не при|дем ^^ на|зад. ^^

За|то ^ будет | зна-атный ^ | ке-еге-ель|бан». ^^
И | ста-арший в от|вет: ^^^ | «Есть, ^ капи|тан!» ^^

А | са-амый ^ | де-ерзкий и | мо-оло-о|дой ^^
Смо|трел ^^ на | со-олнце ^ | над ^ во-о|дой: ^^

«Не | все ^ ль рав|но, — ^^ ска|зал ^ он, — ^ | где? ^^
Еще ^^ спо|ко-ойней ле|жать ^ в во-о|де». ^^

Адми|ра-альским у|шам ^^ про|сту-укал рас|свет: ^^
«При|каз ^^ ис|полнен. ^ Спа|се-онных ^ | нет». ^^

| Гво-озди бы | де-елать из | э-этих людей: ^^ |
| Кре-епче б ^ | не было ^ | в ми-ире гвоз|дей. ^^ |

Замечательно заключительное двустипение, в котором ритму четырехдольника без анакрузы придана дополнительная сила — логическое ударение, падающее на начальный слог каждого стиха.

От энергичных стихов Н. Тихонова перейдем к эпическим, почти былинным ритмам Ивана Рукавишника, который в 1925 г. опубликовал «Сказ скomorоший про Степана Разина, про Мухоярого князя, про дочку его Катерину да еще про стремяного Васюту, в шести песнях с присказкой и концовкой. Стих напевный». Длинное название «Сказа...» И. Рукавишника дано, по-видимому, в параллель произведению М. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Конечно, художественные достоинства «Сказа...» Рукавишника значительно ниже, чем «Песни...» Лермонтова. Но общее (и сравнимое) заключается в том, что и Лермонтов, и Рукавишников обратились к народному стиху.

«Сказ...» Рукавишника написан «напевным стихом», очень близким по своей структуре к четырехдольным тактовикам. Начинается «Сказ...» четырехдольником третьего вида, т.е. с двусложной анакрузой.

Нале|тел ^ то-о|пор ^ да на | о-острый ^ | сук, ^
Наско|чи-ила под|кова 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|р|е-ошке. ^ | ^^
Уж ни|как ^ то он | с ними совла|дать ^ не-е | мог. ^
Сидел | голодом Те|р|е-ошка да | пла-ака-а|ся. ^
Излов|чи-ился Те|р|е-ошка. По|бил ^^ о|решки.
^^ | Ку-ушай, Те|р|е-ошка. Твои ^^ о|решки.
Чего | взять ^ не го|разд, ^ то не | да-аде-е|но. ^
Уж ты, | во-оля, ты | во-оля, ты | во-оля мо|я. ^

Далее «Сказ...» перебивается прозаическими вставками, а четырехдольник третий иногда сменяется четырехдольником первым, без анакрузы:

В Москве в бело	каменной,	как про то пр	озна-али, ^
Про того, про	са-амую	рать ^ Сте-е	па-анову,
С пушками да	ру-ужьями	войско соби	ра-али, ^
Во мундиры	си-иние	обряжали	за-аново.

Или:

Бьются они,	ле-езут на	сте-ены вы	со-окие,
Крепость не сда	ва-алась ^	со-орок ^	дней. ^^
Там солдаты	с пу-ушками,	там ^ рвы глу	бо-окие.
К дню сороко	во-ому весь	го-ород в о	гне. ^^

И затем поэт опять возвращается к четырехдольнику третьему:

Волки | серые из | лесу повы|бе-егива|ли. ^
Черны | вороны из | облак повы|ле-отыва|ли. ^
Волки-|вороны сбе|гались да сле|та-али-и|ся. ^
Волки-|вороны та|щили, рвали | мертвые те|ла. ^
Уж и | вдо-осталь о|ни ^ да по|ла-акоми|лись ^
Моло|дой ^ да ^ | свежей чело|ве-ечин|кой, ^
Волки-|вороны ди|вились, что за | бой ^ тут ^ | был, ^
Что за | бой ^ тут ^ | был ^ за ди|ко-ови-и|ный. ^
Все-то | ру-усская | кровь, ^ все-то | ру-усский | дух. ^
Где же | во-ор-о|ги? ^ Ино|зе-емщи-и|на? ^

Необычайное явление с точки зрения русской просодии и поэтики представляют тактовики Бориса Агапова, скромнейшего из оригинальных русских поэтов 20-х гг. Он создал несколько стихотворений, опубликованных в сборниках конструктивистов, главным образом в «Госплане литературы» (1925 г.). Прекрасный декламатор, Агапов воздержался от устной настырной пропаганды своих тактовиков. Он писал четырехдольные тактовики; сложные ритмы его стихов четки, ясны, как в русском народном стихе, от которого, однако, его тактовики отличаются и лексикой, и синтаксисом, и интонацией. В то же время тактовики Б. Агапова (поэма «Топчук» и сказка «Дундербундер») очень близки по внутреннему строю и по реалистическому рисунку изображаемого тактовикам А. Блока.

Вот начало его поэмы «Топчук»:

| Ну-ужен мне | кто-нибудь, о | ком ^ поза|ботиться,
| Ко|му ^ зара|бо-отать трудом ^ день|гу. ^^
| Ра|бо-оты-то | мно-ого, а | вот ^ безра|ботицу ^
| сердца-непо|се-еды из|быть ^ не мо|гу. ^^

Бы|ва-ало ча|са-ами на | пло-ощади | стаивал: ^ |
вот- ^ вот у	ви-ижу... ^	Нет, ^ не ви	дать! ^^^
Проходили	же-енщины	па-арно и	стаями — ^
вся-акой шпа	не, ^^ а	мне ^ благо	дать. ^^^

Губы пона	ма-азаны	красными чер	нилами, ^
бро-ови, как	по-одпись ди	ре-ектора	треста... ^^
Кто ж ^ их зо	вет, ^^ то	ва-арищи,	милыми? ^
Разве допу	сти-има по	добная не	веста? ^^

На-а смех ра	бо-очим, ^	взрослым и ре	бятam, ^^	
в до-ождик ^	пу-удра по	мо-орде те	чет... ^^	
Гла	за — ^ две чер	ни-ильницы:	тушь разведе	на там: ^^
что ж, добро — ма	кай перо, пи	ши портнихе	счет. ^^^	

В ю-убке ^	в тру-убку ^	ноги поды	тожены: ^
за трамваем	пры-ыгает —	ну-^ ну-^	ну! ^^^
Это ^ и	в Персии, по	жалуй, не по	ложено, ^
что-обы стре	но-оживать	дочь или же	ну... ^^^

А когда од	на ^^^	в паль	тице ба	рашковом, ^
гла-азом маз	нув, ^ ше-сп	ну-ула «по	стой», ^^^	
я ^ не стерпел, ^ промок	нул ^ промо	кашкой, ^		
всякую лю	бовь, ^ по	шел ^ до-^	мой. ^^^	

Сказка «Дундербундер»

| Во|роны и|гра-ают ^ | в «мо-оре вол|нуется». ^ |
 | Не-ебо от | о-осени | се-ерый кар|гон. ^^^ |
 | Бьет ^ бара|бан. ^ По Го|ро-оховой | улице
 | ре|бята-пио|ня-ата бе|гут ^ в дет-^|дом. ^^^ |

Дом — ^ молод	цом. ^ Там ког	да-а-то бло	ха жила, ^
птичье моло	ко ^ пила,	ела лори	ган; ^^^
подбородок	до-о полу,	топал да по	ха-аживал ^
граф ^ Дундер	бу-ундер- ^	ве-ели-и	кан. ^^^

Был он вели	кан — ^^ из	ве-естно за	ранее: ^	
кто ж в таком до	ми-ище од	ин-ин-то жи	вет? ^^	
Ле	жит — ^ голо	ва ^ в масте	рской ^ рисо	вания, ^
но-оги — в у	бо-орной, ^	в ку-ухне жи	вот. ^^^	

| Ру-убенсы, как | ста-арая | кле-опка — ^ | пятнами. ^ |
 | Зе-еркало | в зо-олоте. | Пара негри|тят ^

за | ба-архатной | ба-арышной | вышитыми | пятками ^ |
 | по коврику ^ | на прогулку | то-^ по-^ | тят. ^^^ |

Сад ^ был ^	глух; поли	це-ейский ста	рателен. ^
И ^ теле	фон ^ доно	сил: ^ «Раз-^два!» ^^^	
Граф ^ Дундер	бу-ундер! ^	Сколько б вы ни	тратили, ^
де-енег до	статочно. ^	Хип! ^ (раз-^два). ^^^	

То-олько слу	чи-илась как	кая-то ди	ковинка: ^		
поли	цейский	убежал, ^	теле	фон в пы	ли. ^^^
Граф ^ Дундер	бундер и че	ты-ыре пол	ковника ^		
сели в тара	гайку и уе-еха-а	ли. ^^^			

Бьет ^ бара	бан! ^^^	Кошки-пере	бежницы — ^	
в под	воротни,	в сто-ороны —	хлоп ^ хлоп ^	хлоп... ^^^
Дым ^ над тру	бой. ^ В вели	кановом у	бежище ^	
гномам-побе	ди-и	талям	жить ^ те-епло. ^^^	

Если ритм стихов «Топчука» и «Дундербундера» не выделяется особыми достоинствами по сравнению с ритмами тактовиков Блока и Кузмина, то «Лыжный пробег» Б. Агапова поражает слух читателя необычайностью ритмологического замысла: дать стих небывалого на русском языке звучания. Ритмическая разбивка текста, с обозначениями долгих слогов, с фиксацией места и длины пауз, повышения и понижения интонации и т.п. — все это сделано Агаповым очень тщательно, и терпеливый читатель, не слышавший авторского исполнения «Лыжного пробега», может разобраться в ритмической конструкции стихов и разучить декламационные особенности тактовой рецитации поэта.

«Лыжный пробег» напечатан в «Госплане литературы». Декламационная разбивка текста и авторские примечания к стихотворению говорят о том, что Агапов отлично разбирается в механизме ритмических конструкций своих тактовиков. Трудно создать тактовик, но гораздо труднее объяснить его и записать так, чтобы читатель смог самостоятельно воспроизвести во всех деталях замысел поэта. Мы еще не располагаем полиграфическим методом точной фиксации хотя бы только ритмической структуры тактовика. Обыкновенная манера печатания тактовиков (наподобие классических полносложников) не дает никаких указаний на способ прочтения таких стихов. А введение добавочных значков и разбивка слов на ритмические отрезки отпугивает читателя, который к тому же еще не уверен в том, стоит ли тратить труд на изучение самого способа чтения, а затем разучивания стихов. Так и прошло не замеченным блестящее произведение русской лирики «Лыжный пробег», в котором сила национальной оригинальности счастливо сочетается с искусством новой просодии, а глубина поэтических традиций, идущих от народного стиха, органически входит в русло современности.

Здесь даны два отрывка из «Лыжного пробега»:

Сне-ега ^ глубоки... по су|гробам воло|ки ^
 лыжи, | лыжи, лыжи, | лыжи О-о-|о-ой. ^ | ^
 На не|е-ебе ^ | си-инь ^ и | хмурь... ^
 А сне|га ^ гла-а|за — ^ за-а|жмурь — ^
 светят, | светят, светят, | светят О-о-|о-ой! ^^ | ^^

Лыжи | вострая са|жень... ^ Нет ни | хат, ни дере|вень, ^
 только | глухо, глухо, | глухо, | глухо | о-о-о-о! ^^
 Под сне|га-ами тро|пи-иночка — | где ж ^ о-о|на? ^
 А но|чами хруста|лями па-а|ёт ^^ лу|на... ^
 Нам не | е-есть, не-е | спать: ^ на Се|е-евер(ы) | путь... ^

Дале|ки мес|га, ^ а на | пле-ечи ^ | пуд. ^^ |
Только б не зво	ни-или ^	нам ^ коло	ко-ольницы,
только б не пу	га-ал нас ^	бе-елы-ый	смех! ^^
Девочки сне	гур(ы)ки ^	глаз(ы)ками	колются. ^

Наго|ня-а-а-ай! ^ а ко|го-орый | час? ^ |
 Не зе|ва-а-а-ай! ^ откры|ва-а-ай ком|пас! ^

Стрелка ^ как	белка ^^	шших ^^ хвос	том: ^^
Норд! ^^	^^	^^	^^
Сказ(ы)кины	лас(ы)ки ^	хватит ^^	стой! ^^
Спорт! ^^	^^	^^	^^

| Уп пошёл!! ^ | Д'нип пошёл! ^ | Д'уп пошёл!! ^ | Д'нип пошёл! ^ |
 | Д'уп(ы) уп(ы)! | уп(ы)! уп(ы)! | уп(ы)! ^^ | ^^

Глубо|кие сне-ега ^ | д'ночи | се-еверны|е. ^
 Весе|ле-ей ^ но|га д'изо | все-ей рва-а|ни! ^
 По сне|гам, ^ по звездам, ^ д(а) по-|на-аше-е|му, ^
 крепко | выпечены | мы да крепко | ква-аше-е|ны! ^
 Нас не | тиф, ^ не мо|роз ^ на фрон|тах ^ ско-о|вал, ^
 а од|на ^ сторо|на ^ проле|тар(ы)ска-а|я! ^^ |

Шире разда	ва-айся, ^	вязаная	грудь! ^^
Ежели ^	отдых, ^ да	ешь ^^ и	гру! ^^
Ежели и	гра, так чтобы	па-ар ва-а	тил! ^^
Ма-ало ли	стартов ^ мы	вспа-арыва	ли! ^^

У В. Луговского имеется лишь один, но блестящий пример четырехдольного тактовика — это стихотворная баллада «Перекоп». С точки зрения тактовой

версификации эти стихи Луговского являются образцовыми, тем более, что, в отличие от опытов других поэтов, «Перекоп» написан четырехдольником вторым, т.е. с односложной анакрузой (не считая последней строки первой строфы, где имеется двухсложная анакруза). Стихи Луговского исполнены редкой экспрессии и динамики. Это в своем роде классическое стихотворение.

Та|кая была | ночь, ^ что ни | ветер гуле|вой, ^^
 ни | русская ста|ру-уха зем|ля ^^ | ^^
 не | знали, что поде-елать с большо|й голо|вой — ^^
 золо|той голо|вой Кре-ем|ря. ^^ | ^^

Та|кая была | ночь, ^ что кос|тями засе|вать ^^ |
 ре|шили черно|мо-орскую | степ. ^^ | ^^
 Та|кая была | ночь, что у|шел Си-и|ваш ^^
 и | мертвым посте|лил ^ по-о|стель. ^^ | ^^

Та|кая была | ночь, — ^ что ни | шаг, ^ то о|коп. ^^
 В при|ся-адку вы|плясывал о|гонь. ^^ | ^^
 Под|скакивал Чон|гар, ^ и ре|вел ^ Пере|коп, ^^
 и | рушился ма|но-овский ^ | конь. ^^ | ^^

И | штабы лихо|радило, и | штык ^ кровя|нел, ^^
 и | страх чело|ве-еческий | смолк, ^^ | ^^
 когда ^ за пол|ками пере|кро-ошанных | тел ^^
 на|точный ка|ти-ился ^ | полк. ^^ | ^

Дроз|довцы сата|не-ели, ко|лоли латы|ши. ^^
 О|гонь ^ пере|крё-остный ^ | крыл. ^^ | ^^
 И | Фру-унзе ска|зал: ^ Насту|пи и заду|ши ^^
 после-еднюю | ги-идру — ^ | Крым. ^^ | ^^

Но | смерть, ^ словно | ры-ыбина | адовых мо|рей, ^^
 кро|вавой наме|га-ала ик|ры. ^^ | ^^
 И | Вра-ангель ска|зал: ^ Помо|лись ^ и от|бей ^^
 после-еднюю о|по-ору — ^ | Крым. ^^ | ^^

Гре|мели бата|ре-еи по|беду из по|бед, ^^
 И | здорово вор|ва-ался ^ | в Крым ^^ | ^^
 са|ратовский бра|ти-ишка со | шрамом на губе, ^^
 о|бутый в дина|ми-итный ^ | дым. ^^ | ^^

Тактономические опыты И. Сельвинского во многом уступают тактовикам других поэтов, в частности тактовикам Б. Агапова. Внешне эффектные в ав-

торской трактовке, тактовики Сельвинского казались вначале новым словом в русской поэзии; в действительности же они носят характер имитационной стилизации. Таковы его «Цыганская», «Цыганский вальс на гитаре», «Цыганская рапсодия», «Тройка разных (Таборная плясовая)», «Казачья походная» («Ехали казаки...»). В этих опытах отсутствует главное — русский язык, и поэтому они автоматически выпадают из русской поэзии. Пристрастие к имитации сказалось у Сельвинского и в подражательном стихотворении «Синий кант», и в тяжеловесной поэме «Три богатыря», копирующей строй народной былины. (Пристрастие Сельвинского к имитации проявилось и в других акциях; таковы названия: сборник конструктивистов «Госплан литературы», ЛЦК (Литературный центр конструктивистов), «Известия ЛЦК» (газетообразное приложение к сборнику «Госплан литературы»), констромол (конструктивистская молодежь) и т.п.)

Удачнее некоторые отрывки из поэмы «Уляляевщина». В целом поэма написана неровно, порой неряшливо и по языку и по ритму. Привожу несколько строф из этой поэмы (1-е издание), отвечающих требованиям четырехдольной структуры русских тактовиков:

| Вдруг ^ загу|де-ели ^ | со-онные | шпалы, ^
дзы|зы-ыкнул по | ре-ельсам ^ | гул ^ хоро|вой, ^^^ |
| поршнями и | шатунами | вышипая | шпарит, ^^ |
| стрельчато бук|суя, ^^ | силпый паро|воз. ^^^ |

| В воздухе про|сви-истанном | воплем | истерик ^^ |
| над колоко|лами ^ чугу-унных кот|лов ^^
над | красными теп|лухами и | бочками цис|терн ^^^ |
| не-ервно ва|ри-илса кар|та-авый ^ | клокот. ^ |

— «Ад|люр». ^^ Вер|ха-ами уз|ду ^ через | ров кинь, ^
А | там ^^ по | ростоши, где | снег ^ хоть и | смерз, ^
на ска|ку ^ разле|телись черно|ду-убки, мах|новки, ^^ |
| Заячьи на|ушники с раз|нузданный тесь|мой. ^^

Ши|бающая | в нос ^ уля|ляевская | ругань ^
мо|ро-озом и | ска-ачкой в у|дар ^ раз|жена, ^^^ |
| прыгала в | печенки, селе|зенки и по | кругу, ^^ |
| в бога ^ в бо|жи-иху и | бо-оже-е|нят. ^^^ |

| Пе-ервые | спе-ешась — ^ | в зу-убы на|гайку. ^^ |
| Выскубив у|сищ ^ лебе|диное пе|ро, ^^^ |
| Вы-ывинтили ^ на раз|ье-езде ^ | гайки ^
и | гро-охнули | рельс ^ попе|рек. ^^^ | ^^^ |

Для полноты обзора материалов, относящихся к созданию четырехдольных тактовиков, приведу несколько опытных и, возможно, случайных примеров, найденных у разных поэтов.

Вот тактовик Н. Брауна, опубликованный в 1930 г., — «Литературный вечер в Доме культуры». Поводом для написания этих стихов послужил случай, когда на литературном вечере в днепропетровском Дворце культуры, в стеклобетонном здании, во время чтения стихов запел сверчок.

Лапы тара	ка-аньи	в щелях шеле	стят, ^^^
Клонятся над	книгой рес	ницы грамо	те-ея, ^
Па-альцы ко	ря-авые	шарят по лис	там, ^^^
У порога	грамоты до	ворота по	те-ея. ^

«Лучина, лучи-инушка...»	А на кой же	черт ^^^	
Свет тебе та	кой поло	ви-ино-ош	ный? ^^^
Вся эта во	лы-ынка, что	тя-анет свер	чок? ^^^
«Что-о же ^	ты, ^ лу-у	чину-уш	ка...» ^^^

| Откуда в хо|зя-айство бе|то-она, стек|ла ^^^ |
| Жителя за|пе-ечного | речь ^ во-о|шла? ^^^ |

Что же ты, по	эт! ^ Стано	вьись ^ на че	ку: ^^^
Это не свер	чок ^ вере	шит ^ в угол	ку, ^^^
Стро-оки вы	ра-авнивай	на-а пере	вес: ^^^
Э-это не	крылышек пу	стя-ашный ^	треск, — ^^^
Это заби	раются, как	пыль ^ в у-уг	лы, ^^^
Прошлого за	пе-ечные	си-имво-о	пы. ^^^

Что-то приятное есть в стихах Ю. Казарновского «На катке» (четырёхкратный четырехдольник):

| Тонкую дев|чо-онку под | ру-учку ^ | взяв, ^^^ |
| Ломкую ка|ёмкою летят ^ ско-оль|зя. ^^
Мо|розо-ом поли|ро-ованный | лед ^ по-о|ст. ^^^ |
| Воздух гази|ро-ованный | ши-иплет ^ | рот. ^^
Мо|роз о щеки | трё-отся не|бритою ще|кой. ^^^ |
| Девушка не|се-отся ^ | вольтовой ду|гой. ^^^ |
| В упоеньи | бе-ега ^ | выгнута, как | лук. ^^^ |
| По струне раз|бе-ега ^ | тянется, как | звук. ^^
За | нею гимна|стё-орка ^ | серым ура|ганом ^^ |
| Делает вось|мё-орку ^ | а-аэро|планом,
Пар|нишки моло|ды-ые ^ | падают виз|жа: ^^
Они со льдом впер|вые ^^ | на ^ но-о|жах... ^^^ |

Обзор четырехдольных тактовиков мы заключим демонстрацией двух *трехкратных* четырехдольников, в них имеются некоторые элементы тактовой просодии (долгие слоги).

Первый трехкратник принадлежит А. Жарову (из поэмы «Керим»), ритм его стихов удачно имитирует ритм лезгинки:

Ну-ка, ну-ка,	то-опни но	го-ою! ^
Ну-ка, ну-ка,	то-опни дру	го-ою! ^
Где ты, моя	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. ^

В случае силлабо-тонического полносложия ритм этих стихов был бы похож на ритм строк:

| Во поле бе|резонька сто|яла. ^^ |
 | Во поле куд|рявая сто|яла. ^^ |

Второй пример — стихи В. Нарбута «Тиф», где сделана попытка ритмического пятистопного ямба путем замены полносложия введением долгих слогов:

При|кинулся бло|хо-ою кры|синой, ^
 под|прыгнул, как ре|зи-иновый | мяч, ^^
 и | пал ^ на со|баку, чтобы | псиной ^
 вте|ре-еться в ка|зармы, где шу|мят. ^^

И|грают в «дурач|ки» ^ и в «же|лезку», ^
 хо|хо-очут, — а | скользкая бло|ха, ^^
 сталь|ная по за|ка-азу и | блеску, ^
 на|качивает | сок ^ в потро|ха. ^^

Полносложный стих силлаботоники того же самого контрольного ряда звучал бы параллельно так:

Под | елью изну|ренный и гро|моздкой, ^
 что | выросла, не | плача ни о | ком, ^^
 ме|ня кормили | мякишем и | соской, ^
 пар|ным голубо|ватым моло|ком. ^^
 (Б. Корнилов)

Перейдем теперь к демонстрации тактовиков из класса трехдольников. Но мы не найдем здесь тех богатств, какие наблюдали в классе четырехдольников: ритмический потенциал четырехдольников во много раз превосходит внутренние ресурсы трехдольников, что мы и видели при сличении таблиц с ритмическими модификациями трехдольника и четырехдольника.

Из истории русской поэзии и русского стиховедения известно, что наши поэты нарушили полносложие стихов именно в трехдольных размерах: так было с гекзаметром, начиная с В. Тредиаковского, так было с первыми паузными трехдольниками Г. Державина, В. Жуковского и М. Лермонтова. Но наиболее сильное потрясение испытали наши полносложные трехдольники у поэтов XX в.

И здесь инициатива смелости принадлежит А. Блоку, который сделал первые резкие шаги от паузников к тактовикам, показав пример более решительного использования внутренних ритмических резервов трехдольника, чем это делалось до него. И уже после Блока стало возможно продолжить опыты обогащения новыми трехдольными ритмами — Ахматовой, Мандельштаму, Цветаевой, Маяковскому, Есенину, Асееву, Кирсанову, Суркову, Пастернаку и другим современным поэтам.

Решающую роль преобразования паузников в тактовики сыграла баллада Блока «Она веселой невестой была...». Как всегда и везде, неравносложные анакрузы в начале стихов обостряют ритм стихотворения, внося элементы беспокойства и смятения. Эти стихи — четырехкратный трехдольник с переменными анакрузами.

Она ^ ве|селой не|вестой бы|ла. ^
 Но | смерть ^ при|шла. ^ Она умер|ла. ^

И | старая | мать погреб|ла ее | тут. ^
 Но | церковь у|пала в за|цве-етший | пруд. ^

Над | зы-ыбью | самых глу|бо-оких | мест ^
 Плы|вет ^ о|дин непо|дви-ижный | крест.

Мино|ва-али | сотни и | со-отни | лет, ^
 А | в старом ^ | доме ^ | юности | нет. ^

И | в доме, у|ста-авшем | юности | ждать, ^
 Од|на ^ о|сталась ^ | старая | мать. ^

Ста|руха вде|вает ^ | нити в иг|лу.
 Тени | нитей дро|жат ^ на | полу. ^^

| Тихо, как | будет. Свет|ло, ^ как | было.
 И | счет ^ го|дин ^ ста|руха за|была.

Как | мир, ^ ста|ра, ^ как | лунь ^ се|да.
 Нико|гда не ум|рет, нико|гда, нико|гда... ^

Лишь после ритма этих и подобных стихов Блока стали возможны модификации других трехдольников тактового строя. К ним прежде всего отнесем ряд трехкратных трехдольников.

Я нена	ви-ижу	свет ^^	
Однооб	ра-азных	звезд. ^^	
Здравствуй, мой	давний ^	бред, — ^^	
Ба-ашни	стрел	чатой	рост. ^^
 (О. Мандельштам)

В 1923 г. В. Маяковский написал большую «Барабанную песню». Это трехкратный трехдольник первый с нулевой анакрузой, в который, правда, автор иногда вводит односложную, реже — двусложную, анакрузу.

Наш ^ о	тец — ^ за	вод. ^^
Красная	ке-епка —	флаг. ^^
Только за	вод позо	вет — ^^
руку ^	прочь, ^^	враг! ^^

Впе|ред, ^ сы|ны ^^ | стали!
 Ру|ка, на при|клад ^^ | ляг! ^
 Гро|ми, ^^ | шаг, ^^ | дали! ^
 | Громче пе|чатъ — ^^ | шаг! ^^ |

Наша ^	мать — ^^	пашня. ^
Па-ашню	нашу не	тронь! ^^
Стража ^	наша ^	страшная —
глаз, ^ вин	товок о	гонь. ^

Впе|ред, ^^ | дети ^ | ржи! ^
 Ру|ка, на при|клад ^^ | ляг! ^^ |
 | Ногу ров|ней ^ дер|жи! ^^ |
 | Громче пе|чатъ — ^^ | шаг! ^^ |

| Армия — | наша семья. ^^ |
 | Ра-авный | в равном ряду. ^
 Сегодня солдат ^^ | я — ^^ |
 | за-автра | полк ^ ве|ду.

За се|бя, ^ за | всех ^^ | стой. ^^ |
 | С неба не | бу-удет | благ.
 За | себя, ^ за | всех ^^ | в строй! ^^ |
 | Громче пе|чатъ — ^^ | шаг. ^^ |

Еще энергичнее ритм трехдольного тактовика в следующем четверостишии Маяковского из поэмы «Про это» (ступенчатый стих Маяковского для наглядности выпрямлен):

Дыры свер	ля ^^	в доме, ^
взмыв ^ Мяс	ницкую	пашней, ^
рвя ^^	кабель, ^	номер ^
пулей летел ^^	барыше.	

Свою «Поэму о 36» (1924 г.) С. Есенин написал под явным влиянием ритма этих стихов Маяковского: тот же трехкратный трехдольник с непостоянной анакрузой (ниже каждый есенинский «рваный» стих выпрямлен в один ряд):

| Много в Рос|сии ^ | Троп. ^^ |
 | Что ни тро|па — ^ То | гроб. ^^ |
 | Что ни вер|ста — ^ То | крест.
 | До ени|се-ейских | Мест ^
 Шес|ть | тысяч о|дин Су|гроб. ^^ |

| Синий у|ра-альский | Ском ^^ |
 | Каменный | лег ^ Меш|ком. ^
 За | скомом шумит ^ Тай|га. ^
 Коль | вязнет в сне|гу ^ Но|га, ^
 По|пробуй ид|ти ^ Пеш|ком. ^

Доб|ро у ко|го ^ За|кал, ^
 Кто | знает си|би-ирский | Шквал. ^
 Но | если ты | слаб ^ И лег, ^
 То, | тайно про|бра-авшись | В лог, ^
 Те|бя отпо|ет ^ Ша|кал. ^^ |

Буря и	гро-озный	Вой. ^^
Грузно бредет ^ Кон	вой. ^^	
Ру-ужья	Напере	вес. ^^
Если ты	хочешь	В лес, ^^
Не доро	жи Голо	вой. ^^

И лишь после опытов О. Мандельштама, В. Маяковского и С. Есенина мог возникнуть такой шедевр версификационного искусства, как «Прощальная» Н. Асеева, посвященная смерти В. И. Ленина. Асеев взял за основу тот же трехкратный трехдольник первый, но придал ему необыкновенную ритмическую четкость — безанакрузное единоначатие, обязательная двудольная пауза в конце стиха с мужской энергичной рифмой и разнообразные ритмические модификации внутри каждого стиха. Получился классический по отточенности трехдольный тактовик редкой, кристаллической красоты:

Е-если	день ^^	смерк, ^^
Е-если	звук ^^	смолк, ^^
Все же бе	гут ^^	вверх ^^
Соки со	сно-овых	смол. ^^

С горем ^	напере	вес, ^^
Горло бе	дой ^^	сжав, ^^
Фа-абрик	и дере	вень ^^
Загово	ри, ^^	шаг: ^^

Тяжек и	глух ^^	гроб, ^^	
Скован и	смят ^^	смех, ^^	
Низко при	гнуть ^	смог	ло ^^
Горе к зем	ле ^^	всех. ^^	

Если у	молк ^	один, ^^	
Даже и	самый жи	вой, ^^	
Тысяча	ми ^	ро	дин, ^^
Жизнь, ^	от	мсти за не	го. ^^

С горем ^	напере	вес, ^^
Зубы бе	дой ^^	сжав, ^^
Фа-абрик	и дере	вень ^^
Ширься, гуди, ^^	шаг... ^^	

Разве похожи эти энергичные, с многофигурными ритмическими модификациями, тактовики на своих классических полносложных собратьев с однофигурной модификацией трехдольника? А ведь контрольный ряд для тех и других одинаков

|uuuuuuuuuuuu|

| Жду я хо|лодного | дня, ^^ |
| Сумерек | серых я | жду. ^^ |

| Замерло | сердце зве|ня: ^^ |
| Ты гово|рила: «При|ду...» ^^ |

(А. Блок)

Я несколько нарушил методику подачи материалов в известной системе, предварив демонстрацию тактовых трехкратных трехдольников четырехкратным трехдольником Блока «Она веселой невестой была». Соблюдая принятый порядок, балладу Блока нужно было бы поместить сейчас же, перед демонстрацией четырехкратных трехдольных тактовиков. Блок остается инициатором и пионером реформы трехдольных тактовиков четырехкратного счета.

Непосредственно к А. Блоку и здесь примыкает В. Маяковский. У него имеется несколько образцов четырехкратного трехдольного тактовика, — лучшие из них приводятся ниже.

Поразительны по богатству ритмических ходов стихи Маяковского в поэме «Про это». Начинается поэма прологом, написанным привычным трехдольным паузником. Но после пролога следует первая часть — «Баллада Редингской тюрьмы». Стихи баллады не только по своему ритму, но и по своей фразеологической фактуре, по смысловой тональности, по синтаксическому строю представляют редчайшее явление даже для самого Маяковского. Нервный ритм, блуждающие анакрузы, трагическая озаренность замысла проходят в русле железного метра — четырехкратного трехдольника. И перед нами не рядовой трехдольный паузник, а трехдольный тактовик в самой высокой его организации. Но чтобы это понять, нужно проскандировать стихи Маяковского во всей их точной ритмической разбивке (стихи нужно разучить):

^ Не | молод ^ | очень ^ | лад ^ бал|лад,
^ но | если сло|ва ^ бо|лят ^^ | ^
и сло|ва гово|рят ^ про | то, что бо|лят,
моло|деет и | лад ^ бал|лад. ^^ | ^
^ Лу|бянский про|езд. Водо|пьяный. ^ | Вид
^^ | вот. ^^ | Вот ^^ | фон. ^^ | ^
^ В по|стели о|на. ^ О|на ^ ле|жит.
^^ | Он. ^^ | ^ На сто|ле теле|фон.
^^ | «Он» и «о|на» ^ бал|лада мо|я.
^ Не | стра-ашно | нов ^^ | я. ^^ | ^
^^ | Стра-ашно | то, ^ что | «он» — это | я,
^ и | то, что «о|на» ^ — мо|я. ^^ | ^
^ При | чем ^ тюрь|ма? Рождест|во. Кутерь|ма.
Без ре|шеток о|ко-ошки | домика | ^
Это | вас не ка|сается. Гово|рю — ^ тюрь|ма.
^^ | Стол. На сто|ле ^ со|ломинка. | ^

(«Лесенка» выпрямлена. Курсивом выделены полудольные слоги.)

Другой примечательный трехдольный тактовик о четырех кратках мы находим среди заграничных стихотворений Маяковского. Это стихотворение «Еду». Маяковский отправляется в Париж. У него великолепное настроение. Бодрый, веселый ритм стихов и постоянная односложная анакруза трехдольника второго как нельзя лучше гармонируют в стихотворении, начало которого приводится (с выпрямленными строками):

Би|лет — ^^ | щёлк. ^ Ше|жа — ^^ | чмок . ^
 Сви|сток, — и рва|нулись туда мы, ^ | ^^
 куда, ^ как | се-ельди | в сети чу|лок, ^
 плы|вут круго|светные | дамы. ^ | ^^
 Се|годня при|едет — уродом у|род, ^
 а | завтра — у|знать по|смейте-ка: | ^^
 в одно ^ раз|убран и | город и | рот — ^
 по|мады, о|гней ^ кос|метика. | ^^
 Ве|сё-оных | тя-анет | в эту вот | даль. ^
 В Па|риже гру|стить? ^ | Едва ли! ^ | ^^
 В Па|риже — | площадь, и | та — Эту|аль, ^
 а | звезды — так | сплошь эту|али! ^ | ^^

Тот же размер стиха, с одинаковой метрической моделью, анакрузами и эпикрузами применил Б. Пастернак в стихотворении «Степь». Первые три строфы, посвященные описанию степи, — полносложный трехдольник второй, а дальше, в соответствии с беспокойством, возникшим при густом тумане, в котором можно заблудиться, стихи построились в тревожном, остро паузированном ритме. Ниже — отрывок из «Степи»; первая строфа — полносложная, остальные — паузный тактовик:

...Ту|ман ото|всюду нас | морем об|стиг, ^
 В волч|дах воло|чась за чу|лками, ^ | ^^
 И | чудно нам | степью, как | взморьем, брес|ти —
 Ко|леблет, от|носит, тол|кает. ^ | ^^

Не | стог ли в ту|ма-ане? | Кто ^ пой|мет? ^
 Не | наш ли о|мёт? ^ До|ходим. ^ — | Он. ^
 На|шли! ^ Он | самый и | есть. ^ — О|мёт. ^
 Ту|ман ^ и | степь с четы|рех ^ сто|рон. ^

И | Мле-ечный | Путь сторо|ной ^ ведет ^
 На | Керчь, ^ как | шлях, ^ ско|том пропы|лён.
 За|йти ^ за | хаты, и | дух ^ за|ймет: ^
 От|крыт, ^ от|крыт с четы|рех ^ сто|рон. ^

Интересную модель трехдольного тактовика разработал С. Кирсанов, написав стихи к 13-й годовщине Октябрьской революции. Каждый второй стих построен на односложных словах, которые сообщают всему стихотворению оригинальный энергичный ритм. Читаются стихи очень легко и непринужденно.

Время ве	лит ^ за	песню при	няться. ^
Вбей ^^	в шаг ^^	марш! ^^	^^
Глянем, как	вырос за	эти три	надцать ^
Лет ^^	рост ^^	наш. ^^	^^
Что ни се	кунда, ^	что ни ми	нута — ^
Час, ^^	день, ^^	год — ^^	^^
Это все	то же Ок	тябрьское	утро ^
В наш ^^	взор ^^	бьет. ^^	^^

Эта же модель была повторена затем В. Ходасевичем:

Черные	тучи про	носятся	мимо ^
Сел, ^^	нив, ^^	рош. ^^	^^
Вот потем	нело и	пыль закру	жилась. ^
Гром, ^^	блеск, ^^	дождь. ^^	^^

Соснам и	совам по	теха ноч	ная: ^
Визг, ^^	вой, ^^	свист. ^^	^^
Ты же, свет	ляк, свой зе	леный фо	нарик ^
Спрячь, ^^	друг, ^^	в лист. ^^	^^

На этом можно было бы закончить обзор трехдольных тактовиков, их в русской поэзии гораздо меньше, чем четырехдольных. Но у С. Кирсанова мы встречаем трехдольники, в которых хотя и соблюдено догматическое полносложие стопы и, соответственно, отсутствуют внутрислоговые долгие слоги и паузы, тем не менее стихи содержат в себе важный для структуры тактовика элемент — ритмическую инверсию; а это явление в трехдольниках чрезвычайно редкое. Поэтому мы вправе причислить к тактовикам следующие трехдольные стихи Кирсанова, в которых ритмическая инверсия проведена четко и систематически — из стопы в стопу. Размер стихов — трехдольник первый с контрольным рядом $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$, — но Кирсанов, объединяя трехдольники попарно, размещает ударные слоги следующим образом: $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$, т.е. он не подчеркивает ударным слогом метрический акцент в нечетных трехдольниках, бросая ударный слог на третью, слабую долю и усиливая тем самым ритмический акцент следующего трехдольника. Получается очень интересный по новизне ритм стиха:

| На конé | кра́шенном || я скачú | бéщено — || карусель | вёртится. |
| А вокрúг | му́зыка, || и, вертáсь | звéздами, || фейервёрк | свéтится. |

| О Пруды | Чíстые, || звездяно́й | ёлочкой, || рождество́ | в го́роде. |
| Наклоня́сь | мо́рдами, || без конца́ | кружатся || скакуны́ | го́рдые. |
(«Карусель»)

Другой пример — то же, но с паузой после каждого двустипия:

Под одни́м	не́бом ^		на Земно́м	Ша́ре ^		мы с тобо́й	жи́ли, ^
где в луча́х	со́лнца ^		облака́	плы́ли ^		и дожди́	ли́ли, ^
где сто́ял	во́здух, ^		голубо́й	го́рный, ^		в ледяных	звéздах, ^
где цвели́	ветви́ ^		где птенцы́	жи́ли ^		в травяных	гнёздах. ^
(«На одном свете»)

Какие новшества введут поэты в структуру трехдольников — сказать трудно. Поскольку ритмические резервы трехдольника беднее резервов четырехдольника, остается рассчитывать на изобретательность русских поэтов.

Далее перед нами класс пятидольников. Но здесь поэты почти ничего не сделали, чтобы довести звучание стихов до уровня тактовиков. Лишь в очень редких случаях на фоне классических и общепринятых ритмов прорастают отдельные строки, строфы и, иногда, стихотворения, знаменующие собой какие-то «просветы в будущее». К таким случайным или нечаянным новациям можно отнести знаменитое шестистишие В. Маяковского из поэмы «Хорошо». Шестистишие написано четким пятидольником, первые два стиха и четвертый — полносложные пятидольники, а в третьем, пятом и шестом каждая вторая половина стиха содержит в себе не три, как обычно, а четыре слога. Что это, ошибка? Нет, это введение в среду пятидольника полудольных слогов, которые произносятся вдвое быстрее соседних слогов:

Лет до	ста расти	
нам до	старости.	
Год от	года расти	
нашей	бодрости.	
Славьте,	*молот и стих*,	
землю	*молодости*.	

Подобный случай мы встречаем в стихотворении Л. Васильевой, которая, как это уже было отмечено в классе пятидольников, применила кратчайшие слоги в ряду кратких:

Я тос	ку тая,
тебя	*выстыдила*,
мол, зи	ма твоя
тебя	*выстудила*.

Пятидольники — это стиховые размеры, которые еще ждут своих рачителей и мастеров. Это почти нетронутая целина. Тем приятнее встретить у поэта целое стихотворение, написанное пятидольником, в котором встречаются строки с паузированным ритмом, нарушающим академическое пятисложие стопы, и даже одна строчка (девятая), содержащая полудольные слоги. Это редкое по ритму стихотворение «Улица в океане» принадлежит скромному поэту Г. Санникову; как оказалось, он и сам не знал, что его стихи — пятидольной структуры, что они очень искусно паузированы и даже снабжены полудольными слогами. Внимательное слежение по строкам этого стихотворения освобождает меня от комментариев:

Эта	улица		в океане ^		
ослепительно		хоро	ша. ^^		
То и	дело, как		на экра	не, ^	
проплы	вают здесь		не спе	ша ^^	

много	палубны	е гос	тиницы,		
комфо	ртабельны	е суда. ^^			
Лишь ко	лышется		^^	синяя	
атлан	тическая		я во	да. ^^	

И рас	кланиваясь		с моря	ками, ^	
с паро	ходами		всех мо	рей, ^^	
по-то	варище		ски гуд	ками ^	
мы здо	роваем		ся: «Гуд	дэй!» ^^	

Но су	ровые		капи	таны ^	
нам вос	торженно		^^	шлют ^^	
по вол	нам ^^		оке	ана ^	
трое	кратный ^		^ салют. ^^		

Осле	пительно		е сия	нье, ^	
Нарас	пашку ^		^ ду	ша... ^^	
Эта	улица		в оке	ане ^	
Пора	зительно		хоро	ша. ^^	

Ритм этих стихов Санникова так разнообразен, что в них не сразу узнаешь ритм стихов Кольцова:

Что дремучий лес,
Призадумался, —
Грустью темною
Затуманился?

Шестиударные тактовики в авторской поэзии совершенно не разработаны и даже не затронуты.

РИТМОЛОГИЯ НАРОДНОЙ ЧАСТУШКИ

В сокровищнице русского фольклора народная частушка занимает особое место. Ушли в прошлое или доживают свой век многие жанры народной поэзии — былины и сказки, хороводные и обрядовые песни, заговоры и причитания. Частушка же преодолела исторические барьеры и вошла в народную литературу как современница. Не будет преувеличением сказать, что народная частушка потому живет и развивается, что она находилась и находится в гуще жизни народа. В годы гражданской войны частушки, как стаи веселых птиц, летали над молодой советской республикой. Знаменитое «Яблочко» катилось и перекачивалось по всей России.

Меняются времена, меняется и содержание частушек. Но есть в них такое, что при всех тематических и мелодийных изменениях сохраняется как величайшее своеобразие национального поэтического искусства, как могучее динамическое начало, позволяющее мгновенно отличить частушки от других видов лирики. Это — завораживающая сила ритма, того ритма, который, по словам В. Маяковского, и есть, «основная энергия стиха»¹.

Русская народная просодия представляет собой необычайное явление отечественной культуры. Здесь сложились свои нормы ритмообразования, резко отличающиеся от канонов классического стиха, но не противостоящие им. Изучение ритмических структур народной частушки имеет большое познавательное значение для фольклористов и литературоведов и практическое значение для поэтов. Без изучения общей системы народной просодии и, в частности, ритмики частушек нельзя понять пути развития современного русского стиха.

¹ См. статью В. Маяковского «Как делать стихи».

История развития стихотворных форм — это не изолированный, не автономный процесс их видоизменения и совершенствования. Показательно, что именно в советский период техника народной частушки достигла удивительного мастерства, превосходящего уровень дореволюционной частушки. Техника стиха непрерывно совершенствуется. Между тем некоторые писатели думают иначе. Так, И. Эренбург в беседе с корреспондентом газеты «Литература и жизнь» (16 августа 1959 года) заявил: «Смешно говорить о прогрессе стихотворных форм. Формы меняются, но не совершенствуются, — это не данные точных наук». Положение И. Эренбурга опровергается всей историей развития русского стиха. Конечно, смешно совершенствовать треугольники и параллелепипеды. Но разве Пушкин, например, не усовершенствовал четырехстопный ямб, форма которого была ранее разработана Ломоносовым, а затем Державиным? Аналогичный, но более грандиозный процесс совершенствования стиха мы наблюдаем и в народных частушках.

Как литературный жанр народная частушка представляет собой поэтическую миниатюру в форме монострофы. Подобные миниатюры существуют у всех народов: например, краковяк у поляков, шванк у немцев, танка у японцев, пантун в индонезийской народной поэзии, рубай и бейт у восточных народов. Русская частушка — необыкновенно емкая форма метрического стиха, выработанная народом на протяжении длительного времени. Ее монострофичность позволяет поэту экспромтом, на лету схватить мысль, образ, характерную деталь, острый штрих и мастерски вговорить, впеть в определенные метрические грани.

У нас принято записывать частушки четырехстопием: дань теоретической догме. Ритмологически же и фактически народная частушка является *двустопием*, русским дистихом. Попытки последователей традиционной теории стиха рассматривать частушки как хореические и ямбические образования терпят крушение под напором своеобразного строя частушек, где в ритмических модификациях искусно сочетаются долгие, краткие, а иногда и кратчайшие слоги, паузы различной интонационно-структурной долготы, константные и инверсированные акценты. Количество слогов в частушке колеблется от тридцати двух до шестидесяти. Потому-то и непонятна ритмика наших частушек, что она не поддается анализу с точки зрения ямбо-хореической теории стиха. Потому-то и нет до сих пор удовлетворительных работ, разъясняющих стихосложение частушек. Искать объяснение ритмического строя частушек в напевах бесполезно по одному тому, что в каждой губернии, а ныне в каждой области существуют разные напевы, с разными мелодиями и разными ритмами. Кроме того, ритм и мелодия для тридцатидвух-сложной частушки будут иными, чем для шестнадцатисложной. Мы рассматриваем частушки не как песни, а как произведения лирической поэзии. Мы не распеваем их, а читаем. Научиться правильно читать народные частушки, точно соблюдать

в речитации их ритмическую структуру — это уже полдела. А ведь известно, что сборники частушек остаются почти непрочитанными. Их перелистывают лишь литературоведы и фольклористы, читая строки сложной ритмической структуры как прозу, а не как метрические стихи.

Ритмика русской народной частушки в ее лучших образцах отличается необыкновенной оригинальностью и богатством поэтической культуры. В частушке, как ни в каком другом жанре народной поэзии, проявились высокие элементы искусства — близость к жизни, языковой артистизм, поразительное чувство ритма, фонетическая прозрачность речи и сверкающая жизнерадостность народа. По меткому выражению М. Горького, «частушки строятся из чистого языка». Бесподобное мастерство стиха в народных частушках, достигающее порой ювелирной виртуозности, стало возможным, конечно, в результате колоссальной практики и глубокой традиции, которая не застыла в постоянных формах, а непрерывно развивается и совершенствуется в живом взаимном общении народных поэтов. Тонкое мастерство частушек в наилучших образцах дает основание предположить, что истоки частушки нужно искать в древнерусском народном стихе и, возможно, у веселых скоморохов-сатириков.

Принципы и методика исследования частушек

Прежде чем приступить к характеристике метрических и ритмических структур народной частушки, необходимо остановиться на главнейших моментах ритмологии, относящихся непосредственно к строю частушки².

Всякий правильно организованный метрический стих может быть отнесен к одному из четырех классов: трехдольник, четырехдольник, пятидольник и шестидольник³. Что касается народных частушек, то по своей ритмической структуре они принадлежат к классу *четырёхдольников*. Четырёхдольник вовсе не означает обязательно четырехсложную стопу; незачем называть его пэоном, как это делалось у нас по отношению к четырехстопным ямбическим и хореическим размерам, когда объединялась, например, ямбическая стопа \cup с пиррихией \cup и эта комбинация $\cup\cup$ наименовалась вторым пэоном, а комбинация хорея \cup и пиррихия \cup называлась первым пэоном $\cup\cup$. Четырёхдольная крата, как и всякий другой правильный метрический многодольник, содержит в себе два про-

² Общие принципы ритмологии стиха изложены в моей статье «Русское стихосложение». (См. в настоящем издании. — Прим. ред.).

³ Там же. (С. 545–546 настоящего издания. — Прим. ред.).

тивоположных начала: 1) постоянное количество меры ритмического движения и 2) разнообразное, изменяющееся качество ритмических модификаций, состоящих из таких элементов движения, как слоги разной структурной долготы, структурные паузы и ритмические ударения в слогах, совпадающие с метрическими акцентами (константный ритм) или не совпадающие с ними (инверсированный ритм). Теоретически четырехдольная крата содержит в себе 124 ритмические модификации. Приведу лишь некоторые модификации, наиболее часто встречающиеся в ритмике классического стиха, в так называемой силлабике и в особенности в народных стихах и тактовиках:

константные — $\acute{u}uu, u\acute{u}u, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu,$
 $\acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu, \acute{u}uu;$

инверсированные — $uu\acute{u}, uu\acute{u}, u\acute{u}u, u\acute{u}u, u\acute{u}u, u\acute{u}u, u\acute{u}u, u\acute{u}u, u\acute{u}u, u\acute{u}u;$

нейтральные, безударные — $uuu, uuu, uuu, uuu, uuu, uuu, uuu, uuu,$
 $uuu, uuu, uuu;$

и т.д. и т.п. Этими и другими модификациями, как мы увидим, полна ритмика народных частушек. Потому-то и непонятна она рутинерам, стоящим на позициях примитивной архаичной теории «силлаботонизма», которая признает лишь полносложные стопы и отрицает структурные долготы слогов, внутрисиштные паузы и ритмическую инверсию. Не равносложность, а *равнодольность* краты и всего периода, определяющего структуру стиха, лежит в основе правильных ритмических процессов.

Остановимся на вопросе о константном и инверсированном ритмах в четырехдольниках.

Константный ритм возникает, когда реальные ударения в словах, из которых складывается стих, совпадают с метрическими акцентами контрольного ряда. В четырехдольной крате два метрических акцента: главный $\acute{u}uu$ и побочный $uu\acute{u}$; отсюда — *главная константа* и *побочная константа*. Кроме того, встречается и *двойная константа* $\acute{u}uu$ с акцентами на главной и побочной долях краты. Сказанное здесь целиком относится и ко всем паузным и разнодолготным модификациям.

Инверсированный ритм возникает, когда реальные ударения в словах стиха не совпадают с метрическими акцентами контрольного ряда. Для четырехдольной краты возможны три вида ритмической инверсии: когда словесное ударение падает на вторую, слабую долю краты — *главная инверса* $uu\acute{u}$; когда ударение приходится на четвертую, слабую долю — *побочная инверса* $uu\acute{u}$; когда инверсии подвержены обе доли — *двойная инверса* $\acute{u}uu$.

Обычно на основании системы рифмовки частушка записывается в четыре строки, и каждая строка считается законченным стихом. Ритмологически же частушка распадается на два *тактометрических периода*. Каждый период представляет собой

четыреждыкратный четырехдольник, метрический объем периода — 16 долей ($4 \times 4 = 16$); следовательно, оба периода частушки заключают в себе 32 доли. Не всегда все 16 долей периода заполняются 16-ю слогами; как мы увидим, чаще всего и преимущественно количество слогов в частушечном периоде меньше шестнадцатидольной нормы, в некоторых частушках оно убывает до 8 и даже 7 слогов в периоде, но зато максимум повышается иногда до 17 слогов в периоде.

Четыреждыкратность повторности — это *родовой* признак правильного метрического многодольника. Частушки, относясь к *классу* четырехдольников по своей долевым структуре, принадлежат к *четыреждыкратным* формообразованиям по родовому признаку. Внутри родового образования (четыреждыкратность) следует различать видовые формы четырехдольника, их четыре:

Первый вид: $\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu$
 $\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu$

Второй вид: $uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}$
 $uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}$

Третий вид: $uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}$
 $uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}$

Четвертый вид: $uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}$
 $uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}uu\acute{u}$

Здесь представлены контрольные ряды тактометрических периодов; в их пределах и формируются все русские народные частушки. Видовые формы четырехдольника обусловлены положением анакрузы и эпикрузы. *Анакруза* — это начальная часть периода до первого метрического акцента; ей соответствует *эпикруза* — концевая часть периода, начиная с последнего метрического акцента. Первый вид четырехдольника не имеет ни анакрузы, ни эпикрузы, это — лидирующая форма закрытого контура; остальные три вида имеют открытые контуры.

Каждый тактометрический период с его контрольным рядом является объективной мерой, эталоном не только ритмического процесса, но и речевых формообразований в стихе: нормы фразостроения в частушке совпадают с этим периодом. Вот почему частушка объективно (ритмологически и филологически) представляет собой не четверостишие, а дистих, соответствующий двум тактометрическим периодам, или, как сказали бы музыканты, двум тактам на 4/4.

Принципиально верную позицию в понимании структуры частушек занимал А. Туфанов, который в статье «Ритмика и метрика частушек при напевном строе» писал: «Каждую из частушек в ритмическом отношении следует считать равною 32 *chronos protos*. Частушка при исполнении разбивается на два музыкальных предложения (по 2 строчки в каждом), каждое предложение состоит из 4 колен (по 2 в строчке), каждое колено из 2 тактов»⁴. Позицию А. Туфанова разделял П. Соболев; он предлагал положить в основу ритмики частушек «синтактические стопы, т. е. части стиха, соответствующие музыкальным тактам напева и равные между собою по времени протяжения»⁵. Практически же, при конкретном анализе ритма частушек, оба автора — и А. Туфанов и П. Соболев — пользовались силлаботоническими стопами и, конечно, не могли достигнуть нужных результатов.

Поэтика русских народных частушек в лучших своих образцах необычайно интересна по тонкому изяществу, по той сложной простоте, которая присуща высокому искусству. Поражает точность словесного рисунка, абсолютно соответствующего мысли, образу и интонации стиха, восхищает безукоризненный ритм, вбирающий в себя всю полноту художественной выразительности. Я не знаю других произведений русского поэтического искусства, где бы с такой стереоскопической ясностью, с такой непостижимой легкостью и непосредственностью нашло выражение единство содержания и формы, как это мы видим (слышим) в образцовых народных частушках. Частушка как художественная миниатюра по своей природе должна быть совершенной, безупречной по мастерству. Этот критерий и был положен мною в основу отбора образцов частушек для показа их различных ритмических структур.

Как классифицировать частушки для того, чтобы показать своеобразие их ритмических структур?

Наиболее целесообразным по простоте и объективно удобным для анализа является примененный здесь принцип распределения частушек прежде всего по четырем видам четырехдольника, а затем расположение частушек каждого данного вида в порядке постепенного убывания слогового состава⁶. Внимательный читатель может проследить, как

⁴ Красный журнал для всех. 1923. № 7-8. С. 79.

⁵ Соболев П. М. К вопросу о ритмико-метрической структуре частушки // Художественный фольклор. 1927. Вып. II-III. С. 143.

⁶ В основу нашей классификации положены результаты обследования около 5100 частушек, опубликованных в семи сборниках. В дальнейшем при ссылках на сборники используются следующие условные сокращения: Б. — Русская частушка. Подготовка текста и примечания В. Бокова. Изд. 2-е. Л. Советский писатель. 1950. Малая серия «Библиотека поэта»; З.-М. — Частушка. Составитель Н. Захаров-Мэнский. Изд. 2-е. М. 1926; К. — Русские частушки. Составитель А.Ф. Кулемкин. М., Московский рабочий. 1959; П. — Русское народное творчество в Башкирии. Под общей редакцией Э.В. Померанцевой. Уфа. 1957; С. — Русская частушка. Вступительная статья, отбор и редакция текста В.М. Сидельникова. М. Советский писатель. 1941; Сим. — Симаков В.И. Что такое частушка? М. 1927; Я. — Частушки Ярославской области. Составил Н.И. Сутт. Ярославское областное издательство, 1940.

на фоне шестнадцатидольного тактометрического периода систематически, от одной слоговой комбинации стиха к другой, видоизменяется конструкция фразостроения, поэтическая интонация и ритмико-фонетическая мелодийность стиха; как при переходе от беспаузных полносложников к паузным неравносложным, но всегда равнодольным формациям вступают в действие наряду с краткими однодольными слогами долгие двудольные и кратчайшие полудольные слоги; как на фоне константного контрольного ритма вводятся модификации ритмической инверсии, чрезвычайно обогащающей общую выразительную фактуру стиха. Читатель может проследить, как частушки, убывая в слоговом составе, но вбирая в себя паузы и разнотактные по ритмической структуре слоги, постепенно преобразуются из привычных полносложников в тактовики, в которых действует большое количество многообразных модификаций четырехдольника, не предусмотренных традиционной теорией стиха.

Словом, придерживаясь общепринятых понятий в стиховедении, можно сказать, что на частушках удастся проследить процессы формирования наших отечественных четырехдольников — силлабических, силлабо-тонических и тактовок, правда, однородных (*четырёхкратные* четырехдольники). Как бы ни менялось в частушках количество слогов, какую бы структурную долготу ни принимали на себя слоги (краткие, долгие, кратчайшие), как бы ни был насыщен стих ритмическими паузами или модификациями ритмической инверсии, все равно долевого объема каждого стихового тактометрического периода во всех видах четырехкратного четырехдольника остается неизменно постоянным: он равняется 16 долям, а все частушечное двуступище равно 32 долям. Постоянство количества долей в периоде и разнообразие качества модификаций четырехдольной краты составляют диалектическое единство в структуре всякого правильного ритмического процесса.

Следует добавить, что все образцы частушек нужно читать обязательно метрическим речитативом, так, как это показано разбивкой текста стихов, с соблюдением пауз, долготы слогов и ритмической инверсии. Как правило односложное слово не растягивается. В многосложных словах последний слог, независимо от того, ударный он или безударный, тоже не растягивается.

Четырёхдольник первый

Проследим ритмическое строение частушек, структура которых формируется в границах лидирующего четырехдольника первого.

Контрольный ряд для двупериодной частушки:

Это период закрытого контура, без анакрузы и эпикрузы, или, если угодно, с нулевой анакрузой и нулевой эпикрузой. Среди частушек первого четырехдольника отсутствуют 32-сложные дистихи. Зато достаточно образцов частушек 31-сложного объема с комбинацией 15 слогов в первой стихе и 16 слогов во втором:

15 | Катится го|рошинка — и|дет моя хо|рошенька,
16 Взды|мается по | лесенке, по|ет веселы | песенки. ^ |
С. 41

15 | Маменька ру|гается, куда платки де|ваются;
16 То|го не дога|дается, что | милый ути|рается. ^ |
Я. 194

В частушках с комбинацией 15+16 слогов всюду имеется перенос одного слога из второго стиха в конец первого периода (ритмико-слоговой enjambement). В комбинации же 16+15 это явление не встречается:

16 | Скоро, скоро | я уеду, | не найдешь, ми|лашка, следу. |
15 | Занесет тро|пиночку, ос|тавлю сиро|тиночку. ^ |
З.-М. 21

Частушки 30-сложные встречаются в комбинации 15+15, 16+14 и 14+16 слогов:

15 | Я кошу, за мной растет зе|леная о|тавушка, ^ |
15 | С беспартийны|ми гулять — од|на худая | славушка. ^ |
З.-М. 12

16 | Шел деревней — | девки спали, | заиграл в гар|мошку — встали, |
14 | Встали, пробудилися, ^ | окна раство|рились! ^ |
Б.87

14 | Я подружку | встретила, ^ | что-нибудь за|метила,
16 Го|ловушка на|клонена, под|ружка обне|волена. ^ |
З.-М. 26

Композиция частушек о 29 слогах не отличается большим ритмическим разнообразием; отчетливо проступают две комбинации — 15+14 и 14+15 слогов:

15 | Я девчонка | некрасива, | зато завле|кательна. ^ |
14 | За работу | получу ^ | орден обя|зательно. ^ |
К. 19

14 | Мой миленок | коммунист, ^ | а я беспартийная. ^ |
15 | У нас с милень|ким любовь ка|кая кани|тельная. ^ |
З.-М. 13

Значительно обогащает мелодийную структуру частушек применение ритмической инверсии⁷:

14 | Эх, подруга, | *дроби* бей, ^ | под ногою | воробей. ^ |
15 | Под другую | галочка, не | выдавай, то|варочка! ^ |
Б. 197

14 | *Давай*, милень|кий, с тобой ^ | на *карточку* | снимемся. ^ |
15 | *Когда* будем | расставаться — | в быстру речку | кинемся! ^ |
З.-М. 27

Наиболее распространенная композиция 28-сложной частушки — два равносложника по 14 слогов в каждом. Это — древнейшая форма народного стиха, записанного в зиму 1619-1620 года для англичанина Джемса:

| Бережочик | зыблетца ^ |
| Да песочик | сыплетца... ^ |

Будучи глубоко народной, эта форма стиха вошла в частушки советского времени:

14 | Я плясала, | топала, ^ | полюбила | сокола, ^ |
14 | В самом деле | сокола, ^ | статного вы|сокого. ^ |
К. 51

14 | *Куплю* Лени|на портрет — ^ | золотую | рамочку: ^ |
14 | Вывел он ме|ня на свет — ^ | темную кресть|яночку. ^ |
С. 59

14 | *Подруженьки* | про меня ^ | говорят, что | модница. ^ |
14 | Мне и надо | модной быть, ^ | потому — кол|хозница. ^ |
Я. 79

14 | Был мой милень|кий в лесу, ^ | убил рыжу|ю лису, ^ |
14 | А с моей фи|гурою ^ | надо черно|бурую! ^ |
Б. 212

⁷ Здесь и далее курсивом выделены слова, подпадающие под ритмическую инверсию.

Эта форма стиха использована рядом русских поэтов.

В последние десятилетия 28-сложная частушка встречается в комбинации 13+15 слогов:

13 | Девки, ой, ^ | девки, ой! ^ | Вам знаком ит|ривый мой: ^ |
15 | Белый — обо|ротистой, кра|сивый — разго|вористой. ^ |
С. 45

13 | По-одру-уж|ка моя, под|руженька ак|тивная, ^ |
15 | Никогда не | надоест ра|бота коллек|тивная. ^ |
Б. 251

В структуре 27-сложных частушек выявлены комбинации 14+13 и 13+14 слогов. Встречаются такие частушки не часто.

14 | Наливай, ма|маша, чаю | в советские | ча-ашки, ^ |
13 | Скоро милень|кий придет ^ | в красенькой ру|ба-ашке. ^ |
З.-М. 31

13 | Товарочка | милая, ^ | работаем | вме-есте, ^ |
14 | Выполняем | на сто сорок, | выполним на | две-ести. ^ |
Б. 255

Очень популярны 26-сложные частушки с комбинациями 13+13, 14+12 и 12+14 слогов.

Комбинация 13+13 представляет собою в основном устойчивую реликтовую форму древнерусского народного стиха, она-то и послужила русским поэтам XVII-XVIII в. метрическим прототипом для силлабического тринадцатисложника, который звучит так:

13 | Уме недо|зрелый, плод ^ | недо|лгой на|уки! ^^ |
13 | Покойся, не | понуждай ^ | к перу мои | руки: ^^ |
13 | Не писав ле|тящи дни ^ | века проводи|ти ^^ |
13 | Можно, и сла|ву достать, ^ | хоть творцом не | слыти. ^^ |
А. Кантемир.

От «силлабистов» эта форма стиха досталась русской поэзии, например:

| Свечерело.| Дрожь в конях, ^ | Стужа злее | на ночь; ^^ |
| Заворочался в саях ^ | Михайло И|ваныч... ^^ |
Н. Некрасов

Теперь сравним частушки, представляющие тот же тринадцатисложник:

13 | Ходи, изба, | ходи, печь, ^ | ходи и го|ланка, ^^ |
13 | Я у мамки | одна дочь ^ | и та ата|манка. ^^ |
З.-М. 42

13 | Как приеха|ли сваты ^ | к нашему кры|лечку, ^^ |
13 | Махнула бе|лым платком, ^ | а сама за | печку. ^^ |
С. 38

13 | Я купила, | милый мой, ^ | новую «По|беду». ^^ |
13 | На свиданье | не придешь, — ^ | я к тебе при|еду. ^^ |
К. 26

От частушечного тринадцатисложника отпочковался интересный ритмический вариант:

13 | Полетай, ^ | полетай ^ | в поле, журав|леночек. ^ |
13 | Поскучай, ^ | поскучай ^ | обо мне, ми|леночек. ^ |
С. 48

Кто мог бы подумать, что с этим народным вариантом совпадает изысканный размер стихов А. Фета? Вот эти стихи (каждое авторское двустишие объединено для наглядного параллелизма в одну строку):

13 | Ветер злой ^ | ветер кругой ^ | в поле Зали|вается, ^ |
13 | А сугроб, ^ | на степной ^ | воле Зави|вается. ^ |

13 | При луне, ^ | на версте ^ | мороз — Ого|нечками. ^ |
13 | Про живых ^ | ветер весть ^ | пронес С пово|ночками. ^ |

К паузной ритмике последней частушки и стихов Фета близок отчасти ритм частушек в комбинации 12+14 слогов:

12 | Сенокос, ^ | сенокос, ^ | рано тебя | косят. ^^ |
14 | Ох, уж эти | мне девчонки, | завлекут да | бросят! ^^ |
С. 109

12 | Про-освата|ли меня ^ | за буты-ыл|ку вина. ^ |
14 | Ничего, что | дешево, ^ | зато за хо|рошего. ^ |
К. 87

Необыкновенно интересна по общему интонационному строю и по ритму следующая частушка:

- 12 | *Винтовочка* | тук ^ тук, ^ | *а красные* | тут ^ тут, ^ |
 14 | Пулеметы | тра-та-та, ^ | *а белые* | ла-та-та. ^ |
 С. 66

Любопытно, что с ритмом этой частушки перекликается однотипный (но константный) ритм стихов Н. Асеева (для наглядности каждое авторское двусишие объединено в одну строку):

- 12 | Тулумбасы | бей, ^ бей, ^ | Запороги | гей, ^ гей! ^ |
 14 | Запороги | вороги, ^ | Головы не | дороги. ^ |

Очень редки частушки с комбинацией 14+12 слогов:

- 14 | *У нашего* | игрока ^ | *болит* правая| рука, ^ |
 12 | А на левой | па-альчик, ^ | *хорошенький* | ма-альчик. ^ |
 С. 56

По мере убывания количества слогов в периоде ритмы частушек приобретают все более осязаемое разнообразие за счет новых модификаций, принимая форму тактовиков. В 25-сложных частушках мы уже находим богатый ассортимент ритмических модификаций. Слова начинают плясать. Разнообразие ритмов 25-сложных частушек отразилось и в слоговых комбинациях стихов: 12+13, 13+12, 14+11, 11+14, 10+15 слогов.

Вот ряд примеров:

- 12 | У меня ^ | на руке ^ | *серебряны* | кольца, ^^ |
 13 | Разрешите | погулять ^ | с вами, комсо|мольцы? ^^ |
 З.-М. 12

- 13 | Прокатилось | решето, ^ | *упало* на | сито. ^^ |
 12 | Провожал, ^ | целовал, ^ | и то недо|сыта. ^^ |
 Б. 195

Во всех отношениях замечательны следующие частушки:

- 14 | Не пойду я | за попа, пой|ду за комму|ниста. ^^ |
 11 | Буду жить ^ | без венца ^ | ^ *годиков* | триста! ^^ |
 З.-М. 13

- 11 | Ой, ^ пол ^ | провались, ^ | потолок ^ | обвались, ^ |
 14 | На доске о|стануся, ^ | с милым не рас|стануся. ^ |
 Я. 137

- 10 | Ра-ассы-ыпь|ся, горох, ^ | ра-азда-ай|ся, народ. ^ | *и можно* |
 15 | Ходу, ходу, | ходику ве|селому на|родику! ^ |
 Б. 195

Весьма оригинальны формы 24-сложных частушек в комбинациях 12+12, 11+13 и 10+14 слогов. Интересны ритмические варианты комбинации 12+12:

- 12 | Я и так, ^ | я и сяк, ^ | и таким ма|нером. ^^ |
 12 | *Могу* петь ^ | и плясать ^ | с *любим* кавалером. ^^ |
 К. 51

- 12 | *Стояла* на | го-орке, ^ | *махала* Е|го-орке, ^ |
 12 | *Егорушка*, | се-ердце, ^ | *пусти* обо|гре-еться! ^ |
 Б. 220

- 12 | Миленькая | Настенька, ^ | выше мне пла|ток ^^ |
 12 | Ниточкою | красенькой ^ | серп и моло|ток. ^^ |
 Я. 54

Последняя частушка — редкостной формы. Она тем ценнее, что здесь можно установить преемственность ритмики таких стихов, как:

- 12 | За пустой о|колицей, ^ | за Донцом-ре|кой. ^^ |
 12 | Вздогнет и рас|колется ^ | полевой по|кой. ^^ |
 А. Сурков

Среди частушек с комбинацией 11+13 слогов наиболее выразительные следующие:

- 11 | По-одру-уж|ка моя, ^ | *хорошая* | осень, ^^ |
 13 | Нам дадут на | трудодень ^ | килограмм по | восемь. ^^ |
 Б. 252

- 11 | Эх, ^ я-аб|ло-очко, да | на четыре | части, ^^ |
 13 | Хорошо жи|вется нам | при советской | власти. ^^ |
 С. 64

- 11 | Де-евчо-он|ки, беда! ^ | Некуда де|ваться! ^^ |
 13 | По колена | борода, ^ | лезет цело|ваться. ^^ |

С. 135

Совсем иные ритмы в частушках с комбинацией 10+14 слогов

- 10 | Эх, ^ скрип, ^ | скрип, ^ скрип, ^ | новые бо|гинки. ^^ |
 14 | Мы, девчонки | трактористки, | как одна, — кар|тинки. ^^ |

С. 126

Среди 23-сложных частушек можно установить три комбинации: 11+12, 10+13 и (редчайший случай) 7+16. Это все плясовые частушки, народные тактовки:

- 11 | Башмачки ^ | мо-ои, ^ | медные под|ковки. ^^ |
 12 | Не сорвать ^ | кулакам ^ | лесозаго|товки. ^^ |

С. 125

- 11 | Ай ^ да, ^ | ай ^ да, ^ | моя милка | молода. ^ |
 12 | Молода го|до-очком, ^ | глупая у|мо-очком. ^ |

С. 56

- 10 | Весь ^ лес ^ | по-осох ^ | до одной бе|резки. ^^ |
 13 | Через стару|ю любовь ^ | проливаю | слезки. ^^ |

П. 276

Здесь уместно напомнить о том, что «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева написана под непосредственным влиянием ритмики народной поэзии:

- 11 | Эх^ма, ^ | ты завей ^ | веревочкой | горе. ^^ |
 12 | Загуляй ^ | да запей, ^ | топн тоску | в море! ^^ |

И, наконец, редчайшая по структуре 23-сложная частушка, где первый стих содержит в себе лишь 7 слогов, зато второй — 16-слогов:

- 7 | — Ми-лый ^ | мой, ^ по-ой|дем ^ до-о|мой! ^^ |
 16 | — Пойдем, моя за|бавница, с ве|селого гу|ляньица. ^ |

Я. 203

С уменьшением в частушке количества слогов становится меньше примеров. Однако виртуозность стихотворной техники не ослабевает, скорей даже усиливается. Одновременно заметен спад злободневной тематики; вероятно, это объясняется усилением игровой и плясовой ритмики.

Сказанное подтверждается примерами 22-сложных частушек с комбинациями 11+11, 9+13 и 8+14 слогов:

- 11 | По-одру-уж|ка моя, ^ | что ты оро|бела? ^^ |
 11 | Та-анки|ста любить — ^ | хорошее | дело. ^^ |

К. 50

- 9 | Пляс, ^^ | пля-аски, ^ | а мне не до | пля-аски: ^ |
 13 | Развязали|ся чулки, ^ | алые под|вя-азки. ^ |

С. 55

- 8 | Ох ^ ти, | ох ^ ти | де-евка ^ | в ко-офте. ^ |
 14 | Всех целуйте | и милуйте, | а мою не | тро-огьте! ^ |

Б. 196

Частушки 21-сложного состава встречаются в комбинациях 10+11, 9+12, 8+13, 13+8, 9+10 и 8+11 слогов. Все они очень интересной ритмической структуры:

- 10 | Ра-ассы-ып|ся, горох, ^ | с гря-адки на | гря-адку! ^ |
 11 | Ра-азда-ай|ся, народ, ^ | я пойду впри|ся-адку. ^ |

Б. 195

- 9 | Пля-аши — ^ | лю-ублю, ^ | сарафан ^ | ку-уплю, ^ |
 12 | Золотые | про-оймы, ^ | поцелую — | по-омни! ^ |

Б. 222

Удивительна по ритмической экспрессии и тонкости интонационного жеста следующая, очень оригинальная частушка:

- 9 | Товарочки | говорят ^ | про ^^ | что? ^^ |
 12 | Меня милень|кий не любит, | а ^ мне-то | что! ^^ |

С. 119

Вот частушки 20-сложного объема:

- 10 | По-ошел ^ | пля-асать, ^ | сапоги-то | рву-утся, ^ |
 10 | Ка-афтан, ^ | до ^ пят, ^ | девушки сме|ю-утся. ^ |

С. 55

- 9 | Мой ^ мил ^ | с то-оски ^ | потерял ^ | но-оски, ^ |
 11 | Самые но|со-очки, ^ | потерял ^ | с но-очки. ^ |

К. 88

- 17 У | мамы кофты | попросила, | мама пальцем | погрозила:
 14 | Вот те кофта | с лапами, ^ | не сиди с ребятами.
 С. 35

Среди частушек **30-сложного** объема наблюдаются комбинации 15+15, 16+14 и 14+16 слогов:

- 15 Си|дела на ска|меечке, ^ | ела кара|мелечки,
 15 ^ | Ела, улы|балася, ска|зали: цело|валася!
 Б. 117

- 16 Пе|ки, мамаша, | пироги, по|следний год по|береги,
 14 ^ | Дай поспать, по|нежиться, ^ | погулять, по|тешиться.
 С. 35

- 14 Ах, | девушки, под|руженьки, та|кая я и | есть:
 16 Парнишку | видела кра|сивого, не | смела рядом | сесть. ^^
 К. 41

В **29 слогов** обнаружена лишь одна частушка:

- 15 Да | что ж тебя за|ставило ^ | выходить за | старого?
 14 ^ | Соблазнили | денежки ^ | глупенькую | девушку.
 К. 78

То же можно сказать о частушке **28-сложного** объема:

- 14 Пой|дем, подружень|ка, домой, — ^ | солнце ниже | ели, ^
 14 ^ | Моего ми|лого нет, а | ваши надо|ели. ^
 Я. 171

Не удалось найти частушек второго вида в 27, 26, 25, 24 и 23 слога. Не велико количество частушек объемом в 22, 21, 20 и 19 слогов. Частушек в 18, 17 и 16 слогов не имеется.

Вот две частушки **22-сложного** объема, но различного модификационного строя:

- 11 На | улицу пой|дем, ^^ чуб-|ку-удри навь|ем, ^^
 11 А | с улицы до|мой, ^^ чуб-|ку-удри до|лой! ^^
 Б. 216

- 11 Кон|фе-етка мо|я, ^ не за|ку-ушенная. ^^
 11 Серде-ечко мо|е ^ не за|су-ушенная! ^^
 Б. 219

Необыкновенной прелести исполнена следующая **21-сложная** частушка: обаятельный образ девушки воссоздан с большой ритмической пластикой при помощи самых скупых средств — четыре отглагольных прилагательных с усеченными окончаниями и четыре ритмических ударения на всю 32-дольную частушку:

- 10 Рас|сы-ыпчива|га, ^^ раз|га-арчива|га, ^^
 11 Рос|то-очком ма|ла, ^ да при|ма-анчива|га. ^^
 Б. 217

В дальнейших частушках наиболее интересной конструктивной особенностью является растяжение трехсложной рифмованной клаузулы до пятидольного объема.

Вот **20-сложная** частушка:

- 9 Пля|сать ^ по-ой|ду ^ по по|ля-ано-оч|кам, ^^
 11 Гла|зами пове|ду ^ по ми|ле-оно-оч|кам. ^^
 С. 56

Частушки **19-сложные** с комбинацией 9+10 и 8+11 слогов:

- 9 Гар|монь ^ мо-о|я ^ голо|си-иста-а|я, ^^
 10 Кол|хо-озная | рожь ^ коло|си-иста-а|я. ^^
 С. 125

- 8 По | мо-осту ^ | шла, ^ ки-ир|пи-ично-о|му, ^^
 11 Мор|гнула одно|му ^ симпа|ги-ично-о|му. ^^
 Б. 221

Таков обзор частушек, выдержанных в рамках четырехдольника второго.

Четырехдольник третий

Тактометрический период четырехкратного четырехдольника третьего выделяется среди других его видов тем, что, будучи формацией открытого контура, он начинается двудольной анакрузой и заканчивается двудольной же эпикрузой. Контрольный ряд для двупериодной частушки третьего вида такой:

ф о с ж д а н и
 м в о | н у а р о

С другой стороны, в частушках мы находим любопытный ритмический перебой; это — сочетание во второй половине периода побочной константы $\cup\cup\cup$ с безударной модификацией $\cup\cup\cup$:

15 Выши|вала поло|тенце *уточ|кой и петуш|кóм*, — \wedge
15 Ути|райся, мой ми|ленок, *утреч|ком и вечер|кóм*. \wedge
С. 108

15 *Милый* | на велоси|педe мне по|пался под го|рой. \wedge
15 Прока|ги! — ему ска|зала. Он ска|зал: Имеешь | свой! \wedge
Б. 255

Подобные ритмические ходы известны нам из поэтики русского классического стиха:

Не без | добрых душ на | свете — Кто-ни|будь свезет в Моск|ву, \wedge
Будешь | в универси|тете — Сон свер|шится ная|ву! \wedge
Н. Некрасов

Из других своеобразных по ритму 30-сложного объема отметим следующие варианты:

16 Гово|рит мне мама | строго: — Поче|му не веришь | в бога?
14 А я | прямо ей в о|твет: \wedge — Пото|му что бога | нет. \wedge
Я. 122

14 Вспомни,| вспомни, доро|гой, \wedge как лю|били мы с то|бой.
16 Шумела | белая че|ремуха над | нашей голо|вой. \wedge
К. 31

Частушки 29-сложного объема имеют две комбинации: 14+15 и 15+14 слогов. Примеры первой комбинации в вариантах:

14 *Подру|женька, дроби,* бей — \wedge разве | хуже мы лю|дей? \wedge
15 Мы с то|бою зара|ботали по | триста трудо|дней. \wedge
Я. 97

14 Мой-то | миленький у|ехал \wedge в ва|гоне голу|бом. \wedge
15 Строго | девочке на|казывал не | думать о дру|гом. \wedge
Я. 139

14 *Русá* | *косá до по|яса*, \wedge ку|дерики до | глаз. \wedge
15 Разре|шите, кари | глазки, уха|жоркой быть у | вас. \wedge
С. 106

Очень динамичны плясовые частушки **28-сложного** объема: их ритм построен на внутристишных паузах, на острых акцентах и часто лишь на мужских клаузулах, великолепно зарифмованных. Основная комбинация слогов 14+14.

14 *Сидит* | лодырь у во|рот, \wedge широко рази|нув | рот. \wedge
14 И ник|то не разбе|рет, \wedge где во|рота, а где | рот. \wedge
Я. 100

14 *Посе|яла* коно|пель, \wedge уро|дилась коно|пель, \wedge
14 Через | эту коно|пель \wedge заве|лася кани|тель. \wedge
Б. 218

Интересна частушка, в которой рифма подпадает под ритмическую инверсию:

14 Я хо|роших люби|ла, \wedge меня | совесть уби|ла, \wedge
14 А те|перь ника|ких \wedge — ни хо|роших, ни пло|хих. \wedge
Б. 208

Или частушка с разноударными рифмами:

14 Ой, со|ха, моя со|ха, \wedge ты не | складна и пло|ха. \wedge
14 Поле|жи-ка на дво|ре, \wedge попа|шу на тра|кто|ре. \wedge
Я. 82

Или частушка, где благодаря растяжению ударного слога в рифмуемом слове клаузула становится пятидольной:

14 Доро|гую рыбу | ела, рыба | ко-ослива|я, \wedge
14 Отче|го мальчишки | любят? Не за|но-ослива|я. \wedge
Б. 204

Своеобразно построены **28-сложные** частушки с комбинацией 13+15 слогов:

13 Дождик,| лей, \wedge дождик,| лей \wedge на ме|ня и на лю|дей. \wedge
15 Я вче|ра сама гля|дела на ми|ленка изда|лей. \wedge
С. 44

- 13 Все то|варочки по | парочкам жу ^ | жу ^ жу ^ | жу. ^
 15 Я мо|лоденькая | девочка од|на себе си|жу. ^
 Я. 144

В группе 27-сложных частушек различимы три комбинации — 14+13, 13+14 и 12+15 слогов с вариантами:

- 14 Что ты, | аленький цве|ток, ^ на о|кошке не цве|тешь? ^
 13 Что же | ты, ^ милый | друг ^, ко мне | долго не и|дешь? ^
 С. 41

- 13 Эх, ^ | карие гла|за, да вы губи-ительны|е. ^
 14 Комсо|мольские ре|бята рассу|ди-ительны|е. ^
 Я. 51

- 12 Ра-аз|да-айся, на|род! ^ Черно|бровая и|дет, ^
 15 Черно|бровая, бе|довая, ни|где не пропа|дет. ^
 Б. 210

Ассортимент частушек 26-сложного состава не велик — одна комбинация в 12+14 слогов, но ритмические структуры отдельных частушек разнообразны, это — тактовики:

- 12 Ох, ^ | ох, ^ ох, ха-| ха! ^ чья-ни|будь буду сно|ха. ^
 14 Где-то | мне растет же|них, ^ пово|юю я у | них! ^
 Б. 134

- 12 Гово|рят ^ про ме|ня, ^ что я | ху-уденька|я, ^
 14 Десять | юбочек на|дену, буду | кру-угленька|я! ^
 Б. 212

Комбинаций 25-сложной частушки — три: 12+13, 11+14 и 10+15 слогов.

- 12 Комсо|мо-ольца лю|бить — ^ надо | чи-исто хо|дить, ^
 13 А ^ | в кофточке та|кой не по|любит ника|кой. ^
 С. 111

- 11 Эх, ^ | то-опну но|гой, да при|то-опну дру|гой, ^
 14 Чтобы | милый был хо|рош ^ и в кол|хозе и со | мной! ^
 С. 124

- 11 Их, ^ | их, ^ их, ^ | их, ^ ко мне | сватался же|них, ^
 14 Боро|да — как поме|ло, ^ глаза | набок пове|ло! ^
 Б. 203

- 10 И-иг|рай ^ весе|лей, ^^ ла|дов ^ не жа|лей! ^
 15 Мы по|строили кол|хозы, жить в кол|хозе весе|лей! ^
 С. 124

Обнаруженные частушки 24-сложного объема оказались одной комбинации (11+13 слогов). Для их структуры характерна пятидольная клаузула:

- 11 Са-а|по-ожки мо|и, ^ носы | ла-аковы|е, ^
 13 Что у | девок, что у | баб — ^ оди|на-аковы|е. ^
 З.-М. 42

С уменьшением количества слогов в частушке, двупериодичность которой остается неизменной — 32 доли, увеличивается количество внутристишных пауз и долгих (двудольных) слогов, усложняются ритмические конфигурации и певучесть ритма сменяется пляской слов.

Для 23-сложных частушек характерны устойчивые комбинации в 11+12, 10+13 и 9+14 слогов со множеством ритмических вариантов в каждой комбинации:

- 11 Эх, ^ | ла-апти мо|и, ^ лапти, | стро-оченны|е! ^
 12 В церк|ви | о-окна те|перь ^ зако|ло-оченны|е! ^
 С. 125

- 10 Ох, ^ | то-опну но|гой, ^ топну | но-оже-ень|кой. ^
 13 Я — в кол|хозе, ты — в сов|хозе, мой хо|ро-оше-ень|кий. ^
 Б. 259

- 10 | То-опнула | я, ^ и не | то-опнула я! ^
 13 Съела | целого бы|ка ^ и не | ло-опнула | я! ^
 З.-М. 45

- 9 Та-ан|цуй — ^ лю-ублю, ^ сара|фан ^ ку-уцлю, ^
 14 А не | будешь танцо|вать, ^ сара|фана не ви|дать. ^
 С. 54

В группе 22-сложных частушек имеется три комбинации — 11+11, 10+12 и 9+13 слогов с многочисленными вариантами:

11 Ты не | стой ^ у ок|на, ^ не под|сма-атри-и|вай. ^
 11 Мне не | быть ^ за то|бой, ^ не под|сва-аты-ы|вай. ^
 К. 87

10 Эх, ^ | бей ^ дро-об|ней! ^ Сапо|ги не жа|лей! ^
 12 Стало | жить ^ хоро|шо! ^ Стало | жить ^ весе|лей! ^
 С. 124

10 Де-ер|жись, ^ лебе|да, ^ по-ош|ла ^ не ту|да. ^
 12 Для те|бя, ^ лебе|да, ^ сорти|ро-овка — бе|да. ^
 С. 125

9 Эх, ^ | я-абло-оч|ко, ^ нали|ва-ае-ет|ся, ^
 13 Проле|тари все|х | стран соеди|ня-аю-ут|ся! ^
 С. 64

9 Ах, ^ | ми-илка! ^ | — Что? ^ — Гово|рят ^ про ^ | что, ^
 13 Бают, | ты меня не | любишь, бают, | не ^ за ^ | что. ^
 Б. 198

Богата комбинациями группа **21-сложных** частушек — 11+10, 10+11, 9+12 и 8+13 слогов:

11 Я на | ре-ечке бы|ла, ^ бело | мы-ыла-а|ся; ^
 10 Се-сре-дечко бо|лит ^ — просту|ди-ила-а|ся. ^
 З.-М. 46

10 Ты не | стой ^ пу-ус|гой ^ возле | де-ере-е|ва. ^
 11 Не и|щи ^ лю-убовь, она по|те-еря-а|на. ^
 Б. 211

9 По-ой|ду ^ пля-а|сать ^ по ка|на-аву-уш|ке. ^
 12 Кто за|денет за бо|ка, ^ ска|жу | ма-ату-уш|ке. ^
 Б. 200

8 Ра-аз|да-айся, | круг, ^^ идет ^ мой ^ | друг, ^
 13 Он ^ | видит изда|ля ^ — пляшет | милая мо|я. ^
 С. 54

Значительна по количеству образцов группа **20-сложных** частушек с комбинациями 10+10, 9+11 и 8+12 слогов. Среди них есть отличные частушки советской эпохи:

10 Паро|ход ^плы-ы|вет, ^ а дым | ко-ольца-ами. ^
 10 Он сюда ^^ идет ^ с комсо|мо-ольца-ами. ^
 К. 49

10 Эх, ^ | я-абло-оч|ко, да ты хрус|та-ально-о|е, ^
 10 Рево|лю-уци-и|я ^ соци|а-альна-а|я. ^
 С. 63

9 Эх, ^ | вы-ышел ^ | я ^ на до|ро-оже-ень|ку. ^
 11 Агро|но-ома по|звал, ^ а не | бо-оже-ень|ку. ^
 Я. 121

8 Ах, ^ | Ко-оле-ень|ка, ^^ Ко|лю-уше-ень|ка, ^
 12 Ко|му | Коля не хо|рош, ^ а мне | ду-уше-ень|ка! ^
 Б. 216

Как и в предыдущей группе, среди **19-сложных** частушек много миниатюр советского периода в комбинации 11+8, 10+9, 9+10, 8+11 слогов. Привожу некоторые из образцов:

11 Пяти|ле-етка мо|я, ^ пяти|ле-етний | план. ^
 8 По-ой|ду ^ в ко-ол|хоз. ^ По-ой|дем, ^ И-и|ван! ^
 Я. 85

10 Запля|шу — ^ де-ер|жись, ^ ножкой | то-опну | я, ^
 9 Про-о|щай ^ ты, ^ | жизнь ^ допо|то-опна-а|я. ^
 С. 124

9 Дул, ^ | дул ^ Фе-е|дул ^ оди|но-очко-о|ю. ^
 10 И по|дул ^ в ко-ол|хоз вместе | с до-очко-о|ю. ^
 Я. 85

8 Ко-ом|байн ^ и-идет, ^ мо-о|тор ^ гу-удит. ^
 11 Комбай|нер ^ молодой ^ на ме|ня ^ гля-адит. ^
 К. 16-17

В поэму С. Есенина «Песнь о великом походе» включены следующие частушечные стихи (транспонировка, принятая в данной работе):

9 Ах, ^ | я-абло-оч|ко, ^ Цвета | ми-ило-о|го! ^
 10 Бьют Де|ни-ики-и|на, ^ Бьют Кор|ни-ило-о|ва. ^

- 9 Цве-е|го-очек ^ | мой, ^ Цветик | ма-ако-о|вый. ^
 11 Ты ско|рей, ^ адмирал, Откол|ча-аки-и|вай. ^

Группа 18-сложных частушек немногочисленна. В ее составе комбинации 10+8, 9+9 и 8+10 слогов:

- 10 Мои | но-оже-ень|ки ^ из до|ро-оже-ень|ки, ^
 8 Се-ей|час ^ при-и|шли — ^ пля-а|сать ^ по-о|шли. ^
 Сим. 28

- 9 Ах, ^ | сдо-обна-а|я, ^ поше|ни-ична-а|я, ^
 9 Ни | ткать, ^ ни ^ | прясть — ^ нику|ды-ышна-а|я. ^
 Сим. 28

- 8 Эх, ^ | бу-уду ^ | я ^ с о-об|но-овко-о|ю. ^
 10 Подру|жи-илась ^ | я ^ с сорти|ро-овко-о|ю. ^
 С. 125

Частушек о 17 слогах среди формаций четырехдольника третьего не обнаружено вообще, единственный пример этого объема находится в разделе четырехдольника первого. Незначительно количество 16-сложных частушек:

- 8 По-од | шу-убо-о|ю, ^ по-од | бе-ело-о|ю, ^
 8 По-ой|ду ^ пля-а|сать, — ^ ра-аз|де-ела-а|ю. ^
 С. 54

- 8 Пля-а|сать ^ по-ой|ду ^ с о-ог|ля-адко-о|ю, ^
 8 Как | жить, ^ как ^ | быть ^ со-ол|да-атко-о|ю? ^
 Б. 201

Четырехдольник четвертый

Самый малочисленный по слоговым группам и по количеству примеров раздел частушек — четырехдольник четвертый. В русском языке, по-видимому, не так уж много слов, подходящих для трехдольной анакрузы, которой начинается период этого четырехдольника.

Контрольный ряд двупериодной частушки для четырехкратного четырехдольника четвертого такой:

uu|uuuu|uuuu|uuuu|uu|
 uu|uuuu|uuuu|uuuu|uu|

В этом разделе мы встретимся с частушками в 32, 31, 30 и 24 слога. Другие слоговые формации не встречаются в обследованных сборниках.

Группа 32-сложных частушек сравнительно большая, обнаружено восемь образцов — больше, чем таких же частушек в каждом из остальных трех видов. Трехдольная анакруза сообщает ритму четырехдольника максимальную стремительность, стихи этого вида чрезвычайно эластичны, а однодольная эпикруза с метрическим акцентом придает динамичность беспauзной концовке. Вот примеры:

- 16 Ходила | по лесу, по | вересу, а | верес — не тра|ва.
 16 Любила | мальчика три | годика, как | розанчик цве|ла.
 Я. 144

- 16 Какие | горы каме|нисты — *нельзя* | на гору взой|ти.
 16 Какие | девки степе|нисты — *нельзя* | близко подой|ти.
 С. 45

Однако имеется пример 32-сложной частушки, где в первом периоде эпикруза выражена безударным слогом;

- 16 Меня за|бава прово|жал, полоски | все указы|вал:
 16 Наверно,| замужем бы|вать, *эти* пол|досоньки жи|нать.
 С. 47

В следующей частушке из первого 17-сложного стиха послений слог ритмически переносится во второй период:

- 17 Не гово|ри, миленок,| дома, что я | девушка бе|дова:
 15 Замуж | выйду за те|бя, переме|ню сама се|бя!
 Б. 112

Наряду с частушками, построенными в основном на одноударных модификациях четырехдольника, изредка попадаются частушки, где почти все модификации двухударны uu|uu, например:

- 16 Идёт, бре|дёт масте|ро|во|й в одной ру|бахе огне|во|й.
 16 Пропи|л кар|туз, пропи|л пид|жак, куда ни | плюнь — вездé ка|бак.
 С. 30

Частушки 31-сложного объема имеют одну комбинацию 16+15 слогов. Особенность этой формы заключается в том, что анакруза во втором периоде начинается однодольной паузой (uu|uu):

16 Аэро|план летит вы|соко, мне е|го чуть-чуть ви|дать,
15 ^ Моя | милка уле|тела, не с кем | больше мне гу|лять.
Я. 175

Ритмическая структура 30-сложных частушек в общем сходна с предыдущей, отличие состоит в добавлении однодольной паузы в середине второго периода, чем и объясняется комбинация 16+14 слогов:

16 Косил ми|ленок на лу|гу, просил те|семку голу|бу:
14 ^ Дай, ми|лашка, поно|сить, ^ весе|лей *будет* ко|сить!
Б. 114

Последняя из обнаруженных групп четырехдольника четвертого — 24-сложные частушки; они построены на комбинации 12+12 слогов, рифмы односложные и трехсложные:

12 Аэро|план ^ ле-е|тит, моторчик | но-ове-ень|кий,
12 Уехал | в а-арми-и|ю мой черно|бро-ове-ень|кий.
Я. 60

На этом мы заканчиваем обзор ритмических структур народных частушек, систематизированных по четырем видам четырехкратного четырехдольника, а в пределах каждого вида — по слоговым подвидовым группам. По недостатку места здесь не проведена разбивка внутри каждого подвида на типовые структуры. Для полноты картины следует вкратце остановиться на некоторых своеобразных формообразованиях, это — частушки-трестиhi, и частушки с полудольными слогами.

Судя по изученным сборникам, **трестиhi** наблюдаются лишь среди дореволюционных частушек, практикой советского времени они не поддержаны. Трестиhi однообразны по своей конструкции, по ритму и интонации. Среди них нет ни одной плясовой частушки. Все они относятся или к первому или к третьему четырехдольнику. Вот образец трестиhi:

15 | Я вечер ве|черовала, | *одну* думу | думала. ^|
14 | Милый шел и | не зашел, ^ | огонек за|дунула, ^|
14 | Огонек за|дунула, ^ | о другом за|думала. ^|
Б. 117

Богата и разнообразна группа **моностихов**, которые известны под названием «страданий». Их записывают обычно двустроичием ритмологически же каждое «страдание» представляет собой законченный тактометрический период, моностих.

Подавляющее большинство моностихов относится к третьему четырехдольнику, мало их приходится на первый и четвертый четырехдольники и единичные образцы принадлежат второму четырехдольнику. Ниже приводятся примеры моностихов по всем четырем видам четырехдольника.

Первый вид:

14 | На чужой сто|ронушке ^ | заклюют во|ронушки. ^
С. 52

Второй вид (единственный пример):

16 Гар|моньца, раз|бавница, раз|бавь мое стра|даньце.
Б. 183

Третий вид:

16 *Давай*, | милка, *страдать* | вместе, я в гар|монью, *а ты* | в песни.
С. 50

16 Голо|систая гар|монья унес|ла мое здо|ровье.
Б. 184

16 *Течет* | речка, *крутой* | берег, а лю|бовь дороже | денег.
К. 92

Четвертый вид:

16 Я припа|ду к сырой зем|ле, отец род|ной, возьми к се|бе.
Б. 186

17 Ой, по до|роге пы|ль клу|билась, мальчик | шел, а я влю|билась.
К. 92

Приведенные моностихи по своей ритмике ничем особенным не отличаются от обычных частушек-дистихов. Однако среди «страданий» мы находим заметную группу моностихов необычайной технологической конструкции — это ритмическая инверсия на рифмах и на клаузулах, проводимая систематически. В результате получается очень приятный интонационно-ритмический рисунок — явление, непонятное с точки зрения силлабо-тонической теории стиха и наблюдаемое, кроме того, в грузинском стихе под названием «высокий шаири». Такие моностихи обнаружены лишь в сборнике частушек В. Бокова, Они встречаются среди четырехдольников первого и третьего видов.

Вот несколько примеров первого вида, каждый период сплошь 16-сложный:

16 | Я страдаю, | *не вёрится*, | любовь наша | *измёнится*. |
Б. 184

16 | Шила *кисет*, | *трудо́лася*, | подарила — | *влюби́лася*. |
Б. 183

16 | Проводила | *миленочка*, | *сама пошла* | *тихоночка*. |
Б. 189

Резка ритмическая инверсия в моностихах с мужскими клаузулами (четырёхдольник третьего вида):

16 По на|роду глазки | *нущу*, неза|метно *кого* | *ищу*.
Б. 188

16 Как я | вспомню *об нем*, | *об нем*, *мое* | сердце *огнем*, | *огнем*.
Б. 190

Среди частушечных четырёхдольников первого и третьего вида встречаются миниатюры, в которых наряду с краткими и долгими слогами имеются **кратчайшие слоги**, занимающие половину доли. Чтобы понять ритмико-слоговую структуру элементной группы четырёхдольника с полудольными слогами, нужно представить себе, что в ней в данном случае помещается пять слогов, из них два занимают одну долю. Полудольные слоги обладают фонетической лёгкостью, они состоят из гласной или из сочетания согласного и гласного (*мо*, *за*, *ру*, *де* и т. д.). В четырёхдольнике полудольные слоги могут быть распределены следующим образом, при разной акцентировке отдельных слогов: $\cup\cup\cup\cup$; $\cup\cup\cup\cup$; $\cup\cup\cup\cup$; $\cup\cup\cup\cup$.

В частушках первого четырёхдольника полудольные слоги занимают преимущественно последнюю долю краты ($\cup\cup\cup\cup$), акцентируется третья доля (полудольные слоги отмечены дужкой сверху):

15 | Батюшка, от|дай, отдай, в со|гласную се|меюшку, ^ |
16 | Чтоб меня не | обижали, мо|лоденькую | девушку. ^ |
С. 39

15 Ты, подруга | моя Шура, — | легкое наз|ваньице. ^ |
16 | Без тебя, мо|я подруга, не | выйду на гуляньице. ^ |
Я. 170

15 |Ой-ё, ой-ё,| ретивоё,| маменька ро|димая,
17 Ко|го любила,| проводила за | морюшко за | синее. ^ |
Б. 294

А вот четырёхдольник третий с полудольными слогами, расположенными в середине краты ($\cup\cup\cup\cup$ и $\cup\cup\cup\cup$):

16 Разре|шите вы, ро|дители, с комсо|мольцами гу|лять, ^ |
15 Комсо|мольцы нас на|учат книги | Ленина чи|тать. ^ |
3.-М. 12

15 Дайте | лодочку не|крашену, не|крашено вес|ло. ^ |
16 Вниз по | реченьке по|еду куда пла|точек унес|ло. ^ |
Я. 145

9 Эх, ^ | я-абло-оч|ко, разо|ло-оче-е|но, ^ |
14 Ты, Ан|танта, не фор|си, пока не ко|ло-оче-е|на! ^ |
С. 65

Последняя частушка интересна тем, что в ней совмещены все структурные долготы — долгие, краткие и кратчайшие, т.е. двудольные, однодольные и полудольные слоги.

Наряду с долгими и полудольными слогами в частушках обращает на себя внимание другое, противоположное явление: превращение двусложия в односложие вследствие выпадения одного из гласных. В поэтике подобные случаи называются *эллипсом*. Наиболее употребителен в народной поэзии слоговой эллипс в словах, имеющих приставку «пере», которая в этом случае принимает форму «пер»:

12 | Коммуни-ис|та любить — ^ | надо перме|ни-иться, |
13 | Крест на шее | не носить, ^ | богу не моли-иться.
3.-М. 12

15 | Медицинска|я сестрица | в беленькой ко|сыночке, |
15 | **Пер**вяжи ско|рее рану | моему кар|тиночке! |
Б. 319

Наблюдаются и другие формы гласного эллипса:

15 | Я пойду да | **пер**едну | кофту подне|бесную. ^ |
15 | Ты зачем же | завлекал ме|ня неинте|ресную? ^ |
Я. 202

15 *Подру|женька* моя, | Нюра, вас о|боих бла|даряю: ^ |
15 *Тебя*, | Нюрочка, за | пляску, тебя, | Ваня, за иг|ру. ^ |
С. 15

15 | Я любила | **бор**новать, ко|тора боро|нуется, ^ |
15 | Я любила | постоять, ко|торый поце|луется. ^ |
Б. 114

В последней частушке, помимо слогового эллипса, мы видим фразово-лексический эллипс — выпадение существительных, с которыми согласованы придаточные предложения: в первом стихе — «бороновать *землю*, которая боронется», а во втором — «постоять с *парнем*, который поцелуется». Возможно, что слоговые эллипсы связаны с просторечием. Однако употребление в последней частушке двойной формы — «борновать» и «боронется» дает основание полагать, что в данном случае мы имеем дело скорее с народной «поэтической вольностью» (*licentia poetica*). Можно также предположить, что отмеченные выше примеры слогового эллипса — ритмического происхождения, в прозе или в говоре они не встречаются. Здесь, по-видимому, два смежных полудольных слога обращаются в один однодольный слог, т.е. вместо, например, «*Первяжи* скорее рану» | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | произносится «*Первяжи* скорее рану» | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |.

Совершенно необходимо сделать несколько замечаний в связи с неправильным пониманием форм народной частушки и особенно по поводу многочисленных фактов вульгаризации этой народной миниатюры.

Как показано выше, ритм каждой частушки протекает в границах одного из четырех контрольных рядов четырехкратного четырехдольника. Между тем в некоторых сборниках мы находим иноразмерные четверостишия, идущие вразрез с народной традицией. Так, в сборнике «Русское народное творчество в Башкирии» мы читаем такую «частушку»:

У ко|лодца воду | черпала,
Уро|нила в воду | зеркало.
Уро|нила — не рас|шиблося,
Полю|била — не о|шиблося.

П. 270

Размер этих стихов — народный, но не частушечный. Таким размером написаны стихи Н. Некрасова:

Надо мной певала матушка,
Колыбель мою качаючи:
«Будешь счастлив, Калистратушка»,
Будешь жить ты припеваючи!»

Здесь *трехкратный* четырехдольник третий, в то время как для частушки нужен *четырекратный* четырехдольник. Вот для наглядности контрольные ряды обоих размеров:

1) ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

2) ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

Ошибочность зачисления этих двустиший в отдел частушек видна из публикации в том же сборнике на стр. 193 песни, которая начинается теми же строками.

Аналогичная ошибка допущена и в газетном очерке П. Кузнецова⁸, который назвал частушкой двустишия в духе тех же некрасовских стихов:

Мы как будто не хозяева, —
Все зависит от Батяева.
Он дошел до неприличности
В возвышеньи своей личности.

Так же неправомерно отнесены к частушкам и стихи в сб. «Русская частушка» (М., 1941), явно построенные в ритме «камаринской» (*трехкратный* четырехдольник третий):

Я сто|яла у со|бора у две|рей — ^
Полю|бил меня ко|рявый архи|рей, ^
А мо|нахи-то с у|ма со-о|шли — ^
По со|бору-то пля|сать по-о|шли. ^

С. 130

Неверно утверждение Л. Шептаева во вступительной статье к сборнику «Русская частушка» (Л., 1950), будто сатирическая песенка сибирских партизан про Колчака «Мундир английский, | Погон российский, | Табак японский, | Правитель Омский» представляет собой частушку.

Мотив этой песенки не частушечный и, кроме того, после каждого куплета пелся рефрен: «Ах, шарабан мой, американка, | А я девчонка да шарлатанка». Ошибочно причисление Л. Шептаевым к частушке двустишия В. Маяковского «Ешь ананасы, рябчиков жуй, | День твой последний приходит, буржуй». Трехдольных частушек нет в традиции русского народа.

Отнесение приведенных выше стихов к частушкам, в конце концов, просто ошибка, проистекающая от незнания структуры частушечных форм.

Гораздо печальнее, что в сборники народных частушек проникают в огромном количестве бездарные подделки, а иногда открыто халтурные изделия, компрометирующие советский фольклор и высокое искусство народной поэтической миниатюры. Можно было бы выписать многие десятки таких изделий, свидетельствующих о крайнем упадке художественного вкуса. Для них характерны: серый язык, крайне обедненная поэтика, монотонность примитивных ритмов, однообразная интонация, затрудненная фонетика, неуклюжесть и даже безграмотность фразостроения, отсутствие народного юмора. Я ограничусь немногими примерами, без комментариев:

⁸ Кузнецов П. Серьезный урок. — Правда. 1961. № 101 (15591), 11 апреля.

С неба блещут солнца стружки
В золотистый водоем,
Нынче новые частушки
Громким голосом поем.
Я. 112

Землю всю мы унавозим,
Что намечено, сполна
Урожайность обеспечим
Севом чистого зерна.
Я. 104

Чушь, что бога родила
Дева-богородица.
А что в колхозе ферма есть
Спорить не приходится.
Я. 123

Над Советским над Союзом
Шибко реет самолет.
Мы работаем ударно,
Наш колхоз идет вперед.
Я. 88

В нижеследующих «частушках» рифмы или крайне небрежны, или вовсе отсутствуют:

Пронеслась в том крае туча
Грозной бурей неслась;
Ворвалась японцев куча
К нам у озера Хасан.
Я. 63

Конституцию народа
Обсуждали в звеньях мы.
Мы теперь забыли горе,
Мы — хозяева земли.
Я. 37

Очень смутное представление об искусстве частушки сложились у стихотворцев — известных и неизвестных. Создать блестящую частушку так же трудно, как написать хороший сонет, а между тем многие думают, что частушка — это просто четверостишие, написанное четырехстопным хореем, с каким-то ерническим содержанием. Таковы, например, следующие строки, названные «частушками»:

С леса листики упали.
Улетели за откос —
Одоевская моложа
Ударяет за колхоз.

Уж плясал мой Сивка вальс,
Подо мной до выси виляя —
Сколько сивых сивовались,
А такой не высивился.

Ничего я не боюсь —
Я и циркуль выкалю,
Я и лебедя из гуся,
Коли надо — выхолю.

Зубы белы, губы спелы,
На мизинце малахит,
Руса коса до пояса,
Ветер в пазухе шумит⁹.

В последнем четверостишии великолепная по ритму и фонетике третья строка забежала из народной частушки (см. выше).

Считается, что все, что идет от народа, — просто, общедоступно, несложно. На примере частушек мы видим, что это не так. Художественная простота в искусстве сложна по своей природе, эту сложность можно обнаружить лишь на больших глубинах. По сравнению с формами обычных силлабо-тонических стихов ритмика народных частушек кажется слишком сложной, а порой даже непонятной. Происходит это потому, что общепринятая теория стиха построена на примитивных началах в XVIII веке. Это был колыбельный период русской книжной поэзии и ее теории. За двести лет поэзия ушла далеко вперед, теория же застряла на месте и продолжает с серьезным видом играть в детские кубики ямбов и хореов.

Далеко с тех пор ушла и русская народная поэзия, в авангарде которой теперь идет частушка. Как мы видели, ее ритмические формы необъяснимы с точки зрения ямбо-хореической теории. Мы рассмотрели около 170 частушек. Что ни частушка — то свой, оригинальный рисунок ритма. Это не музейный гербарий, это — живые цветы из благоуханных садов народной поэзии. По богатству и культуре ритмического строя наши частушки в их лучших образцах превосходят ритмические формы античных стихов.

⁹ Сельвинский Илья. Песни. М. Журнально-газетное объединение. 1936. С. 39-41.

Напомню, что в основе античного гомеровского гексаметра лежит тот же четырехдольник, на котором основана ритмика наших народных частушек. Но гекзаметр — шестикратный четырехдольник первый, в то время как формы частушек — это четырехкратный четырехдольник четырех видов. В античной гексаметре были приняты девять модификаций четырехдольника; в нашей частушке их в три-четыре раза больше. Конечно, было бы несусветной глупостью утверждать, будто русские народные частушки выше гомеровских поэм. И в том и в другом случае перед нами результаты длительной художественной работы народного гения.

Можно предположить, что именно предельный лаконизм народной частушки как дистиха привел к тому, что на этой маленькой метрической площадке, на этом «пяточке» русские народные поэты проявили чрезвычайную изобретательность, вскрыв богатейшие ритмические резервы четырехдольника; в противном случае частушка захламилась бы в унылом однообразии «хореического» равноритмия, как это мы видим на примерах множества бездарных частушек.

Ритмология стиха русской народной поэзии достойна глубокого интереса и специальных исследований. Мы остановились лишь на небольшом участке народной поэзии — на частушке. Ее строение обязаны знать наши поэты, чтобы перенести элементы жизнерадостной народной ритмики в свои стихи.

Мы ходим по родной земле, не подозревая о том, какие сокровища таятся у нас под ногами.

Частушки, вероятно, непередаваемы на другие языки: их речитативный ритм, то константный, то инверсированный, разнообразная структурно-интонационная долгота в слогах и подчеркнутая метричность общего строя частушечной речи — все это вряд ли может быть выражено в переводах. Замечательный исследователь стиха Б. Томашевский писал: «Интонационный строй речи, нейтральный в прозе, приобретает в стихах свое своеобразие и предельную выразительность... Как бы ни был специфичен и своеобразен строй стиха, этот строй принадлежит языку и неповторим за пределами национальных форм речи. В этом причина того, что поэзия остается всегда наиболее национальной формой искусства»¹⁰. Сказанное Б. Томашевским о русском стихе вообще еще в большей степени приложимо к нашей народной поэзии и особенно к частушкам.

¹⁰ Томашевский Б.В. Стих и язык. М.-Л., Гослитиздат. 1959. С. 67-68.

ПРОСОДИЯ РУССКИХ ВИРШЕВИКОВ

1. Введение

Проблема стихосложения в отечественной поэзии XVI-XVII вв. еще не изучена. Исследователи сходятся на том, что вирши появились на Русской земле в XVI в., а до этого единственной формой поэтических произведений был народный стих. Не будем проследивать отдельные этапы появления книжной виршевой поэзии на юго-западе России и проникновения их в Московскую Русь и тем самым отрицать или защищать первенство зарождения виршей в каком-либо определенном месте нашего отечества. Остановим сначала внимание на метрике виршевой поэзии.

У историков русской литературы сложилось представление, что во-первых, стихи виршевиков — прозоподобны, хотя они и зарифмованы, и, во-вторых, что эти стихи сложены по образцам польской версификации.

Естественнее было бы предположить, что если на смену нашему, как выразился В. Третьяковский, «древнему» народному стихосложению пришло «среднее» виршевое, то между ними должна сохраниться органическая преемственная связь, пусть даже несколько видоизмененная по сравнению с нормами древней русской поэтики. Эту связь тем важнее выяснить, что ее мешает непосредственно уловить пропасть, образовавшаяся между церковно-славянским языком виршевой поэзии и современным ей языком народного творчества.

Указывали на то, что Симеон Полоцкий переложил псалмы Давида по моделям «князя польских стихов» Яна Кохановского, который умер в 1584 г., т.е. почти за сто лет до выхода в свет «Псалтыри» Симеона Полоцкого, оставив после себя стихотворное переложение псалтыри на польский язык. При сличении текстов

псалмов у Кохановского и Симеона Полоцкого Н. Глокке установил, что «82 псалма в обоих текстах написаны совершенно одинаковым размером»¹.

Пржде всего надо сказать, что почти все стихотворные формы, примененные Яном Кохановским в переложении псалтыри на польский язык, имеются в русской народной поэзии. Ничего удивительного в этом нет, поскольку в лексике и грамматическом строе славянских языков — польского, русского, болгарского, сербского — имеется много общего, отсюда, с одной стороны, общность стихотворных рядов, а, с другой стороны, то различие, которое обусловлено особыми, строго национальными нормами каждого из этих языков. Некоторые стиховые размеры, обнаруженные Н. Глокке в переложениях Симеона Полоцкого и относимые к польской просодии, употреблялись русскими виршевиками задолго до Симеона, поскольку эти размеры проросли из народного стиха русских скорморохов. Влияние польской просодии на поэзию русских виршевиков сильно преувеличено; на деле оно было не больше, чем, скажем, влияние французских модернистов конца XIX в. на русских символистов.

В рифмоторной «Псалтыри» Симеона Полоцкого (обращение «К благочестивому же читателю») мы читаем, что автор пытался переложить псалтырь ритмами не для того, чтобы в таком виде она была более читаемой в церкви, но затем, чтобы ее чаще читали в домах или распевали тексты на приятные мотивы во славу Божию, «ибо улаждает рифм слух и сердце чести понуждает»².

Помимо этого, у него была и другая цель — литературно-патриотическая. В том же обращении говорится:

Ревнуй ибо, тщахся писати
нашим славянским, в рифму дати.
Тем благодарно прими труды сия,
иным обычны, в России новыя.

В чем состояла необычность *новых русских стихов*, написанных Симеоном Полоцким? В *ритмах, в метрах*. В длинном стихотворном обращении к молодому царю Федору Алексеевичу он писал, что на иных языках псалмы Давида давно «в метры превидени», а теперь он, Симеон, сделал это и «в славянском диалекте».

¹ Глокке Н. «Рифмоторная Псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношение к польской Псалтыри Яна Кохановского // Университетские известия. Киев, 1896. N 9, сентябрь. С. 12.

² Слово «рифм» Симеон Полоцкий употреблял в смысле ритма, а не рифмы (в нашем понимании). В таком же смысле следует понимать и «Псалтырь рифмоторную», т.е. «ритмоторную».

Поэтому —

Еже яко первое в метры предложено,
подобаше да будет первому врученно.

Симеон Полоцкий прямо говорит о метрических стихах, которыми он переложил псалмы Давида. Здесь мы подошли к вопросу, который служит предметом данного исследования: в чем состоит, как писал В. Третьяковский, «среднее» наше стихосложение, какова его структура, каковы его связи с предыдущим «древним», т.е. народным, стихосложением и как совершился переход от «среднего» стихосложения к «новому», установленному в середине XVIII в.

Как уже говорилось, укоренившееся мнение о русских виршах таково, будто эти стихи прозаичны и не содержат в себе никакого метрического каркаса, будто равносложие в строках не упорядочено и единственный стиховой признак заключается в двусложных концевых рифмах.

Сами виршевики не называли свои стихи «силлабическими». Этот термин привил, видимо, Н. Надеждин, напечатав статью «Версификация» в «Энциклопедическом Лексиконе» А.А. Плюшара³. Вот что он там писал о виршевом стихе:

«Силлабическая и метрическая версификация находятся гораздо в теснейшей связи и зависимости друг от друга, нежели как предполагается в школьных учебниках. Думают, что силлабический стих, как существует он теперь у многих народов Западной Европы, не имеет вовсе метрической, временной количественности. Это очевидная неправда... метр в нем есть... Присутствие тонической стихии в силлабическом стихосложении очевидно... Только школьные предрассудки могли затмить тоническое начало силлабического стиха, который совсем не должно считать грубою биркою слогов... Говоря беспристрастно, силлабическому русскому стиху нельзя вовсе отказать в музыкальности. Если б стихотворцы имели больше внимания к переливу ударений, так разнообразному в нашем языке, то этот стих мог бы удержаться... Но ...силлабический стих не понравился даже черствому уху Третьяковского, который первый объявил ему войну, к сожалению, разразившуюся тяжелым скрипом Тилемахиды» (курсив здесь и ниже мой. — А.К.).

Н. Надеждин не показал нам, что стихи виршевиков — действительно метрические; но это и понятно: стопная теория стиха с ее ямбами, хорейми и дактилями делала невозможным какое-либо разъяснение «силлабической и метрической версификации».

³ СПб. 1837. Т. 9. (Квятковский пропускает в цитации следующую многозначительную фразу Надеждина: «...увлеченные подражанием польской версификации, они сами для себя сковали цепи, например приняли неизменным правилом оканчивать стих не иначе, как с ударением на предпоследнем слоге, что в польском языке оправдывается необходимостью, у нас же было причиною самой утомительной монотонии, вовсе неизвинительной». — Прим. ред.)

Как же определяли свои стихи сами виршевики?

В стихотворном предисловии к Острожской Библии, изданной в 1580 г. в Остроге, мы читаем: «Сия предисловная сказания, и двоестрочное съгласие, многогрешным Герасимом Даниловичем составлено бе». Громадный фолиант Симеона Полоцкого «Вечеря душевная» (издано в Москве в 1683 г.) предваряется надписью: «*Стиси краесогласнии на дверь книги сея*». Среди неизданных произведений Симеона Полоцкого, имеются вещи, специально написанные для декламации на сцене и среди них «*Метры краесогласнии в славу Христа Господа, нас ради умершаго и погребеннаго*»⁴. И, наконец, в «Букваре языка словенска» Кариона Истомина, изданном в Москве в 1696 г., мы читаем: «*Стихи слогомерочисленнии, на день спасительного Рождества Богочеловека Иисуса Христа*».

Таким образом, знаменитые наши поэты XVI и XVII столетий называли свои вирши то «двоестрочным согласием», то «стихами краесогласными», то «метрами краесогласными», то «слогами слогомерочисленными», подчеркивая в конце концов метрическую структуру виршей. Никто из писателей XVIII в. — ни Кантемир, ни Третьяковский, ни Ломоносов, ни Сумароков — не называли стихи виршевиков «силлабическими». Даже в популярных «Правилах пиитических» И. Аполлоса (архикандидата А. Байбакова), изданных в Москве в 1774 г., говорится лишь «о стихах слогами бывающих», а в Краткой русской просодии...» В. Подшивалова (М., 1798 г.) просто упоминается «о стихах по слогам».

Силлабическая легенда о виршах как о стихах, не имеющих метрической структуры, прокатилась через весь XIX в. и доползла до наших дней. Некоторые советские литературоведы пытались пересмотреть вопрос о «силлабическом» стихосложении, отмечая в нем метрические начала. Первая такая смелая попытка принадлежит Г. Шенгели, который писал: «Мы можем утверждать, что семистопный хорей с леймой [шлюхой] на восьмом слоге является ритмической доминантой Кантемирова тринадцатисложника»⁵. Мысль Г. Шенгели о хорейской каденции тринадцатисложника верна в рамках силлабо-тонической теории стиха. По мнению В. Жирмунского, «для современного читателя... силлабические стихи Кантемира утратили свою ритмичность... Однако, потенциально стих Кантемира включает возможности ритмизации, осуществившиеся в последующем развитии русской поэзии»⁶. В книге «Проблемы стиховедения» Л. Тимофеев оспаривал по существу правильную мысль Г. Шенгели о строении тринадцатисложника⁷ и склонялся к мнению Б. Томашевского, который писал: «Силлабический стих в значительно

⁴ См.: Еремин И.П. «Декламация» Симеона Полоцкого. Труды отделения древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР. Т. 8. М.-Л. 1951. С. 355.

⁵ Шенгели Георгий. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е, М.-Л. 1923. С. 99.

⁶ Жирмунский В. Введение в метрику. Л. 1925. С. 79.

⁷ Тимофеев Л. Проблемы стиховедения. М., 1931. С. 125.

большей степени, чем античный, в своем современном виде является говорным, т.е. не требует чтения, резко отличного от чтения прозы»⁸. Но впоследствии, Б. Томашевский, отказавшись от своего утверждения, писал о «силлабистах»: «...мы не можем допустить, что стихи относительно многих поэтов были бы исключительно «умственными», отстуканными по пальцам. В какой-то, пусть слабой, мере они должны были удовлетворять чувству поэтической гармонии и каким-то образом воспринимались на слух»⁹. Пересмотрел свое отношение к строю тринадцатисложника и Л. Тимофеев, признав, что «основы ритмической организации силлабического стиха нужно искать в его тоническом строе»¹⁰. Я позволю себе отметить свои прежние работы, где утверждается, что «силлабическое» стихосложение основано на метрическом принципе¹¹.

Действительно, невозможно допускать мысль о том, будто русские виршевики довольствовались неизвестно почему лишь беспорядочным равносложием стиха, которое бессмысленно стесняет поэта, тормозит динамику живой речи. К чему в таком случае обязательная паузная цезура, или «пресечение», в середине тринадцатисложника и одиннадцатисложника? В чем, наконец, заключается эстетический эффект равносложия, если оно не ощутимо на слух, если в нем не просвечивает трепетное ритмическое начало, основанное на чувстве меры, если единственно приятным для слуха звуковым местом в стихе остается только рифма, да и то бедная? Великий труженик русской поэзии Симеон Полоцкий написал огромное количество стихов. В его «Псалтири» и «Месяцеслове» имеется около 7300 стихов (мой подсчет), в «Рифмологионе» — около 1500 стихов¹², в неизданном «Вертограде многоцветном» — около 30 000 стихов¹³. Кроме того немало стихов в других его книгах — «Обед душевный», «Вечеря душевная», «Букварь языка славенска...», в неизданных рукописях — «Декламация» и др. В общем у Симеона Полоцкого около 40 000 стихов! И каких стихов — двойных, с точки зрения нашей современной разбивки стиха! Неужели эта грандиозная работа — результат нудного, настырного отстукивания слогов по пальцам? Конечно, нет. О феноменальной работоспособности Симеона и о его мастерстве говорит следующий факт: переложение в стихи псалмов Давида он начал 4 февраля 1678 года и закончил 28 марта того же года!¹⁴ В «Псалтыри» 6335 стихов. Так самозабвенно работать может лишь поэт, великолепно владеющий техникой стиха. За 52 дня 6335 строк, 120 строк в день.

⁸ Томашевский Б. Теория литературы. М.-Л., 1927. С. 88.

⁹ Томашевский Б.В. Стих и язык. М.-Л., 1959. С. 99.

¹⁰ Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 302.

¹¹ Статья «Тактометр» в сб. «Бизнес» (М., 1929. С. 209-211); статья «Что же такое силлабический стих?» (Литературный критик. 1933, N 5); Словарь поэтических терминов. М., 1940. С. 185-188.

¹² См.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.-Л., 1953. С. 97-159.

¹³ Вирши. Силлабическая поэзия XVII-XVIII веков. М., 1935. С. 291.

¹⁴ Еремин И.П. Симеон Полоцкий — поэт и драматург // Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.-Л., 1953. С. 237.

Равносложие (изосиллабизм) — один из признаков метрической структуры стиха, оно — следствие отсчета, но не по пальцам, а по *равным метрическим группам слогов*. Чем одареннее поэт, тем свободнее и незаметнее проходит у него отсчет, не мешающий естественному речевому потоку, который движется в рамках метра. Есть ли свидетельства самих виршевиков о том, что в их стихах соблюдалось не просто равное количество слогов, но и какое-то мерное начало, ибо *количество в стихе без определенной меры лишено качества, т.е. ритма*? Да, такие свидетельства имеются.

Начнем с Мелетия Смотрицкого, ученого филолога средневековой Руси и первого теоретика стиха. В его «Грамматике славенской», изданной в 1618 г., а через год переизданной в Евю близ Вильны¹⁵, в предисловии о разделах книги (орфография, синтаксис и просодия), сказано: «*Просодия учит метром, или мерою количества, стихи слагати*». Нельзя не подивиться точности, с какой Мелетий Смотрицкий определил метр как структурную форму отсчета. Определение метра сделано Мелетием Смотрицким в духе античного понимания механизма стиха. В разделе «О просодии стихотворной» он писал: «Стих состоит ногами: нога слогами: слози стихами или писмены: заеже познанием писмен, слог и ног, во стихотворения познание приидет». Греческое слово «*πούς*» (пус) означает «нога», т.е. метр отсчитывался ударом ноги (ступни или стопы); отсюда монометр, или моноподия (одноstopие), диметр, или диподия (двустопие), и т.д. Мелетий Смотрицкий назвал стихотворный метр «ногую», впоследствии стихотворная «нога» была заменена стопою.

В разделе «О степенях стихотворных меры» Мелетий привел образцы слов на «двосложнии» и «трехсложнии» «степени». Под «степенями» он разумел то, что в наше время называется стопным размером. Он приводит названия стоп: спондей, пиррихий, трохей (или хорей), ямб, дактиль, анапест, амфимакр, палимбакий и пр. Определение стиха у Мелетия такое: «Стих есть правильное степеней во известном роде сочинение».

Как мы видим, уже в начале XVII в. Мелетий Смотрицкий подытожил в своей грамматике некоторые нормы русского языка и познакомил русских читателей с античной просодической терминологией. Следовательно, уже тогда некоторые стихи, написанные известною «мерою», могли бы называться метрическими. И действительно, в 1656 г. будущий автор «Псалтири рифмотворной» и «Рифмологиона» приветствовал царя Алексея Михайловича, посетившего г. Полоцк, стихами своего сочинения, которые так и назывались — «Метры», впоследствии же он неоднократно подчеркивал метрическое начало в своих стихах.

Чрезвычайно интересно единственное в своем роде описание способа сочинения виршей, которое было в XVII-XVIII в. обязательным учебным предметом

¹⁵ Высказывания Мелетия Смотрицкого цитируются ниже по этому 2-му изданию.

для воспитанников духовных школ. В книге Кариона Истомина «Полис» помещены стихи, как бы иллюстрирующие раздел грамматики Мелетия Смотрицкого «О просодии стихотворной» его же терминами:

Пиитика стихотворство,
ирмосов, канонов свойство,

Учащие пиитику
творят стихи песней клику,
В мере слоги и ногами,
степеней счет и перстами.
Каков ирмос в коей песни,
вся подобны стихов уместни.
И кую вещь описати
числом писмен и слог кончати¹⁶.

Здесь дана картина того, как учащиеся разучивают или сочиняют стихи, отбивая слоги ногами, т.е. стопами (в прямом и переносном смысле), и пальцами. «Стопы» отбивались ногой, а слоги внутри стопы пальцами — по два слога на стопу. На это указал потом и А. Кантемир: «...нужно наблюдать, чтоб во всяком стихе на некоторых двух слогах лежало ударение голоса»¹⁷. Это и было «стопосложение» в прямом значении. Возможно, эти вирши сочинялись на определенные мотивы: ведь количество размеров тогда, как мы увидим ниже, было очень ограниченным. Ничего предосудительного в подпевании стихов нет. Античный гекзаметр — это стиховой метрический размер эпических песен, которые распевались рапсодами. Русские эпические былины, народная лирика и частушки также связаны с ритмом песен. Русский поэт Игорь Северянин сочинял стихи и исполнял их под неприхотливые мотивы песенок, в которых однако четко вырисовывался ритмический каркас.

Не будет ошибкой, если мы скажем, что учащихся школ в эпоху виршевиков приучали именно к метру, к стойкому счету, к усвоению качества равносложных стихов. Разумеется, все это проходило примитивно и элементарно. *Двосложие было счетной нормой виршевой просодии, поэтому так тяжки и неповоротливы строки виршевиков*. Связанные двусложной догмой, они не знали, что в основе их стихов лежали четырехдольные и шестидольные нормы. Народные же поэты не обуча-

¹⁶ Вирши. Л. 1935. С. 149.

¹⁷ Кантемир А. Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских, § 20. Указание Кантемира на двусложие, как структурную меру стиха дает основание предположить, что в основе реформы русского стихосложения, произведенной Третьяковским и Ломоносовым, лежало это двусложие виршевиков, которое могло стать и «хореем», и «ямбом», и «пиррихией».

лись просодии, они сочиняли свои стихи на слух, на мотив песни, поэтому их метрические стихи четырехдольного и шестидольного строя хранят в себе такие пленительные ритмы. Между тем школяры, стараясь перед преподавателями «пиитик», испуганно отстукивали слоги и стопы, пробивая путь к стиху.

Ниже мы встретимся еще с прямым доказательством того, что сами виршевики — К. Истомин, Ф. Поликарпов и А. Кантемир — считали свои одиннадцатисложники и тринадцатисложники мерными стихами, т.е. метрическими.

Стопосложение в школах (да и не только в школах) было тяжким, каторжным трудом. Сквозь дебри темного, непонятого церковно-славянского языка, не имевшего тогда устойчивой грамматики и устойчивого значения многих слов, в предрассветном сумраке поэтического сознания, без теории, освещающей практику, самоотверженно пробирались пионеры русского литературного стихосложения к великому искусству поэзии, нащупывая, отстукивая и отработывая «динамические стереотипы» тех стиховых размеров, которые негативно или позитивно уже присутствовали в народных стихах.

2. Формы стиха русских виршевиков

Рассмотрим по возможности все виршевые размеры в порядке постепенного уменьшения в стихе слогового состава, как это было сделано мною в работе «Ритмология народной частушки». Но сначала разберемся в механике виршевой просодии, она сложнее русского классического стихосложения. Сложность эта происходит из того, что виршевики, прислушиваясь к народной просодии, применяли ее в своих стихах к церковно-славянскому языку, который для русских поэтов (даже виршевиков) был чуждым, употребляемым вне быта, лишь по надобности церковного богослужения.

Народный метрический стих строится на четырехдольниках, пятидольниках и шестидольниках; трехдольные размеры там чрезвычайно редки. Виршевики взяли из народной просодии популярные формы некоторых четырехдольников и некоторых шестидольников.

В механизме ритмических процессов необходимо четко различать *константные ритмы* и *инверсированные ритмы*.

Константный ритм образуется тогда, когда ударные слоги в стихотворной речи *совпадают* или *совмещаются* с потенциальными метрическими акцентами. В четырехдольнике таких акцентов два: главный акцент на первой доле и побочный акцент на третьей доле. В соответствии с этим различаются *главная константа* (UUUU) и *побочная константа* (UUUU).

Линейная правильность константного ритма в четырехдольнике нарушается в случае, когда ударные слоги стихотворной речи *не совпадают* или не совмещаются (расходятся) с потенциальными метрическими акцентами, занимая вторую и четвертую доли. Тогда возникает *инверсированный ритм*. Различаются *главная инверса* (UUUU) и *побочная инверса* (UUUU).

В шестидольнике |UUUU|UU действуют те же акцентные силы для четырехдольной его части; двудольная несамостоятельная часть может быть также и константной UU и инверсированной UU.

На практике часто встречаются *двойная константа* |UUUU| и двойная инверса |UUUU|, а также модификации со смешанными акцентами |UUUU|, |UUUU| или безакцентная модификация |UUUU|.

В русских классических стихах («силлаботоника») ритм всегда константный — *постоянный*: прямой, без извилин. В стихах же виршевиков («силлабика») ритм инверсированный — *переменный*, извилистый, искривленный чередованием константных и инверсированных модификаций. Ритмическая инверсия всегда проходит на фоне контрольного ряда, стабилизирующего динамический процесс в стихе.

Чтобы отчетливее представить себе место виршевых размеров в системе ритмологии, необходимо напомнить контрольные ряды тактометрических периодов, наиболее популярных в практике стихотворцев XVI-XVII вв.

Четырехкратный четырехдольник

- 1-го вида |UUUU|UUUU|UUUU|UUUU|
 2-го вида U|UUUU|UUUU|UUUU|UU
 3-го вида UU|UUUU|UUUU|UUUU|U
 4-го вида UUU|UUUU|UUUU|UUUU|U

Двукратный шестидольник

- 1-го вида ||UUUU|UU||UUUU|UU|
 2-го вида U||UUUU|UU||UUUU|U
 3-го вида |UU||UUUU|UU||UUUU|
 4-го вида U|UU||UUUU|UU||UU
 5-го вида UU|UU||UUUU|UU||U
 6-го вида UUU|UU||UUUU|UU||U

Виршевики пользовались преимущественно первым четырехдольником, очень редко встречаются у них стихи второго и третьего четырехдольника. В народной просодии употребительны все четыре вида четырехдольника.

Из шестидольников в практике виршевиков нашел широчайшее применение первый и частично четвертый шестидольник, то же наблюдается и в народной просодии.

Шестнадцати- и пятнадцатидольники

Рассмотрим стихи, сложенные в пределах контрольного ряда *первого четырехдольника*. Его ритмический объем — 16 долей; следовательно, в нем может поместиться *шестнадцатисложный стих* без пауз. Такой пример мы находим у Симеона Полоцкого, это двустишие, которым начинается его «Приветствие царю»¹⁸:

| *Витаем* *тя*,| православный | *царю*, правед|ное солнце,|
| Здавна бо *век* | прагнули те|бе души на|ши и сердце.|

Далее идут удивительно легкие по ритму *пятнадцатисложные* двустишия, с однодольной паузой в конце периода:

Витаем *тя*,	*царю*, от вос	тока к нам при	шедшего, ^
Белорусский	же от нужды	*народ* весь сво	бодншего. ^
Радуйся, церк	ве наша свя	тая и вос	точная, ^
Яже испу	щает слове	са всем медо	точная... ^

Цезура в стихах отсутствует. Говорить здесь о польском влиянии не приходится, поскольку стихи оканчиваются русскими трехсложными рифмами. Видимо, пятнадцатисложник был хорошо знаком нашим виршевикам, потому что строки такого же ритма и такого же слогового объема мы находим у А. Кантемира среди приписываемых ему стихотворений. Это «Стихи не желающих чести при дворе». Привожу первые шесть строк:

Не так мила	птице холя	в *роскошном* пи	тании, ^
Как приятно	*своя* воля	в *свободном* ле	тании. ^
Напрасно ей	угождаешь	разными за	едками, ^
Вотще услаж	даешь ^^	золотыми	клетками — ^

¹⁸ Здесь и повсюду слова в стихе, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены курсивом. Все стихи виршевиков нужно скандировать четким речитативом, соблюдая естественность фразовой интонации и слоговую размерность стиха; на это указывает и исследователь творчества Симеона Полоцкого И. П. Еремин: «Силлабические стихи читались, очевидно, в подчеркнуто декламационной манере, своеобразным речитативом, на "высокий лад"» (см.: *Симеон Полоцкий*. Избр. соч., М.-Л., 1953. С. 258).

¹⁹ Вирши. С. 97.

| Не смакует | корм прилучны,| где без позво|ления ^|
| Потчевает | двор докучны | всех на удив|ления... ^|²⁰

Стихи поражают редким размером и красивым, слегка инверсированным ритмом танцевального характера. Каждое двустишие содержит в себе внутреннюю рифму на цезуре, а в отдельных случаях и двудольную паузу на цезуре (здесь — четвертый стих). Где же здесь польское влияние?

Если мы обратимся к народной поэзии, то мы найдем строки почти такого же размера без цезуры; это — частушки:

| Мы с подружкой | дружно жили,| из окна в о|кошечко, ^|
| Полюбили | одного, по|ссорились не|множечко. ^|²¹

| Я кошу, за | мной растет зе|леная о|тавушка. ^|
| С беспартийны|ми гулять — од|на худая | славушка. ^|²²

Ритму стихов Симеона Полоцкого, Кантемира и этой частушки отвечают смелые экспериментальные строки В. Брюсова с семисложной рифмой из его «Опытов»:

| Ветки темным | балдахином | свещиваю|щиея, ^|
| Шумы речки | с дальней песней | смешиваю|щиея... ^|

Какие великолепные перспективы для развития новых форм русского стиха!

Четырнадцатисложники

Своеобразно разработаны виршевиками типы стихов *четырнадцатисложного объема* с контрольным рядом |uuu|uuu|uuu|uu|, имеющим двудольную паузу в конце периода. Стихи такой конструкции очень популярны в русской, украинской и белорусской народной поэзии, и нашим виршевикам не было нужды обращаться за этой моделью стиха к польской версификации. Вот образцы двустиший из популярных народных стихотворений для пения:

а) | Во саду ли,| в огороде | девица гу|ляла: ^^|
| Она ростом | невеличка,| *собой* кругло|личка. ^^|

²⁰ *Кантемир* А. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 282.

²¹ Русская частушка. Л., 1950. С. 158.

²² Частушка. Сост. Н. Захаров-Мэнский. Изд. 2-е. М., 1926. С. 12.

- б) | Белолица, | круглолица, | красива де|вица, ^^ |
| При дорожень|ке стояла, | калину ло|мала. ^^ |

В духе этих стихов А. Пушкин написал:

| Вышла Дуня | на дорогу, |
| Помолившись | Богу. |
| Дуня плачет, | завывает,
| Друга прово|жает. |

А затем Л. Трефолев:

| Фонари кру|гом бросают | свет унылый, | бледный. ^^ |
| На забитой, | жалкой кляче | едет «Ванька» | бедный. ^^ |

Звучание четырнадцатисложников у виршевиков, разумеется, иное: тяжелый церковно-славянский язык и порой неуклюжая ритмическая инверсия делают их стихи неповоротливыми. Тем не менее виршевые четырнадцатисложники заслуживают внимания исследователей а) в качестве свидетельства живой связи наших виршевиков с народной традицией и б) в качестве переходных форм от народных ритмов к ритмам литературным.

Что касается двусложных рифм, совпадающих с окончаниями польских слов, то в данном случае они объясняются самой конструкцией народного стихового размера, самой конфигурацией ритмического построения, а не польским влиянием (то же следует иметь в виду и при рассмотрении структуры тринадцатисложника и одиннадцатисложника).

Вот для примера четырнадцатисложник Симеона Полоцкого из «Псалтири», переложение псалма 79:

Пасый изра	иля вонми	иже люди	града ^^
святого по	ставляши	яко овец	стада. ^^
Пред Ефремом,	Манасием	и Вениа	мином ^^
явися от	вет благ седяй	выше херу	вимов. ^^
...Виноград сей	из Египта	ты изволишь	взяти, ^^
изгнав язы	ки, во святой	земли насаж	дати. ^^

В первом и последнем стихах отрывка ритмическая инверсия требует особой тщательной подготовки, иначе стих сломается. Технологически это происходит потому, что Симеон Полоцкий употребил в обоих случаях двойную инверсию $\bar{\bar{u}}\bar{\bar{u}}$ рядом с побочной инверсией $\bar{\bar{u}}\bar{\bar{u}}$, не разделив их для равновесия константной модификацией.

Ошеломительны по ритму другие четырнадцатисложные стихи Симеона Полоцкого, — оригинальная «Песнь 8, тех же трех отроков»²³. Здесь поэт свел количество славянизмов к минимуму и пользуется почти обычной русской лексикой, в результате чего стихи получились ясными по мысли, непосредственными по силе вдохновения и раскованными по необычайно экспрессивной напряженности ритма. «Песнь 8» ускользала от внимания исследователей отечественной поэзии. Между тем ее историко-литературное значение весьма примечательно как ярчайший пример просодической связи Симеона Полоцкого с народной поэзией. Метрический строй «Песни 8» выражен с предельной яркостью, Симеон Полоцкий предстает перед нами великолепным мастером формы, соответствующей поэтическому содержанию (религиозному, конечно), и, что особенно показательно, мастером ритмической инверсии чисто народного склада. Поскольку «Песнь 8» малоизвестна русскому читателю, привожу большой отрывок из этого блистательного творения Симеона Полоцкого:

Дела Господ	ня Господа	вси благосло	вите, ^^
Пойте Его	во вся веки	и превозно	сите. ^^
Ангели Гос	подни, Бога	вси благосло	вите, ^^
4	Небеса Гос	пода пойте	и превозно
Воды, яже	выше небес,	вся благосло	вите ^^
Господа, пой	те во веки	и превозно	сите. ^^
Вся силы Гос	подня пойте	и благосло	вите ^^
8	Господа Бо	га во веки	и превозно
Солнце, месяц,	звезды небес	вся благосло	вите ^^
Господа, пой	те во веки	и превозно	сите. ^^
Всяк дождь и роса и дуси	вси благосло	вите. ^^	
12	Господа, пой	те во веки	и превозно
Огонь, вар и студень со зноем,	вся благосло	вите ^^	
Господа, пой	те во веки	и превозно	сите. ^^
Росы и и	ней, леди, и	мраз благосло	вите ^^
16	Господа, пой	те во веки	и превозно
Слани, снези,	ноши, дние,	вси благосло	вите, ^^
Господа, пой	те во веки	и превозно	сите. ^^
Свет, тьма, молни	я, облацы,	вси благосло	вите, ^^
Господа пой	те во веки	и превозно	сите. ^^

«Песнь 8» — это поистине «громкокипящий кубок» отечественной поэзии. Здесь мастерски использовано акцентное богатство *молодого, уже литературного*, но еще далеко не сложившегося языка. Чрезвычайно выразительна ритмическая инверсия

²³ В «Псалтири» Симеона Полоцкого после всех 150 псалмов помещены девять «песен» («Молитвы в рифмах»). В статье Н. Глокке о них ничего не сказано.

(«Песнь 8» представляет собой близкое к славянскому тексту переложение отрывка из песни трех отроков в книге Даниила (3:57-71), употребляемой на богослужении Великой Субботы. — Прим. ред.).

в четырех последних двустопных отрывка. «Песнь 8» — лучшее создание Симеона Полоцкого, великого русского поэта XVII в., подтвердившего своими стихами собственную мысль о том, что *ритм услаждает слух и сердце*. И, может быть, самое примечательное заключается в том, что свою клокочущую «Песнь 8» Симеон Полоцкий создал на основе такого ритма, как ритм русской песенки «Во саду ли, в огороде девица гуляла». Но сколько вложено поэтической страсти и ритмического буйства в этот скромный, незатейливый с виду народный размер!

Подобный взрыв «ритмической энергии» произошел у тридцатилетнего Валерия Брюсова при создании небольшой поэмы «Конь блед». Брюсов конечно, не знал, что ритм его поэмы перекликается с ритмом «Песни 8» Симеона Полоцкого: стиховой размер у обоих авторов однотипен, цезура отсутствует. Но у Брюсова всюду константный ритм, а у Полоцкого ритм разнообразится инверсированными модификациями. Вот отрывок из поэмы В. Брюсова:

Улица была — как буря.	Толпы прохо	дили, ^^	
Словно их пре	следовал не	отвратимый	Рок. ^^^
Мчались омни	бусы, кэбы	и автомо	били, ^^
Был неисчер	паем ярост	ный людской по	ток. ^^^
Вывески, вер	тятся, сверкали	переменным	оком, ^^
С неба, с страшной	высоты трид	цатых эта	жей; ^^^
В гордый гимн сли	вались с роко	том колес и	скоком ^^
Выкрики га	зетчиков и	шелканье би	чей... ^^^

Буйный ритм брюсовских стихов проходит в пределах контрольного ряда, который в чистом виде обнаружен в последнем стихе отрывка, где магистральный ритм четырехкратного четырехдольника выражен главной константой |UUUU|.

Рассмотрим четырнадцатисложники других поэтов. Вот начало элегии Феофана Прокоповича «Плачет пастушок в долгом ненастье»:

| Коли дождусь | я весела | ведра
и дней | красных, ^^ |
| Коли явит|ся милость пре|шедра
небес | ясных? ^^ |²⁴

В ответ на сетования Прокоповича А. Кантемир написал стихи аналогичным размером:

| На горах на|ших, Пимене, | славный
Седи|нами! ^^ |

²⁴ См. в кн.: Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 477.

| Ни свирели|ю тебе кто | равный,
Ни ста|дами... ^^ |²⁵

Лучше звучит четырнадцатисложник, которым Кантемир написал переложение псалма 72. Переложение начинается огромным периодом в 24 строки; привожу первые восемь строк, выдержанных в легком константном ритме (кроме пятой строки с ритмической инверсией):

| Аще из зем|ли престанут | реки
Исте|кати ^^ |
| И начнут мо|ря брег свой ве|ликий
Престу|пати, ^^ |
| А па|дше не|бо зем|лю по|криет
Всю звез|дами, ^^ |
| Воздух, в огонь при|шед, воссви|ре|пеет
Молни|ями... ^^ |²⁶

В разделе о четырнадцатисложниках виршевиков уместно отметить четырнадцатисложник Т. Шевченко, творчество которого глубоко связано с традициями украинской народной поэзии. Шевченко сохранил и развивал в стихах свой родной язык, в отличие от русских виршевиков XVI и XVII вв., писавших стихи на богослужебном церковнославянском языке. Но и русские поэты — Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович, Антиох Кантемир — и украинский поэт Т. Шевченко шли в стихосложении от народных образцов. Вот начало стихотворения Т. Шевченко «Лилея», строчки сдвоенны:

За що мене,	як росла я,	люди не лю	били? ^^
За що мене,	як виросла	молодую	вбили? ^^
За що вони	тепер мене	в палатах ві	тають,
Царівною	називають,	очей не спу	скають...

Русский перевод М. Комиссаровой:

За что меня,	как росла я,	люди не лю	били?
За что меня,	как выросла,	бедную у	били?
За что они,	теперь меня,	в дворцах приве	чают,
Царевною	называют,	очей не спус	кают...

²⁵ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 261. («Песнь утешения»)

²⁶ Там же. С. 255.

Все советские переводчики «Кобзаря» Шевченко на русский язык в 1939 году работали с необыкновенной тщательностью, соблюдая ритмическую инверсию стихов подлинника. За это на них обрушились некоторые рецензенты, сторонники догматической теории «силлаботонизма», которая утверждает лишь константный ритм и отвергает инверсированный. Так, А. Островский и А. Федоров в статье «О переводах Шевченко»²⁷, не понимая несуразности своих высказываний, упрекали русских поэтов в «произвольной расстановке ударений, не уместяющихся в рамках избранного переводчиком стихотворного размера». По их мнению, «поэтов подводит внешнее сходство слов русских и украинских, — это так сказать, *ритмические украинизмы*, не преодоленные большинством переводчиков — участников сборника». Здесь проявлено тройное непонимание: а) «произвольная расстановка ударений» — вообще немыслимая операция, б) переводчики не избирали размер, а *следовали* размеру Шевченко (и правильно делали), в) «ритмические украинизмы», т.е. ритмическая инверсия, в равной степени употребляются и в украинской и в русской народной поэзии²⁸. Вот, например, русские четырнадцатисложные стихи, записанные в XVIII в., в них содержится ритмическая инверсия:

| При скудости, | при бедности, | при великой | нужде ^^ |
| Покидает | мил милую, | как голубь | голубку. ^^ |

«Дума про Опанаса» Э. Багрицкого написана типичным русским и украинским четырнадцатисложником, с легкой ритмической инверсией (стихи Багрицкого в примере сдвоены):

| По откосам | виноградник | хлопочет лист|вою, ^^ |
| Где бежит Пань|ко из Балты | дорогой степ|ною. ^^ |

Наше отступление в сторону от виршевиков не есть выход за пределы темы: наоборот, сама тема «силлабизма» в русской и украинской поэзии требовала несколько большего охвата материала, чем это как будто диктовалась самим предметом историко-литературного исследования.

Тринадцатисложники

Мы подошли к центральному, классическому размеру русских виршевиков — к «силлабическому тринадцатисложнику», которым написано великое множество

²⁷ Литературное обозрение. М., 1939. № 5.

²⁸ См. мою статью «Особенности метрики и ритмики Шевченко» (Литературная учеба. 1939. № 6). (С. 409 настоящего издания.)

стихотворений в XVI-XVIII вв. Популярность тринадцатисложника в виршевой поэзии можно сравнить с невероятной популярностью четырехстопного ямба, который царит в русской поэзии уже третье столетие.

Сравним типовые контрольные ряды четырнадцатисложника и тринадцатисложника; оба они относятся к одному и тому же тактометрическому периоду — четырехкратному четырехдольнику первому:

четырнадцатисложник |úúúú|úúúú|úúúú|úúúú|
тринадцатисложник |úúúú|úúúú|úúúú|úúúú|

В виршевом четырнадцатисложнике отсутствует цезура, а в тринадцатисложнике стихотворцы делали после седьмого слога «пресечение», т.е. однодольную паузную цезуру, равную длительности слога. Структура виршевого тринадцатисложника станет понятной, когда мы прочтем стихи Н. Некрасова, записанные следующим образом:

| Свечерело. | Дрожь в конях, ^ | стужа злее | на ночь; ^^ |
| Заворочал|ся в санях ^ | Михайло И|ваныч. ^^ |

Это и есть метрический прототип тринадцатисложника виршевиков. Преимущество его перед четырнадцатисложником, видимо, заключается в том эстетическом эффекте, который дает паузная цезура в середине 16-дольного периода. Первый стих в примере выдержан в константном ритме, ударные слоги здесь совмещаются с метрическими акцентами четырехдольника, образуя то главную константу |úúúú|, то побочную |úúúú|, то двойную |úúúú|. Во втором же стихе слово «Михайло» с последующим слогом «И» образует собой инверсированную модификацию четырехдольника |úúúú|. Именно здесь начало того ритмического своеобразия в строении виршей, которое до сих пор непонятно сторонникам ложной ямбо-хореической теории стиха. Структурная модификация последнего в стихе четырехдольника |úúúú| образуется двусложной рифмой и двудольной паузой.

Теперь нам абсолютно ясны ритмологические правила виршевиков относительно тринадцатисложника. Почему в первом восьмидольном полустипии должно быть семь слогов, а во втором восьмидольном — шесть? Да потому, что в первом случае восьмую долю занимает однодольная пауза (7+1=8), а второе полустипие состоит из шести слогов и двудольной паузы (6+2=8). Понятна и закономерность мужской цезуры |úúúú| (заменяющая ее трехсложная цезура будет продемонстрирована ниже).

Чтобы еще лучше закрепить в памяти представление о ритмологическом механизме *виршевого* тринадцатисложника, прочитаем известные стихи А. К. Толстого и, сдвоив строки, запишем отрывок так:

| Гой ты, ветер, | не шуми, ^ | в зеленой ра|ките! ^^ |
| Колокольчи|ки мои, ^ | звените, зве|ните! ^^ |

Вот эти стихи Толстого, как и приведенные выше стихи Некрасова, и суть модели того таинственного «силлабического» тринадцатисложника, метрическая структура которого не давалась в руки теоретической рутине, отрицающей ритмическую инверсию — этот любимейший прием народной метрики русской, украинской и белорусской. «Тринадцатисложник» — это исконно народный размер, нередко встречающийся в частушках, которые без ритмической инверсии утратили бы прелесть своей интонационной гибкости:

| Ходи, изба, | ходи, печь, ^ | ходи и го|ланка, ^^ |
| Я у мамки | одна дочь ^ | и та ата|манка. ^^ |²⁹

При строгом константном ритме, без ритмической инверсии, тринадцатисложник звучит иначе:

| Раз в крещенский | вечерок ^ | девушки га|дали ^^ |
| За ворота | башмачок, ^ | сняв с ноги, бро|сали. ^^ |

(В. Жуковский)

| Дайте в руки | мне гармонь, ^ | золотые | планки. ^^ |
| Парень девуш|ку домой ^ | провожал с гу|лянки. ^^ |

(М. Исаковский)

Обратимся к тринадцатисложникам виршевиков. Прочтем начало стихотворения Симеона Полоцкого «Купецво» из сборника «Вертоград многоцветный».

Чин купецкий	без греха ^	едва может	быти, ^^
на многи бо	я злобы ^	враг обыче	лстити; ^^
Изрядное	лакомство ^	в купцех оби	тает, ^^
еже в многи	я грехи ^	оны убеж	дает. ^^

Почти все характерные черты классического тринадцатисложника виршевиков представлены в этом четверостишии; легкая ритмическая инверсия в первых трех стихах и константный ритм в четвертом стихе; три вида цезурной клаузулы с паузой — односложная мужская в первом и четвертом стихах, двусложная женская во втором стихе и трехсложная в третьем стихе. Односложная и трехсложная цезуры совер-

²⁹ Частушки. Сост. Н. Захаров-Мэнский. С. 42.
³⁰ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 7

шенно гармонируют с динамикой четырехдольника, поддерживая собой константный ритм; но двусложная цезура нарушает гармонию ритма, употребление же инверсированной модификации в конце стиха [^U^^] уже ломает ритм стиха.

Когда двусложная цезура распространена на ряд смежных стихов, интонация и ритмирование в стихе становятся затрудненными:

Птицу из клет	ки скоро ^	мощно испу	стити, ^^
но труд есть па	ки в тужде ^	ону возвра	тити, ^^
Точне без труда слово ^	из уст ся пу	щает, ^^	
но никоим	образом ^	воспят ся вра	щает. ^^

Встречаются в тринадцатисложнике и *безударные цезуры*, представляющие для поэтов особый ритмологический интерес. Вот пример *константной* безударной цезуры у А. Кантемира (вторая строка безрифменного двустипия):

| ...Ладан, перец, | и духи, ^ | и прочие | вещи, ^^ |
| Кои вверты|ваются ^ | в негодну бу|магу. ^^ |³²

Инверсированная безударная цезура у Симеона Полоцкого (во второй строке):

| Егда красно|тепльа | весны дни си|яют, |
| в то время лас|товицы | с нами пребы|вают... |³³

Наряду с резкой ритмической инверсией виршевики часто создавали стихи, построенные на строгих константных модификациях, предваряя тем самым В. Тредиаковского, который в основу своей ритмологической реформы тринадцатисложника положил «выпрямленный» константный ритм. Например, у Симеона Полоцкого:

| Философи|и конец: ^ | тако людям | жити, ^^ |
| еже бы по-|сильному ^ | Богу точным | быти. ^^ |³⁴

Или у А. Кантемира, в сатире «О истинном блаженстве», где допущена незаметная ритмическая инверсия:

| Зависть шепчет, | буде вслух ^ | говорить не | смеет, ^^ |
| Беспрестанно | на тебя, ^ | и хоть одо|леет ^^ |

³¹ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 77.

³² Кантемир. А. Собрание стихотворений. С. 334.

³³ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 76.

³⁴ Там же. С. 768.

| ...Десятью до|стоинство ^ | твое, поги|баешь ^^ |
| Наконец, хо|тя вину ^ | сам свою не | знаешь. ^^ |³⁵

Очень интересно было бы проследить в отдельной работе процесс высвобождения языка наших виршевиков XVII в. из-под парчевых риз церковнославянщины. Приведу лишь один, но очень разительный пример из «Комидии о блудном сыне» Симеона Полоцкого. Вот отрывок из диалога, написанного тринадцатисложником:

Слуга:

За мзды возда	яние ^	ручку ти це	лую. ^^
О сих людех	*искусных* ^	верно извест	вую, ^^
Яко вси суть	*потребни* ^	в пути, в людех	в дому: ^^
Пити, ясти,	*шутити* ^	*обычай* вся	кому. ^^

Блудный:

| Ха! ха! ха! ха! Ха! ха! ха! ^ | То добрии | люди. ^^ |
| Слыш! Дажь им по́ | сту рублей. ^ | Дай же, не за|буди! ^^ |³⁶

Бытовая интонация и просторечие в двух последних стихах необычайны для Симеона Полоцкого. Смех Блудного выражен средствами метрического стиха, звуки хохота очень точно впаяны в первое полустишие тринадцатисложника, до цезуры.

Тринадцатисложник тщательно разработан А. Кантемиром, который, в отличие от своих предшественников, будучи светским человеком, решительно освобождал русский язык от церковной славянщины. Об этом хорошо сказал Ф. Я. Прийма во вступительной статье к собранию стихотворений поэта: «Широта демократизации русского литературного языка, намеченная Кантемиром, была беспримерной: она открывала доступ в литературный язык почти всем словам и выражениям просторечия...»³⁷. Кантемир обладал ритмическим чутьем, он почти всегда умеренно пользовался ритмической инверсией. Вот начало его знаменитой сатиры I «К уму моему»:

Уме недо	зрелый, плод ^	недолгой на	уки! ^^
Покойся, не	понуждай ^	к *перу* *мои*	руки: ^^
Не писав ле	тящи дни ^	века проводи	ти ^^
Можно, и *сла	ву* достать, ^	хоть творцом не	слыти. ^^

³⁵ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 149.

³⁶ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 171-172.

³⁷ См.: Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 46.

³⁸ Там же. С. 57.

Или начало сатиры IV «К музе своей», где первые три стиха выдержаны в константном ритме:

Музо! не по	ра ли слог ^	отменить твой	грубый ^^
И сатур уж	не писать? ^	Многим те не	любви, ^^
И ворчит уж	не один, ^	что где нет мне	дела, ^^
Там мешаю	сь	и кажу ^	*себя* *чресчур*

Примечательна ритмика сатиры IX «К солнцу». Вся сатира написана тринадцатисложником, но, обладая прекрасным слухом, Кантемир строил стихи с таким искусством, что в них непринужденно вливались строки из 14 и 15, а то и 12 слогов. Само собой понятно, что в случае четырнадцатисложника цезурная пауза тринадцатисложника заполняется слогом:

13 | Солнце! Хотя | существо ^ | *твое* столь есть | чудно, ^^ |
14 | Что ему во | век довольно | удивиться | трудно... ^^ |⁴⁰

14 | ...А таки ска|зуют, *что то́* | не противно| Богу. ^^ |
13 | Ох! Как страшно | и *слышать* ^ | *таку хулу* | многу! ^^ |⁴¹

14 | ...Сей-то муж в фи|лософии | *живет* нена|рушно: ^^ |
13 | Признают то | пьяницы ^ | все едино|душно. ^^ |⁴²

Текст двустипия Кантемира с пятнадцатисложием выглядит так:

13...Высших же рассуждений чрезмерну примету
15 О Боге суеверий списать силы столько нету.⁴³

Единственно правильное чтение этих строк возможно лишь при следующей ритмической разбивке текста: предлог «о» переносится в конец предыдущего стиха:

14 | ...Высших же рас|суждений ^ | *чрезмерну* при|мету ^ О |
14 | Боге суе|верий *списать* | силы столько | нету. ^^ |

³⁹ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 109.

⁴⁰ Там же. С. 181. В сборнике допущена опечатка против общеизвестного текста, напечатано: «Что ему в век довольно...», вместо «во век».

⁴¹ Там же. С. 182.

⁴² Там же. С. 183.

⁴³ Там же. С. 184.

Вводя в массив тринадцатисложников 12-сложную строку, Кантемир имеет в виду вторую добавочную внутристришную паузу в одну долю сверх «полагающейся» цезурной паузы:

13 | Не судило б | нас серебро, ^ | но правда свя|тая, ^^ |
12 | Винным казнь, ^ | а правым ^ | милость пода|вая. ^^ |⁴⁴

Восхищает смелость, с какой Кантемир разнообразит ритмику тринадцатисложника, перенося паузную цезуру на две доли «левее», чем обычно, т.е. после пятого, а не седьмого слога:

| Спросишь: «За что | тут ^ муж си|дит святой и | старый?» — ^^ |
| Воровством без | пошлыны ^ | провозил то|вары. ^^ |⁴⁵

Кстати, нельзя не вспомнить опрометчивую реплику Б. Томашевского по поводу «русской силлабики»: «Ошибки в числе слогов, — писал он, — показывают, что слух играл здесь свою роль: если бы все решало одно “умствование”, стихи гораздо реже грешили бы против строгих правил»⁴⁶. В стихах Кантемира нет никаких просчетов против метра. Дело в том, что в пределах 16-дольного периода строки в 16, 15, 14, 13 и (в данном случае) 12 слогов будут *изометричными*, они взаимозаменяемы, как это мы видим на примерах Кантемира.

Чтение стихов Кантемира *метрическим речитативом* (а не прозаической читкой) доставляет истинное удовольствие. Поэтическая читка его произведений выявляет европейский артистизм поэта, большой сатирический дар и прекрасное владение литературным языком XVIII в. На этот счет Кантемир остроумно сказал о себе в автоэпиграмме: «Что взял по-галльски, заплатил по-русски».

На то, что стихи виршевиков — метричны, имеется прямое указание Кантемира. В предисловии к своим переводам из Горация размером тринадцатисложника он сообщал: «Перевел я те письма на стихи *без рифм*, чтоб по близку держаться первоначального, от которого часто нужда рифмы понудила бы меня гораздо отдаляться. Ведаю, что такие стихи иным стихами, за тем недостатком рифмы, не покажутся; но ежели они изволят прилежно примечать, найдут в них некое мерное согласие и некой приятной звон, который, надеюсь, докажет, что в сочинении стихов наших можно и без рифм обойтись»⁴⁷.

⁴⁴ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 185.

⁴⁵ Там же. С. 184.

⁴⁶ Томашевский Б.В. Стих и язык. С. 99.

⁴⁷ Кантемир А. Д. Сочинения, письма и избранные переводы. Т. 1. СПб. 1867. С. 385.

Самое интересное в этих строках — уверенность Кантемира в том, что и в белом тринадцатисложнике заключено «мерное согласие и некой приятный звон» и что эти структурные признаки стиха без рифмы известны читателю, который не спутает стихи с прозой. И действительно, прочитаем безрифменные тринадцатисложники той же речитативной читкой четырехдольника, с той же паузной цезурой после седьмого слога. Вот начало письма 1 «К Меценату»:

Меценате,	петый мне ^	первыми сти	хами ^^	
И которо	го еще ^	в последн	х петь	стану, ^^
Довольно уж	вызванна ^	меня, отстав	ного, ^^	
В прежнее по	зорище ^	вновь ты вклю	чить	ищешь. ^^

...Гневливый,	завистливый, ^	пьяница, ле	нивец, ^^
Сластолюбец —	словом, всяк, ^	сколь бы ни сви	репный ^^
Друг злонравий,	усмирен ^	наконец быть	может, ^^
Если терпе	лив внушать ^	советы по	хочет. ^^

Белым тринадцатисложником написано стихотворение Кантемира «Екатерине Первой». Проскандируем первые строки:

Тебе ж, само	держице, ^	посвятить труд	новый ^^	
И долж	ность со	ветует ^	и самое	дело; ^^
Извинят о	ни ж мою ^	смелость пред то	бою. ^^	
Приношу те	бе стихи, ^	которы на римском ^^		
Языке по	казались ^	достойными	ухо ^^	
Августово	насладить; ^	тебе он по	добне... ^^	⁵⁰

Здесь соблюдены все правила виршевого стихотворства, нет только рифм.

Образцы тринадцатисложного стиха можно найти у любого виршевика — от А. Рымши («Хронология», 1581) до ученика и друга Симеона Полоцкого Сильвестра Медведева и до Иоанна Максимовича. Приведу лишь несколько строк из книги Иоанна Максимовича, архиепископа Черниговского и Новгородского, «Алфавит собранный...» (Чернигов, 1705). Это огромный труд в 280 страниц, содержащий около 8000 стихов. В «Алфавите» излагаются жития святых и приводятся рассказы на исторические темы, например, об Александре Македонском. Почти все стихотворения написаны тринадцатисложником и расположены тематически по алфавиту. Стих у Максимовича легкий, отработанный. Начинается «Алфавит» следующими строками:

⁴⁸ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 317.

⁴⁹ Там же. С. 318.

⁵⁰ Там же. С. 277.

Начени пи	сать букварь ^	наш, или Ал	фавит, ^^
Аз есть Алфа,	Омега, ^	рекий, благо	словит. ^^
Кто Алфа? Кто	Омега? ^	Всем мудрым из	вестно, ^^
Отец, Сын и	Дух Святой, ^	веруем не	смесно. ^^

Закончу обзор тринадцатисложников стихами из эпиграммы А. Кантемира «На Езопа» (первая половина):

Хотя телом	непригож, ^	да ловок у	мишком, ^^
Что с лица не	достает, ^	то внутри за	лишком. ^^
Горбат, брюхат,	шепетлив, ^	ножечки как	крюки, — ^^
Гнусно на ме	ня смотреть, ^	а слушать — нет	скуки. ^^

Разве нет общего в ритме кантемировского тринадцатисложника и в ритме уже приводившейся народной частушки:

| Ходи, изба, ходи печь ^ | ходи и го|ланка. ^^ |
 | Я у мамки | одна дочь ^ | и та ата|манка. ^^ |

И виршевые тринадцатисложники, и народные частушки имеют общий источник — поэзию русских скоморохов.

Двенадцати- и одиннадцатисложники

Несмотря на количественное соседство, двенадцати- и одиннадцатисложники в корне отличаются своей структурой от структуры тринадцатисложника: в их основе лежит не четырехдольник, а шестидольная элементная группа, шестидольник первый

Двенадцатидольный стих виршевиков состоит из удвоенного шестидольника, конпульсивный ряд $\left\{ \begin{array}{l} \text{шестидольник} \\ \text{шестидольник} \end{array} \right\}$. Этим размером написано множество стихотворений не только виршевиками, но и последующими поэтами вплоть до нашего времени. Истоки этой формы стиха — народная поэзия. В начале XVII в., по записи англичанина Ричарда Джемса, были в России следующие народные стихи:

Ино, Боже,	Боже,
сотвори ты,	Боже,
да и небо-	землю,

⁵¹ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 238.

| сотвори же, | Боже, |
 | весновую | службу...⁵²

А вот шестидольник более позднего времени:

На реке, на	речке
Девка платье	мыла,
Звонко коло	тила,
Насухо кру	тила,
На березе	клала.⁵³

Или тот же народный двенадцатисложник, но с ритмической инверсией:

Как во поле,	поле		в широком раз	долье,
Стоял тут са	дочек,		не мал, не ве	личек:
Во том во са	дочке		стояли три	дерева,
Стояли три	дерева —		зелены куд	рявы.⁵⁴

Таким же размером Симеон Полоцкий написал ряд стихотворений в «Рифмологионе»:

Да благосло	вят тя		Господь от Си	она
на высоко	честнем		месте царя	фрона,
Да благосло	вит же		венчанную	главу
на премнога	лета		соблюдать	здраву.
И да не пре	станет		на ню изли	вати
по вся дни сво	ея		даров благо	дати.⁵⁵

То же, с ритмической инверсией и на трехсложных рифмах:

| Ирина мир|ная || имать сказа|ние; |
 | от Ирины | тебе || сие жала|ние...⁵⁶

Двенадцатисложники виршевиков довольно однообразны по своей ритмической структуре и большой популярностью не пользовались.

⁵² Демократическая поэзия XVII века. М.-Л., 1962. С. 105.

⁵³ Русские народные песни, пословицы, поговорки и загадки. Редакция М. Бултова. М.-Л., 1941. С. 87.

⁵⁴ Там же. С. 90.

⁵⁵ Симеон Полоцкий, Избранные сочинения. С. 114.

⁵⁶ Там же. С. 115.

Зато исключительную любовь среди виршевиков завоевал *одинадцатисложник*. Это тот же сдвоенный шестидольник, но как и в тринадцатисложнике, с паузой цезурой в середине стиха: [ˈsɨː|ˈsɨː]||[ˈsɨː|ˈsɨː]. Ритмическая структура «силлабического одинадцатисложника» станет понятной, если мы внимательно прислушаемся к ритмике известных стихов А. К. Толстого (для наглядности каждая пара стихов сдвоена в однострочие):

Ой стоги, сто ги ^ на лугу ши роком
Вас не пере чень, ^ не окинуть оком!
Ой стоги, сто ги, ^ в зеленом бо лоте,
Стоя на ча сах, ^ что вы стере жете?!
...На глазах у вас, ^ затмевая звезды,
Галок стая вьет ^ поганые гнезда!

Лучшей метрической модели для русского «силлабического одинадцатисложника», чем эти стихи А. Толстого, не найти. В них даже имеются два случая ритмической инверсии (третья и шестая строки).

Ниже приводится несколько образцов одинадцатисложника из богатейшего арсенала виршевой поэзии. Их также нужно читать четким речитативом. Вот примеры из Симеона Полоцкого:

Изми мя, Бо же, ^ от мужа лукава,
от челове ка ^ избави не права,
Иже в сердцах си ^ лести умы слиша,
и брани на мя ^ по вся дни стро иша.

(Псалтирь, псалом 139)

По темной но щи ^ день светлый бы вает,
солнца луча ми ^ всю тьму истреб ляет.
Вся веселят ся ^ егда осве щенна
солнцем б ва ют ^ и преукра шенна.

(Рифмологион, «Приветство»).

Карион Истомина в своем «Букваре славяно-российских писмен...» (1692 г.) разбивает каждый стих *небольшим просветом* и вертикальной черточкой на два полустишия, отмечая тем самым наличие на цезуре обязательной однодольной паузы. Вот 11-сложник на букву «В»:

Веди писменно	в слове преизрядно,
изученному	писать недосадно.
Виды сии вси	человеком требны,
смотрети должно	чтоб не были вредны.

Или:

Веди письмен но ^ в слове преиз рядно,
изученно му ^ писать недо садно.
Виды сии вси ^ человеком требны,
смотрети долж но, ^ чтоб не были вредны.

Единственный в «Букваре» Истомина тринадцатисложник (на букву «О») тоже разбит на цезуре просветами и вертикальными черточками.

Он зри оком телесным	ин век он мысль умным,
очки очам, книги же	в ползе суть разумным...

или

Он зри оком телесным ^ ин век он мысль умным,
очки очам, книги же ^ в ползе суть ра зумным...

Во втором «Букваре» Кариона Истомина (1696 г.) каждый стих также разбит цезурным просветом на два полустишия. То же наблюдается и в «Букваре» Федора Поликарпова.

Остальные равносложники

Рассмотрим вкратце остальные равносложники виршевиков в порядке постепенного убывания их слогового состава.

Виршевой *десятисложник*. В «Письме Харитона...» А. Кантемира неясно намечено три варианта. Во-первых, это двойной шестидольник с однодольной паузой в конце каждого полустишия: «К концу близим|ся ^ || мы повс|ячас|но. ^ ||»; во-вторых, возможен размер, близкий к ритму пятистопного хорей («Видим | страшну | нале|гати | бурю».); в-третьих, по Кантемиру, возможен десятисложник трехдольного типа («Слабое | здравие | любит по|кой...»). Как мы видим, все три варианта Кантемира, сохраняя в себе равностишие, разномеричны и разноритмичны.

В «Псалтири» Симеона Полоцкого псалом 75 переложено стихами, похожими на классический пятистопный хорей с женскими рифмами, который ритмологически относится к разряду трехкратного четырехдольника первого:

Иудея, Бога жива знает: ^^
имя Е го Израиль лоб зает. ^^
И бы сть в мире Е го вита лице: ^^
на Си оне избранном жи лице. ^^

У Кариона Истомина мы находим десятисложник совершенно иной ритмической структуры, а именно *двойной шестидольник четвертый*, с однодольной паузой в конце каждого шестидольника («Стихи воспоминати смерть приветством»):

Как | благ явлю́ся, ^ не | доумлю́ся. ^
И | в моя | лёта, ^ смерть | без отве́та. ^
Младых ссека́ет, ^ в землю́ | вверга́ет. ^
Зрю | и великих ^ сло́ве ко́ликих... ^

Подобное же по ритму стихотворение мы находим среди приписываемых А. Кантемиру. Это сложная композиция из четырех строф; строфа состоит из двух четверостиший, каждое из них имеет свою систему рифмовки. Все нечетные строки — десятисложник с женской клаузулой, все четные строки — девятисложник с мужской клаузулой. Вот одна строфа:

Све|та лука́вства ^ и | беды | злые ^
Лю|битель | сла́вы ^ пусть | терпит | та́м, ^^
Я | свое | стадо, ^ овцы ма́лые, ^
Пас|ти в по|ко́ю ^ хо|щу в|предь | са́м. ^^
И | солнце | небу ^ ког|да по|требу ^
Лу|чи яв|ляет — ^ во | луг ве|сти, ^^
Как зака|тится — ^ ме|сяц яв|ится — ^
Без | мыслей | многих ^ в дом | побре|сти.⁵⁷ ^^

Через двести лет после Кантемира точно этим размером, соблюдая то же количество слогов в соответствующих строках, но без ритмической инверсии и без внутренних рифм написал свои одиозно-знаменитые стихи К. Бальмонт:

Хо|чу быть | де́рзким, ^ хо|чу быть | сме́лым, ^
Из | сочных | гро́здьев ^ вен|ки сви|вать, ^^
Хо|чу у|питья ^ рос|кошным | те́лом, ^
Хо|чу о|дежды ^ с те|бя сор|вать. ^^

Как ни парадоксально, а источник тех, других и всех подобных ритмов — народная поэзия, в частности, известная народная сказка в стихах «Дурья», записанная в Сборнике Кирши Данилова под N 58. Привожу первые строки:

⁵⁷ Кантемир А. Собрание стихотворений. С. 289.

А | жил-был | дурень, ^ а | жил-был | бабин. ^
Взду|мал он, | дурень, ^ на | Русь гу|ляти, ^
Лю|дей ви|дати, ^ се|бя ка|зати.
От|шедши | дурень ^ вер|сту дру|гу, ^^⁵⁸
На|шел он, | дурень ^ две | избы | пусты, ^
В треть|ей лю|дей нет... ^

Девятисложный стих в виршевой практике не разработан. Кантемир теоретически наметил в своем «Письме...» три модели девятисложника, все это трехдольники:

- а) | Первый о|тец ^^ | нашего | рода ^ |
| Вкусом пло|да ^^ | рая ли|шился. ^^ |
- б) | Нашего | рода ^ | первый о|тец ^^ |
| Рая ли|шился ^ | вкусом пло|да. ^^ |
- в) | Лишня го|рячность к поз|нанию |
| Зла и доб|ра была | гибелью |
| Нашего | рода на|чальнику. |

Модельные примеры Кантемира, видимо, были использованы в практике А. Сумарокова и Г. Державина.

В «Псалтири» Симеона Полоцкого мы находим девятисложник — это переложение псалма 122. Наиболее вероятная ритмическая структура его — двоянный шестидольник первый:

Возведох о	чи ^		моя к Тебе,	^^
Боже, живу	щий ^		в светлом небе.	^^
Се яко о	чи ^		раб смотряют	^^
в руку Госпо	дней, ^		пишу чают.	^^

Восьмисложник отлично разработан Симеоном Полоцким в его «Псалтири» и А. Кантемиром. В сущности, это тот четырехдольник, который лежит в основе т.н. четырехстопного хорей; двоянный восьмисложник образует собой четырехкратный четырехдольник. Вот восьмисложники Симеона Полоцкого:

{ Песни новы составляйте,
{ Господеви воспевайте,
{ Все на земли живу|щие
{ и в небесах вси су|щие.

⁵⁸ Видимо, стих испорчен, правильное было бы:
От|шедши | дурень вер|сту дру|гу...

{ Имя Его прославляйте,
спасение возвещайте,
{ Во день всякий и чудеса'
возносите под небеса'...
(Псалом 95)

Здесь обращает на себя внимание простая русская лексика. Стихи исполнены легкого плясового ритма, как в народных частушках. Отдельные двустопишия Симеона Полоцкого похожи оригинальным ритмом (ритмическая инверсия на клаузулах) на частушечные страдания:

- а) |...все на земли | живущии |
| и в небесах | вси сущии. |
- б) | Я страдаю, | не верится, |
| Любовь наша | изменится.⁵⁹
- а) |...во день всякий | и чудеса |
| возносите | под небеса |
- б) | По народу | глазки пуцу |
| Незаметно, | кого ищут.⁶⁰

(У нас, к сожалению, вообще не исследован вопрос о метрическом влиянии на церковную поэзию русской народной поэзии.)

Хореические восьмисложники А. Кантемира в ритмическом отношении беднее восьмисложников Симеона Полоцкого, это преимущественно переводы из Анакреонта.

Семисложник у Кантемира представляет собой форму «усеченного хорей», этим размером он написал ряд переводных стихотворений из Анакреонта. В стихи явно проскальзывает плясовая ритмика скоморошских виршей или народных частушек.

Вот четырехдольник *первый*, без анакрузы:

{ | Ты, любима | ластушка, ^ |
{ | Чтогодно в ве|сеннюю ^ |
{ | Пору приле|тая к нам, ^ |
{ | Искусно стро|ишь гнездо. ^ |
(«На ластовицу»)

⁵⁹ Русская частушка. С. 184.

⁶⁰ Там же. С. 188.

Четырехдольник *третий*, с двусложной анакрузой:

{ Не лю|бити тяже|ло, ^
{ И лю|бити тяже|ло, ^
{ А тя|желее все|го — ^
{ Любя | любовь не до|стать. ^
(«О скупой любви»)

Однако у Симеона Полоцкого в «Псалтири» мы находим семисложник совсем иной структуры, это — почти правильный константный четырехдольник второй, с односложной анакрузой:

{ Ег|да от Вави|лона ^
{ плен | бывший из Си|она, ^
{ Из|волил Бог вра|тити, ^
{ в ра|дости дал нам | быти. ^
(Псалом 125)

Размер этих стихов тот же, что в стихах И. Бунина: «Ноч|ной весенний | ливень,
^ с ка|ким он шумом | хлынул. ^ Как | сладко в черном | мраке ^ е|го земля пи|ла!
^^ За|глись мне восемь | свечек, и | я пасьянс рас|кинул, ^ И | свечки длились |
блеском ^ в зер|кальности сто|ла. ^^»

Источник же ритмики Симеона Полоцкого и И. Бунина — в народных стихах типа:

Заря, заря вечерняя,
Игра, игра веселая!
Уж я, млада, играть пошла,
Играть пошла, разыгрывать.⁶¹

Шестидольник виршевиков образуется путем разбивки двенадцатисложника на полустопишия, что отмечает в своем «Письме...» и А. Кантемир. Виршевой *пяти-сложник* — это шестидольник, последняя доля которого паузирована. Коротышка *четырёхсложник* составляет половину восьмисложника.

На этом можно закончить краткий обзор метрических форм стиха русской виршевой поэзии XVI-XVIII вв.

Многое пришлось исключить из обзора. Так, например, не рассмотрена богатая строфика Симеона Полоцкого, А. Кантемира, Герасима Смотрицкого. У всех виршевиков обычно смежная рифмовка, но вот в басне Кантемира «Городская

⁶¹ Соболевский А. II, N 630.

и полевая мышь» — перекрестные рифмы, а письмо «К стихам моим» Кантемир написал шестистишной строфой с охватными и смежными рифмами.

Нет возможности остановиться и на увлечении некоторых виршевиков сочинением фигурных стихов и акростихов. Обе формы стиха рассчитаны лишь на зрительное восприятие. Мастером фигурных стихов был неумный Симеон Полоцкий, составивший стихи в форме сердца, звезды, креста и хитроумного лабиринта⁶². Самые сложные акростихи обнаружены у стихотворца XVII в. монаха Германа⁶³.

Дисметрические вирши

Если область метрических виршей огромна и разнообразна, то область дисметрических (не-стопных) виршей крайне ограничена, их очень немного в печатных книгах XVI-XVII вв. Обычно дисметрия предшествует метрическим формам стиха; поэтому, вероятно, здесь было бы правильнее рассмотреть сначала дисметрические вирши и лишь после этого перейти к метрическим. Но в данном случае пришлось поступить наоборот, поскольку русская книжная поэзия XVI-XVII вв. известна под названием «силлабической» и под «силлабической» подразумевают только виршевые равносложники.

В основе метрических стихов лежит определенная мера, по которой устанавливается «расстояние» или «пространство» стиха. В дисметрических стихах отсутствует количественная мера. Они строятся или на интонационно-фразовой основе (фразовики), или на акцентном соответствии ударных слогов (ударники). И те и другие стихи могут быть рифмованными и безрифменными⁶⁴.

Обнаруженные среди виршевых произведений неравносложные стихи можно отнести к разряду рифмованных фразовиков.

К наиболее ранним формам фразовиков, по-видимому, можно отнести рифмованные вирши («двострочное согласие») *Герасима Смотрицкого*, напечатанные перед основным текстом «Острожской Библии», изданной Иваном Федоровичем Москвитиним в г. Остроге в 1580 г. Вот начало этих виршей:

13 Всякого чина православный читателю,
22 Господу Богу благодарение воздаимо яко благодателю,
15 Сподобил убо нас еще и напоследок летом,
12 Познати волю Свою с благим ответом...

⁶² См. в кн.: *Симеон Полоцкий. Избранные сочинения*. М.-Л., 1953.

⁶³ *Позднеев А.В.* Песни-акростихи Германа. // Труды отд. древнерусской литературы. Т. XVII. 1961. С. 419-428.

⁶⁴ Подробно см. об этом в моей работе «Проблема русского свободного стиха» (Вопросы литературы. 1963. N 12).

Далее количество слогов в каждой из 56 строк остается таким же неопределенным, беспорядочным. Скрепляет между собой вирши только смежная рифма. В этой же Библии Г. Смотрицкий напечатал шесть десятистрочных строф «На герб князей Острожских». Количество слогов в восьми длинных стихах — от 13 до 15, а в заключительном двустииши — 5 и 6 слогов.

Дисметричны вирши и у *Лаврентия Зизания* — в его книге «Грамматика словенска» (Вилно, 1596 г.):

16 Непрестанно книжку называйте тую грамматику,
15 але наставницу добру словенскому языку.
15 Научает добре писати и добре читати,
16 доскональным и певным быти, а не в чом непастати⁶⁵.

Среди виршевиков начала XVII в. известен иеромонах *Памва Берында*. В 1616 г. во Львове была напечатана его небольшая книжка «На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа верше для утехи православным христианам». Вирши — тринадцатисложные, но без постоянной цезуры, в них совершенно не ощущается метрическое начало, поэтому их следует отнести к дисметрическим:

Кгдыжся таковая нам радость ныне стала,
котрая ся всему створенью показала.
О котрой не только пророцы поведали,
але и сибилли оные написали.
Ангели чрез пастухов всем оповедают,
и хвала на высокостях Богу спевают.
В шеляких теде фрасунков позанехаймо,
из смутков яким колвек юже пожегнаймо...

Содержание последнего двустииши непонятно.

Любопытно признание *Кирилла Транквилиона* (Старовецкого) архимандрита Черниговского, издавшего в 1599 г. в Могилеве стихотворный сборник «Перло многоцветное». В «Предмове до читальника» автор на смешанном польско-белорусско-славянском языке, применяя своеобразную пунктуацию, сообщает, что он совершил «великую и тяжкую працу», «але под метрами Божеские речи трудно; и борзо трудно тылко той знает, кто того ремесла заживает» и в книге лишь «по части описаны сладкою мовою под метри».

⁶⁵ Цит. по: Сборник снимков с славянско-русских старопечатных изданий. Ч. 1. Сост. С.Л. Пашицкий. СПб. 1895.

И действительно, метрические стихи не удавались Кириллу Транквилиону. В его сборнике фигурируют дисметрические вирши, похожие на рашные. Вот, например, начало «Похвалы пречестнейшей персоне Отцовской»:

Слава тебе от всех: и держава на всех.
Отче наш; небесный пресвятейший,
Ты у славе вечной; над солнцем яснейший.
Ты сам славы своей,
У величестве державы твоей.
О предвечных чудес Боже,
Кто ж ты годне бы славити може.
Ане язык, ане уста мои,
Ибо славы и хвалы твои...

Симеон Полоцкий вероятно имел в виду своих предшественников — Г. Смотрицкого, Памву Берынду и в особенности Кирилла Транквилиона, когда в первом предисловии к «Псалтири рифмотворной» писал:

И помощью Бога дело совершися, —
себо Псалтир метрами ново преложися.
Неции прежде мене негли начинаху,
но за трудности многи от дела престаху.

Неравносложные дисметрические стихи писали и другие стихотворцы XVII в. — Андрей Рымша, Семен Шаховской, Иван Катырев, Авраамий Палицын, Иван Наседка⁶⁶. Вот, например, вирши И. Катырева о Димитрии Самозванце:

Изложена бысть сия летописна книга
О походе чюдовскаго мниа,
Понеже бо он бысть убогий чернец
И возложил на ся царский венец,
Царство великое России возмудил
И диадиму царскую на плечах своих носил...

В чем состояла реформа русского стиха, предложенная в 1735 г. Василием Тредиаковским? Читатель, вероятно, уже понял ее суть и представляет себе механизм перевода стиха «силлабического» (слогового) в стих «тонический». Коротко говоря, дело обстояло так.

⁶⁶ Об этих поэтах см. вступительную статью Ив. Розанова в книге «Вирши» (Л., 1935).

Тредиаковский подметил, что когда в стихе ударные слоги совпадают с метрическими акцентами размера, то ритм получается ровнее, стихи можно читать не напряженным речитативом, а спокойной речевой интонацией, близкой к прозаической. Удачно у Тредиаковского образное определение метрических виршей — он назвал их «непрямыми»; зато реформированные им стихи он определил предельно неудачно — «тоническими», или «ударительными». Как отмечал еще Н. Надеждин, «силлабический стих не понравился даже черствому слуху Тредиаковского, который первым объявил ему войну». Тредиаковский выступил противником ритмической инверсии в стихе и защитником лишь константных ритмов, он «выпрямил» искривленный ритмической инверсией стих своих предшественников — виршевиков.

Механизм реформы стиха Тредиаковского станет в общем понятным, если сравнить варианты его тринадцатисложника до реформы и после реформы:

Первый вариант:

Ах, невозмож	но сердцу ^	пребыть без печ	али, ^^
Хоть уж и гла	за мои ^	плакать пере	стали: ^^
Ибо сердеч	на друга ^	не могу за	быти, ^^
Без которо	го всегда ^	принужден я	быти ^^

Второй вариант:

Не возможно сердцу, ах, ^	не иметь пе	чали, ^^	
Очи також	де еще ^	плакать пере	стали: ^^
Друга мило	го весьма ^	не могу за	быти, ^^
Без которо	го теперь ^	надлежит мне	жити. ^^

В первом варианте в трех строках имеется ритмическая инверсия, ударные слоги не совпадают с метрическими акцентами четырехдольника, и ритм получается не прямой, переменный: во втором варианте ударные слоги всюду совпадают с метрическими акцентами, ритм стал прямым, постоянным, модификации превратились в константные.

Но было бы абсурдным считать, что замена в стихе инверсированных ритмов константными является абсолютным прогрессом. И константный и инверсированный, и прямой, и извилистый ритмы в равной мере законны в русском стихе. Наблюдение Тредиаковского над виршами и народным стихом показало, что метрический стих читается легче, если он построен на константном ритме.

Ритмическая инверсия у виршевиков нередко была неуклюжей, стихи были неудобочитаемы. Тем не менее ритмическая инверсия и в ряде стихов виршевиков, и в лучших образцах русского, украинского и белорусского народного стиха (в особенности в народных частушках) и, прежде всего, в античном четырехдольном

гекзаметре остается огромным ритмологическим преимуществом. Нужно только умело ею пользоваться — этой ритмической инверсией, она делает стих гибче, разнообразнее. Объективно говоря, чистый константный ритм уступает инверсированному в богатстве модификаций.

Подведем итоги.

Русские виршевики XVI, XVII и частично XVIII века медленно выработывали нормы метрического стиха. Стих совершенствовался крайне туго: книги с виршами были редкостью и стихотворцы не могли делиться своими опытами в том объеме и в тех темпах, какие свойственны развитию поэтического искусства более позднего времени. Национальные традиции стихотворного ремесла на Руси складывались неравномерно, рывками. Метрические модели стиха для многих виршевиков были непонятны (как они непонятны и в наши дни, через два с половиной столетия). Из теоретиков только Н. Надеждин, а через сто лет после него Г. Шенгели заметили в «силлабическом стихе» метрическое начало. Механизм стихов, написанных на богослужебном церковно-славянском языке, работал со скрипом (но все же работал!), слово порой с трудом влезало в нормы метра, который, организуя стих, мешал в то же время естественному фразостроению.

Искусство стихосложения у виршевиков было обусловлено нормами народной поэзии — основного источника, которым могли пользоваться русские стихотворцы совместно со своими собратьями по ремеслу в Малой и Белой Руси, т.е. на Украине и в Белоруссии. Все факты технологического характера, установленные при сличении норм стихосложения виршевиков с нормами русской народной просодии и далее с нормами русского классического стиха говорят об органической связи виршевого стихосложения со всем стихосложением отечественным в целом. И русское слово, и русская музыка, и русские метры проросли из народных глубин.

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

ТАКТОМЕТР

(Опыт теории стиха музыкального счета)

I.

Метрика русского тонического стиха вырождается. Ее возможности почти до конца исчерпаны и использованы поэтами. Указание некоторых апологетов «классики» на то, что, например, четырехстопный ямб может дать астрономические цифры модуляций — до 8 миллиардов (Шенгели) и что, следовательно, четырехстопный ямб являет собой непочатый угол, — это указание при всей его ошарашивающей «арифметичности», однако, напоминает зеноновский софизм об Ахиллесе, который не может догнать черепаху.

Вопрос идет не об «остатках» техники, а о несколько большем: *о кризисе системы и методов «классической» метрики.*

Символистами и футуристами внесены некоторые нововведения в технику стиха. Незаконченность реформации русского стиха, получившей недостаточно четкое выражение в образцах практиков этих двух школ (которые, впрочем, не чуждались и не чуждаются еще и теперь классических форм), вызвала естественный крик «назад к классикам» со стороны лиц, не удовлетворенных простой деканонизацией старой стихотворной техники. Как бы то ни было, классический стих оказался расшатанным, заколебались его устои, и отсюда появилась некая неуверенность в завтрашнем дне и «тоска по твердой власти».

Очевидно, только из этих соображений некоторые поэты, сами когда-то колебавшие устои, ринулись в теплый уют «классики» (например, Маяковский и его ямбо-хореи).

Но, повторяю, история русского стиха последних десятилетий свидетельствует о вырождении тонической техники. То, что осталось от «классики» неиспользованным или малоиспользованным, настолько мизерно и неблагоприятно, даже в целях завершения технического классицизма, что только исключительная нетребовательность и поистине классическая скромность могут довольствоваться «бесконечно-малыми» крохами от некогда пиршественного стола классицизма.

Обилие в последние годы теоретических работ по стиху, совершенно *не затрагивающих*, однако, *коренной проблемы* — обновления ритма стиховой речи, является лучшим объективным показателем факта вырождения приемов стопо-метрического стиха. Книги Жирмунского, Эйхенбаума, Шенгели, Томашевского, а ранее — работы А. Белого, С. Боброва, Гинцбурга и др., будучи часто весьма интересны и содержательны в отдельных вопросах, представляют собой ряд опытов подведения баланса русской поэзии в ее формальной части. Эти работы как бы подытоживают производственную «столетку» русской поэтики, учитывая прибыли и убытки стиховой техники. У нас есть нужные, прекрасные, высококвалифицированные бухгалтера и аналитики, взявшие на учет формальные достижения классики. Но и только.

Мы знаем, что сделано, и стоим перед вопросом, что же делать дальше, вернее — *как делать*. Бесспорно одно: *стопосложение не подстать нашему времени. Идти по «стопам» классиков уже нельзя.*

Злополучная пятихвостка (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест), которой до сего дня еще хлещут Пегаса, уже истрепалась: в руке лихого наездника — одна рукоятка. Загнанная кляча «классицизма» (техники) уже «плетется рысью, как-нибудь».

ГЛАВА

Метрика и ритмика стихов подавляющего большинства современных поэтов до чрезвычайности убоги. Стопа как измерительная единица, притом значительно отличающаяся в своей читке (тонической) от античной, которая гораздо шире по своему объему, — уже до отказа заполнена знакомыми ритмическими модуляциями. В большинстве случаев ритмика поэтов консервативна и построена по трафарету. Наиболее смелые и решительные поэты ломали стопу, то выбрасывая слоги и заменяя их равнодлительными паузами (паузник), то вклинивая в метр лишние слоги (ударник), но канонической формы все еще не получалось.

Конструктивизм* как творческо-литературная школа в ряду декларированных им принципов нового строительства стиховой речи выдвигает принцип *тактового строения поэтической речи*, предоставляя поэту, по выражению К. Зелинского, «наименьший материальный упор, дающий максимальный энергетический эффект». Отсюда — *тактовая читка* стиха, в отличие от тонической, где возможные (с натяжкой) тактовые очертания метра были бы уродливы в скандовке и стирались бы в говорной читке.

Закономерно ли декларирование музыкального такта в стиховой технике? Не есть ли это досужее измышление литературной группировки?

Да, *тактометр*, — так назовем мы свою систему стиха¹, — закономерен, подготовлен всей историей отклонений ритмико-поэтической техники, *он отвечает уже совершенно назревшей потребности расширения измерительной ритмической единицы*, он вытекает из существа ритма, в одинаковой мере свойственного всем динамическим искусствам — поэзии, музыке, танцу. Больше того, тактовый счет мы находим в практике народного поэтического творчества.

Проверка закономерности тактового ритма в стихе работами теоретиков и практиков поэтического слова (у последних — в части наиболее характерных отклонений от канона) устанавливает, что *тактовое строение стиховой речи* есть единственный выход не только из современного технического тупика, но вообще единственно верный метод ритмико-поэтической работы. В зародыше, в зерне тактовый счет имеется в любом стопо-метрическом стихотворении, но *каноническая стопа в силу своей ограниченности и узости не давала ритму простора* и тех многокрасочных возможностей, какие мыслимы лишь при тактовом строении. Поэтому тонические стихи в таковой читке кажутся уродливыми.

В дальнейшем изложении будет дана краткая подготовительная информация, необходимая для усвоения существа вопроса, — *о строе стиха на музыкальном счете, на такте.*

В статье затронуты моменты античной метрики и ритмы русских народных стихов. Обе системы — и античная, и древнерусская — базировались на музыкальном счете. Это, конечно, общеизвестная истина, но «ново то, что хорошо забыто».

II.

«Мы ленивы и нелюбопытны». И в 1001-й раз приходится повторять слова величайшего мастера поэзии. Ленивость, нелюбопытство и косность въелись в прошлом в нашу историю. Эти отрицательные качества особенно выпирают в таком маленьком деле, с точки зрения общих интересов страны, и в таком большом, с точки зрения интересов искусства, как техника и ритмика стиха. Русские поэты в течение почти *двух столетий* пользуются тонической (или стопо-метрической) системой.

Ленью и нелюбопытством объясняется то обстоятельство, что мы плохо знаем ритмический строй нашей народной песни. Ее метрика, по исследованию

¹ Термин предложен Д.М. Пинесом.

Ю. Мельгунова, очень близко подходит к метрике античной, которая была разработана необычайно и принципами которой пользовалась и античная музыка, как это доказал Р. Вестфаль.

Античная и русская народная поэзия никогда не чуждались музыки. Естественное содружество этих двух искусств и, отчасти, третьего — танца было правильно понято обоими народами. Ритм — вот что родственно всем этим искусствам.

По учению Аристоксена, разработанному Вестфалем, материал, способный подчиняться ритму, называется *ῥυθμιζόμενος* (ритмующееся)². Минимальной, неделимой, предельной единицей измерения ритмуемого материала, был у греков *χρόνος πρῶτος* — *первичное время*, первичная длительность, кратчайшее время, необходимое для произнесения одного простого краткого слога, состоящего из гласной или одной согласной с гласной. Римляне называли эту меру *тога* — *мора*, термин, вошедший и в русскую метрику.

Для обозначения длительности количества слогов у греков были приняты особые знаки, которые по существу являлись своеобразными нотами, но без указания повышения или понижения. Наименьшая стопа в античной метрике состояла из трех мор (хорей и ямб), а наибольшая — из семи мор (трипласий).

В тонической же системе меньшая стопа имеет две моры (хорей и ямб), а большая — три моры (трехдольные размеры). ТрEDIAKОВСКИЙ из каждого античного метра спрятал по одной море: произошла этакая «усушка» мор. Отсюда — совершенно иная система стиха, в то время как при соблюдении законов античной метрики о стяжениях и растяжениях можно было бы целиком воспользоваться готовой античной системой*.

Греческие поэты, имея богатую и весьма сложную метрику, не в пример нашим поэтам подходили к своему делу великолепно вооруженными, изучив его досконально в своих «гимназиях», где поэзия и музыка были обязательными предметами. Греческий поэт по самой своей профессии был в то же время и композитором; не только потому, что он сочинял музыку к стихам, а и потому, что и стихи и музыку (ритмический рисунок обоих) нередко он сочинял одновременно.

У греков «не было разницы между музыкальным текстом и поэзией», — говорит Вестфаль³, — по крайней мере в лирике и драме... лучшие произведения драматургической поэзии служили в то же время текстами музыкальной драмы. Но важнее всего *соединение поэта и композитора в одном лице*... Слово «поэт» означает у греков не только стихотворца, но и композитора. Сочиняя свои стихи, они имели в виду и напев, на который они их положат, и, вероятно, в то же время сочиняли

² О греческой метрике см.: Денисов Я. Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888.

³ Вестфаль Р. Искусство и ритм. Греки и Вагнер, — «Русский вестник», 1880, V.

напев. *Стихотворение и напев возникали вместе посредством одного творческого акта* (здесь и далее в цитатах курсив мой. — А. К.).

Еще ранее Вестфалья Сенковский⁴ писал: «Эсхил, Софокл, Эврипид, Пиндар сами сочиняли музыку для своих поэм; и это было нетрудно, потому что *музыкальный рисунок уже заключался в словах их поэм*».

Итак, музыка и поэзия у греков шли рядом. Естественно, что счетная единица была у них одна, это — *такт*. Как невозможна бестактовая музыка, так и немислимы были у греков бестактовые стихи.

Как же обстояло дело с метрикой *русской народной поэзии*?

Со школьной скамьи мы привыкли смотреть на наше поэтическое наследие как на музейный хлам, интересный лишь историкам и профессорам-специалистам. Если нас занимали иногда стилистическая композиция русских песен, чисто словесные приемы, своеобразные обороты, специфические коленца фольклора, наконец, быт, исторический рефлекс и т.п., то *метрика русского народного стиха была под сомнением* в том смысле, что, де, точных законов ритма там не уловить, а если они и есть, что их слабая выраженность недостойна того, чтобы на этом останавливаться.

В статье «К вопросу о русской народной музыке»⁵ Мельгунов говорит, что «песни русского народа отличаются необыкновенной правильностью ритмического склада... Теория древней ритмики приобретает особенную важность вследствие того, что она имеет серьезное практическое приложение. Ритм со своими законами остался в музыке неизменным с самых ранних времен Греции до нынешнего времени, и, безусловно, *ритмическая теория греческого искусства может быть положена в основание современной музыкальной ритмики* (а значит, и поэтической. — А. К.). Что касается русской народной песни, то мне не приходилось встретить песни, не соответствующей законам ритма».

Между прочим, Мельгунов приводит здесь же интересную справку из Вестфалья о том, что «русский размер первоначально древнегерманских тонических размеров: по своему образованию и, вместе с тем, по времени своего возникновения он занимает место непосредственно после размеров Авесты»⁶.

Вестфаль в статье «О русской народной песне»⁷ восхищается музыкой Баха, который «всего более следует в своей ритмике тем нормам, которые описаны Аристок-

⁴ Сенковский О. Собр. соч. Т. VII, Древний гекзаметр. СПб. 1859.

⁵ «Этнографическое обозрение», 1890, кн. VI.

⁶ Не забудем, что свою тоническую систему ТрEDIAKОВСКИЙ вывел из Германии.

⁷ «Русский вестник», 1879, т. 143.

сном... Малеишие частные совпадения греческой ритмики с ритмикой Баха поразительны... Еще поразительнее факт в результате собрания русской народной песни в издании Ю.Н. Мельгунова. Таких гармоний мы не встречаем ни у одного народа. Понять их — дело акустики и основанного на акустике природного свойства скалы; что же касается *ритмических форм этих песен, то это, так сказать, для нас старые знакомые из ритмики греков и баховских фуг*.

Приведу несколько образцов русских песен, где ритмический их строй обусловлен пределами музыкального такта.

Вот, например, «Ивушка» — с простым, прозрачным ритмом, заправленным в размер на 4/4.

И-ивушка, ивушка, зе|леная моя-а,
 Что-о же ты, ивушка, не|весело стои-ишь?
 И-или же и-ивушку | солнышком печё-от,
 Солнышком печё-от, частым | дождичком сечё-от.
 Ехали боя-аре из Нова города-а,
 Сру-убили ивушку под | самый корешок.
 Сделали из и-ивушки | два-а весельца-а,
 Два-а весельца-а | третью лодочку-у,
 Сели они в лодочку, по|ехали домо-ой,
 Взяли, подхватили красну | девицу с собо-ой...

В тексте подчеркнуты слоги, на которые падают четвертые доли такта. Чертой отделены полутакты.

Вот еще стихи — песня на 4/4, где в каждой строке по два такта (второй такт обычно — повторение текста первой строки).

Верный наш колодец, | верный наш глубокий,
 А что в тебе воды нет: (2 раза)
 Конь воду выпивал, (2 раза)
 Копытами выбивал. (2 раза)
 Нашего хозяина, | нашего молодого
 Дома не случилось, (2 раза)
 Уехал наш хозяин, | уехал молодой, богатый
 В Рязань-город погулять. (2 раза)
 Привезет наш хозяин, | привезет молодой
 Какую-нибудь весточку, (2 раза)
 Весточку новую,
 Рязанскую умницу (2 раза)
 Рязанску умницу (2 раза)
 Выведу на улицу. (2 раза)

Тактовая природа ритма песни совершенна ясна.

Вот исключительная по ритму песня из сборника Мельгунова «Ночка, моя ночка»⁸. Чтобы показать наглядно отличие ритмических ударений от грамматических, часто не совпадающих одно с другим, Вестфаль отмечает грамматические ударения наряду с ритмическими*.

Ночка, моя ночка, | ночка темная,
 Ночка темная | (да) ночь осенняя (2 раза)
 Ночь осенняя | (да) не последняя! (2 раза)
 Молодка моя | (да) молоденькая, (2 раза)
 Головка твоя | победенькая! (2 раза)
 Не с кем мне, молодке, | мне спать-ночевать (2 раза)
 Лягу спать одна, | без мила дружка. (2 раза)
 Без мила дружка | обуяла грусть-тоска. (2 раза)
 Грусть-тоска берет: | далеко милой живет. (2 раза)
 Далеко, далече — | на той стороне, (2 раза)
 На той на сторонке | не близко ко мне. (2 раза)
 Идет мой милой | тою стороной, (2 раза)
 Машет мой милой | правою рукой, (2 раза)
 Ручкой правою, | шляпой черною: (2 раза)
 «Перейди, сударушка, | на мою сторонушку». (2 раза)
 Я бы рада перешла да | переходу не нашла
 Переход нашла — | жердочка тонка,
 Жердочка тонка | речка глубока, (2 раза)
 Речка глубока — | вода холодна. (2 раза)
 На этой на речке | купался бобер, (2 раза)
 Купался, купался — | не выкупался, (2 раза)
 Не выкупался — да | весь вымазался (2 раза)
 На горку взошел — | отряхивался, (2 раза)
 Отряхивался, | охорашивался.
 Хотят бобра бить, | хотят застрелить,
 Хотят шубу шить, | бобрём обложить⁹.

Какова же метрика этой песни? Приверженцы тонической читки, т.е. метода уравнивания всех слогов (одноморных), исходя из размера первой строки, скажут, что это шестистопный хорей, а в дальнейшем, разбив стих на два полустипия, назовут каждый отрезок трехстопным хореем. Но как же быть тогда со строчками: «без мила дружка обуяла грусть-тоска», «грусть-тоска берет, далеко милой живет» или «пе-

⁸ Эту песню можно слышать и теперь в Москве в исполнении крестьянского хора П.Г. Яркова.

⁹ Две последние песни взяты из статьи Р. Вестфалья «О русской народной песне», — «Русский вестник», 1879, т. 143.

рейди, сударушка», «я бы рада перешла» и пр.? Хорей здесь нарушен, вторгаются лишние слоги. Наконец как быть, с тонической точки зрения (слушания), с несовпадением ритмических и грамматических ударений? Да еще в прибавку — обилие пауз в стихе?

В совершенно ином освещении предстанет ритмическая природа этой песни, если мы применим *тактовую мерку*. Основной размер песни — 3/4 в каждом полустииши, каждая счетная четверть подчеркнута в тексте. Приняв же во внимание нисходящий характер интонации каждой строки и ее ритмическую законченность, мы вправе объединить всю строку в такт, — и тогда получится *сложный размер* на 12/8, где каждая четверть имеет в свою очередь подразделения на три доли. И только в этом случае получают свое оправдание и надлежащее место выскакивающие «лишние» слоги, приобретающие тогда 16-е доли, и паузы и, наконец, несовпадение ритмических и грамматических ударений, дающих кокетливые синкопы. Ритмический строй песни совершенно ясен, будучи поставлен на такт.

$\overbrace{1\ 2\ 3} \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad \overbrace{1\ 2\ 3}$
 Ночка моя ночка, | ночка темная(а).
 Ночка темная(а) | ночь осенняя(а).
 ...Без мила | дружка(а) | обуяла грусть | -тоска(а).
 Грусть-тоска | берё(е)т: | далеко милой | живёт(е)т.
 ...«Переиди, сударушка(а), | на мою сторо|нушку(у)».
 Я бы рада | перешла да переходу не | нашла(а).

Эта песня при внимательном рассмотрении — шедевр стихового искусства. Совершенно удивительно, как наши деревенские поэты-композиторы справились с такой сложной ритмикой, синкопами и паузами в пределах *сложного такта*. Конечно, никому и в голову не приходило анализировать механику этой превосходной песенки-поэмы. *Всё брали на слух!*

Находя в этих стихах-песнях строгую метрику, приближающуюся точностью техники к античной, Вестфаль говорит: «Очевидно, здесь нет подражания греческой ритмике: это только доказательство того, что русскому народу не чужды та простота и естественность, которые создали у греков изящную форму гекзаметра, тогда как ритмический вкус Запада бывал относительно этой формы сроден греческому только в лице величайших художников»¹⁰ (Бах).

Очень интересные примеры метрики русских народных песен мы находим у Корша¹¹. В них со всей резкостью обнаруживается тактовая структура стиха.

¹⁰ Указ. соч.

¹¹ Корш Ф.Е. О русском народном стихосложении//«Известия отдела русского языка и словесности Императорской Академии наук». 1896. I.

Посади́л его | за еди́ный стол,
За еди́ный стол | хле́ба куша́ти.

Размер каждого полустииши 4/4. Обычно стихам, приведенным здесь, придается читка на 5/8, и это будет, пожалуй, правильнее, так как в этом случае исчезают неоправданные растяжения ударяемых четвертных в читке на 4/4. В читке на 5/8 стих будет звучать, как кольцовская «Посмотрю, пойду, поллбуюся».

А вот еще примеры:

А то, сударь, деву́шка ста́ном ста́тна,
Ста́ном ста́тна | и умо́м сверши́на.

Или:

Чтобы она́ на то больше | не кру́чинился,
Не кру́чинился | и не гнева́лася.

Размер в обоих отрывках — на 4/4, принимая во внимание деление строки на два периода. Энергичный мужественный ритм.

Любопытно указание Корша на тождественность ритма известной песни «Ах, вы сени, мои, сени, сени новые мои» и греческого стиха — «Τίς ὄρεα βαθύκομα τὰδ ἔλεστο βροντῶν».

Нет необходимости приводить мнения других знатоков русского народного стиха, например, Востокова или Голохвастова, которые хотя определенно и не указывали на тактовое строение народного стиха, однако понимали его строй как ударный.

Противником принципа тактового строения русской народной метрики был, между прочим, С. Шафранов, понимавший ритм как свойство лишь песни, а не речи. Но, тем не менее, Шафранов в одном месте своей отличной по существу работы («О складе народной русской песенной речи» — «Журнал министерства народного просвещения», 1878, октябрь) признался, что «тактов в тексте народной русской песни мы не находим, хотя она совершенно удобно распевается, в полном соответствии с ритмическими движениями напева, т.е. *именно тактами*» (с. 153-154). Шафранов с особенным удовольствием приводит выдержку из Квинтилиана, которая заканчивается так: «Sed non descendit ad crepitum digitorum». Шафранов замечает по этому поводу: «Для нас особенно важна эта последняя фраза Квинтилиана: *речь да не снизойдет до стучания пальцем*, другими словами: поэтическая речь не может укладываться в такты».

III.

Ученому и церковному деятелю XVII века Мелетию Смотрицкому пришла мысль ввести в практику русского стиха греческую метрику. И надо сказать, что затея Мелетия Смотрицкого приспособить эту метрику к русскому языку была хороша, так как русский язык по фонетической структуре своей, быть может, больше всех языков в мире приурочен для стиха на основе тактовой греческой метрики. Как мы уже видели, принцип тактового строя по существу был использован и в русских народных стихах-песнях. Однородность метода построения русского и античного стиха была порукой тому, что мы давно уже имели бы замечательных мастеров и искусных поэтов-композиторов, а не просто версификаторов. Богатый музыкальный слух русских и высокая техника греческой метрики сделали бы свое дело. Симбиоз превосходный!

К сожалению, сам Мелетий Смотрицкий был плохим поэтом, образованных людей в то время было мало, и предложение его повисло в воздухе.

Вскоре затем митрополит Киевский Петр Могила ввел в русскую молодую поэтику польское стихосложение — *силлабическое**. Эта система, возникнув в юго-западном крае, перешла затем и в Московию. Силлабика или, как определял ее Третьяковский, «среднее стихотворение» («древнее» — это русский народный стих до силлабики, а «новое» — от Третьяковского) продолжалась с 1663 г. по 1735 г. Поистине Петр Могила стал могильщиком затеи Мелетия Смотрицкого, угробив ее.

Статьи о силлабике. Это — превосходная, хотя и однообразная система, недостаточно еще оцененная и мало использованная русскими поэтами. Классическим силлабистом по справедливости почитается А. Кантемир. Большинство его работ написано тринадцатисложным стихом. Это — прекрасный по ритму, грандиозный по своим модуляциям, несколько жеманный в соответствии со своим временем стих. Понимание его природы — *в читке*, которая, по-видимому, вскоре после Кантемира была забыта, и стихи в обычной разговорной (тонической) трактовке, без знания ключа к их строю, казались прозой.

Чтобы понять строение тринадцатисложного силлабического стиха, припомним стихи «Светланы» Жуковского, метр которых — хорейский в тонической читке. Стих Кантемира рассекается пополам в середине мужской цезурой и оканчивается женской рифмой. Это — *скрытый семистопный хорей*, где проглатывается следующий за цезурованным ударным слогом неударяемый слог. Отличие кантемировского стиха от стиха Жуковского (в «Светлане») заключается в том, что в тоническом хорее грамматические ударения совпадают с метрическими; *в силлабическом же они часто не совпадают*, давая своеобразные синкопы**, отчего этот стих, лишаясь метрической прямоты очертаний, приобретает в то же время подвижной, игривый вид. Можно сказать, что тринадцатисложный силлабический стих — это *синкопированный семистопный хорей* (вернее — *восьмистопный*, если не разбивать одну

строку на две и засчитать одну мору послецезурного слога, а также принять в расчет удвоение в читке двух последних слогов силлабической строки), а 7-стопное хорейское двустипие Жуковского — *выпрямленный силлабический стих*.

Это видно из сопоставления.

Сначала приведу стихи Жуковского, читка которых ни для кого не представляет затруднений.

Скачут кони по буграм,	(в читке —	по буграам)
Топчут снег глубокий.	(“ — “ —	глубокий)
Вон в сторонке божий храм	(“ — “ —	храам)
Виден одинокий.	(“ — “ —	одинокый)

А вот Кантемир — начало сатиры «О истинном блаженстве»:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен.
В тишине знает прожить, от суетных волен
Мыслей, что мучат других, и топчат належну
Стезю добродетели к концу неизбежну.

При разбивке строки на две половины имеем:

Тот в сей жизни лишь блажен,	(в читке —блаже-ен),
Кто малым доволен, (·)	(“ — “ — дово-оле-ен)
В тишине знает прожить,	(“ — “ — прожи-ить)
От суетных волен (·)	(“ — “ — во-оле-ен)

Иногда Кантемир паузную цезуру заменяет слогом:

Солнце! | хотя | существо | твоё | сто́ль есть | чудно,
Что́ ему́ во́век дово́льно | удиви́ться | трудно.
(«К солнцу»)

Иногда он допускает двуморную паузу до цезурованного обычно места:

Да́ что́ ж? (·) Он то | врёт (·) | бо́го|сло́вски | рёчи:
Каки́е прёд | иконы (·) | должно | ставить | свечи.
(Там же.)

Здесь не место подробно останавливаться на Кантемире, хотя его метрика заслуживает внимательного разбора. Другие виды его стиха — не тринадцатисложного, укороченного, — имеют также *скрытую* метрику тонического стиха и легко поддаются расшифровке *в силлабической, синкопированной читке*.

По методу синкопированных хореев и ямбов, которыми пользовался Кантемир, можно составлять силлабические *стихи на трехдольных размерах*, придерживаясь, однако, тонического понимания

длительности слогов (одноморных). Получится силлабизованный дактиль. Предоставляю нашим поэтам эти опыты.

Еще одно замечание. *Частушка* в своей ритмике имеет силлабическое, точнее — силлабовидное, строение, с некоторыми особенностями, не встречающимися у Кантемира. Она — единственно живая память об эпохе силлабической ритмики.

А мой старый соскочил,
Надел лапти лыковы,
Пошел слушать в радио
Товарища Рыкова.

(Моск. губ.)

Непонимание ритмического строя силлабики со времен Тредиаковского продолжается и до наших дней.

Тредиаковский писал: «Определенное число слогов в старых, не наших, но польских, а к нам введенных без всякого основания стихах, не отменяет их от прозы». («Новый и краткий способ к сложению российских стихов»).

А. Сумароков: «Князь К., основавший щастье свое самыми негодными стихами и похвалами российского Цицерона, не знающего ни прямые чистоты российского слога, ни стихотворства». (Собр. соч., М. 1787, изд. 2-е, т. X. «О стопосложении»).

А. Востоков: «В оном недостаток благозвучности (гармонии) заменяла по крайней мере созвучность» («Опыт о русском стихосложении», СПб., 1817).

Д. Самсонов: «Нужно ли доказывать, что сии стихи не очень льстят нашему слуху?». («Краткое рассуждение о русском стихосложении», — «Вестник Европы», XCIV, 1817).

П. Д. Голохвастов: «Дабы стих не становился чистою прозой, разделенный неощутимо и самому чуткому уху на равные по числу слогов речевые периоды, приходится строго соблюдать в каждом стихе не только последнее ударенье, но еще и среднее... *Ничего нет* кроме рифмы да счета слогов в силлабическом» («Законы стиха русского народного и нашего литературного», — «Русский вестник», 1881, декабрь).

Что же сделал Тредиаковский, введя свою тоническую систему?¹² В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» он говорит, что существенная разница между прозой («свободною речью») и стихом («заклоченною») имеется тогда, «как токмо когда в речи целый многократно повторяется *Тон*, называемый Просодиею, Силою и Ударением, по некоторым определенным расстояниям от самого себя отстоящий». Отсюда и тоническое стихосложение (ударение Тредиаковского), которое я бы назвал скорей стопо-метрическим.

¹² Б.В. Томашевский, на основании первой редакции «Нового способа...» Тредиаковского, доказывает, что только во 2-м его издании Тредиаковский развертывает систему тоники, воспользовавшись работой Ломоносова. Но — первенство все же остается за Тредиаковским.

Античная стопа включала в себя слоги не одинаковой длительности, *слоги были разноморные. Тредиаковский уравнивал во времени все моры**, все *χρονος πρῶτος*. В его слушании все слоги — одинаковой длительности, одинаковой произносимости, одинаковой ритмической ценности. В уравнении слогов и состоит ошибка — она же и своеобразие — Тредиаковского. Последствия уравнивательной системы слогов сразу же сказались на первых авторах. Тяжесть стоп, еле поворачивающихся в строке, неуклюжих, громоздких от обилия согласных, навалилась на русский язык.

Петух взбег на навоз, а рыть начав тот вскоре,
Жемчужины вот он дорылся в оном соре.

(Басня Тредиаковского «Петух и жемчужина».)

Ломоносов подсыпал:

И чисто совесть рвет притворств гнилых завесу.

Тщеславный и завистливый Сумароков издевался над этой строкой: «Сыщется ли, кто бы сей гнусный стих и по содержанию и по составу похвалить бы мог?» («О стопосложении»). Попадает от него и Тредиаковскому: «Всех читателей слуху он противен толико, что подобного писателя никогда ни в каком народе от начала мира не бывало... Нет моего терпения смотреть в его сочинения» (там же).

Однако и сам маэстро Сумароков накручивал такие строки, от которых язык колом становился:

И более они не дремлют,
Но бдя, музыки ревы внемлют:
Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кур, Рем, Ян...
...О конь, о конь пиндароносный, —
Пиитам многим тигрозлостный...

(«Дифирамв Пегасу»)¹³

Куда девалась легкость и очарование русских народных стихов? Где их узорчатые ритмы?

Много надо было трудов, сил, а главное — *искусства слуха*, чтобы в рамках тоники, через стопобойные строки, отложились кристаллические стихи Пушкина, Тютчева, Фета и в недавнее время — Блока.

¹³ Правда, приведенные стихи Сумарокова имеют пародийный характер, но их фонетика и ритмика выдержаны в духе времени. Пародийность только ярче подчеркивает приемы современной Сумарокову техники стиха.

Но тоника все же нашла выход: 1) она понемногу научилась *слушать* речь, а не только подсчитывать по пальцам стопы (лишь в этом случае правы Квинтилиан и за ним и Шафранов, возражавшие против *отстукивания* стихов) и 2) тоника дала *новую трактовку* греческих метров; установилась новая читка. Поистине, нет худа без добра.

Вот сравнительная схема читки античной и тонической. Для большей ясности беру по четыре стопы каждого метра. В целях простоты обозначения мора равняется ρ (слог = ρ).

	Античная	Тоническая
Хорей	$\rho\rho$ $\rho\rho$ $\rho\rho$ $\rho\rho$ (3/4)	ρ ρ ρ ρ (2/4)
Ямб	$\rho\rho$ $\rho\rho$ $\rho\rho$ $\rho\rho$ (3/4)	ρ ρ ρ ρ (2/4)
Дактиль	$\rho\rho\rho$ $\rho\rho\rho$ $\rho\rho\rho$ $\rho\rho\rho$ (4/4)	ρ ρ ρ ρ (3/4)
Пэон 1-й	$\rho\rho\rho\rho$ $\rho\rho\rho\rho$ $\rho\rho\rho\rho$ $\rho\rho\rho\rho$ (5/4)	ρ ρ ρ ρ (4/4)
Спондей	$\rho\rho$ $\rho\rho$ $\rho\rho$ $\rho\rho$ (2/2=4/4)	ρ ρ ρ ρ (2/4)

Равносложная тоника сделала то, что греческий гекзаметр — напористый, энергичный, мускулистый, но вместе с тем, как виртуоз, а не гимнаст, эластичный и ловкий от игры ритмических и грамматических ударений (синкопы, нечто похожее на нашу силлабику), — этот гекзаметр в русских переводах превратился в пресный, сухой и надоедливо строгий стих, без всякой инициативы.

Недаром Сенковский, поклонник греческой поэзии, взбесился в свое время, когда попала ему в руки «Одиссея» Гомера в русском переводе (см. его «Древний гекзаметр»).

Бунт против Третьяковского и Ломоносова и их тонической системы шел подземным гулом на протяжении всей истории русской поэтики.

Вот мнение Кантемира об античной метрике: «Различие Русского языка с Греческим в составе грамматическом не столь велико, чтоб то было довольным поводом смеяться Максимовской количественной просодии. Я к ней отсылаю тех, кои *любопытны отвещать* свои силы в том роде стихов, и не советую презирать вещь такую, для того только, что до сих пор не было в употреблении. Может быть, что по употреблении найдется приятна» (§§ 2 и 3, «Письмо... к приятелю о сложении стихов русских»).

Но... *любопытных* не оказалось.

Безответным осталось, по крайней мере на долгое время, и еще одно примечательное предложение Кантемира, изложенное им в § 82:

«Остается о том одном напомнить, что, когда имеем сочинять такую песнь по данному голосу, то уже совсем *от вышеприведенных правил, сколько меры касается, увольняться можем, ежели состоянию напева не согласуются*: понеже в песнях нужно, чтобы ударение в речах соответствовало долготе или краткости голоса и число слогов стиха соглашалось числу нот, а сечения — падежам песни».

Кантемир уже протягивал одну руку русской народной метрике, а другую — античной. В этих строках уже таилась в зародыше новая система стихосложения. Но никто не захотел увольняться от вышеписанных, а впоследствии и от нижеписанных (Третьяковским) правил, и число *слогов* стиха никто не соглашал числу *нот*.

Был введен тонический способ стихосложения, «как совершенно *лехкий*, и нам природный, и к тому же плавный, приятный и сладкий хотя без отроческих оных игрушек, т.е. Рифм» (Третьяковский).

«*Лехкость*», — вот что соблазнило Третьяковского.

И вот пошел гул и ропот «в народе».

Радищев в своем «Путешествии...» писал:

«Стихотворство у нас ...в разных смыслах, как оно приемлется, далеко еще отстоит величия. *Поэзия было пробудилась... а стихосложение шагнуло один раз и стало в пень...* Ломоносов... надел на последователей своих узду великого примера, и никто отшатнуться от него не дерзнул... Но не одни Ломоносов и Сумароков остановили Российское стихосложение. Неумолимый возовик Третьяковский немало к тому способствовал своею «Тилемахиною». *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*».

В первой половине XIX века голоса протеста раздавались все чаще и резче.

С. С. Уваров, министр народного просвещения, писал в 1813 г. в письме к Гнедичу о греческом гекзаметре:

«Отдаленные отрывки отечественной Поэзии доказывают, что *наш язык вмещает все оттенки Систематической прозодии*. Первые памятники нашего стихотворения представляют особенный характер, основанный на весьма определенном отношении долгих и кратких слогов. Сие стопосложение тем более соглашается с Гением нашего языка, что мы находим и донныне в нем большую наклонность к *напеву и музыке*; но вместо того, чтобы сему следовать и постепенно усовершенствовать Русскую прозодию, *первые и лучшие стихотворцы отступили вовсе от сего правила...* славный Ломоносов... был увлечен общим предубеждением, и *эпоха сия решила судьбу русской Поэзии...* Каждый народ, каждый язык, имеющий свою словесность, должен иметь свою собственную систему стопосложения, происходящую из самого состава языка и образа мыслей» («Чтение в Беседе любителей русского слова», 1813, 13.)

Старик В. В. Капнист, участвовавший тогда в горячей дискуссии о гекзаметре в связи с поднятым вопросом об обновлении ритмической техники стиха, в письме к Уварову, полагал, что можно создать новую метрическую систему, «ежели природные русские, отличных способностей писатели захотятся образовать метрическую систему столь изобильного, благозвучного и красотою всех родов слога преисполненного языка... нам... стоит только *раскрыть презираемый поднесть ковчег отечественного сокровища* (народная песня. — А. К.), и мы найдем в оном множество образцов, красотою Греческим не уступающих» («Чтение в Беседе...», 1815, 17.) Этот «ковчег», как было сказано раньше, раскрыт Ю. Мельгуновым.

Почти в одно время с Уваровым и Капнистом А. Востоков в своем «Опыте...», пропагандируя метрику русских народных песен, замечает, что «разность и в то же время преимущество Греческого стиха перед Русским» состоит в том, «что он, превосходя Русский почти вдвое количеством слогов и составных частей своих, имеет, однако, против Русского гораздо менее по оным вариаций... С тремя частями своими *Русский стих принимает более с т а вариаций*, между тем как Греческий экзаметр с шестью частями только 32 вариации имеет».

А. И. Одоевский, друг Лермонтова, в статье о перделке Жандром трагедии Ротру «Венцеслав» в 1825 г. спрашивает:

«Неужели наш русский язык, и звучный и мужественный, будет вечно заключен в сей *тесной, однообразной оболочке*, для выражения самых пламенных порывов!.. *Полезны не только нововведения*, которым общие мнения благоприятствуют, но и *самые опыты приносят истинную пользу*, когда клонятся к *избавлению от излишних уз*, не касаясь законов природы и искусства».

Заклятый враг тонического стихосложения и яростный защитник античной текстовой системы, О. И. Сенковский, в статье «Древний гекзаметр» писал:

«Забвение такта (в эпоху христианства, когда было введено в храмах «сплошное пение». — А. К.) неизбежно влекло за собою забвение стихотворного метра, потому что такт и метр — *одно и то же...*» (с. 235). «Не зная музыки, нельзя сочинить ни одного гексаметра... Хотите ль в наше время писать стихи этого рода? — Ну, так придумайте для них *совсем другой размер, сообразный с условиями нынешней музыкальной системы*» (с. 284). «Надобно для русского языка выдумать совсем другие метры!..» (с. 323). «То, что нынче называем мы стихом, — ужас, галиматя звуков, какая-то варварская безладница в сравнении с тем, что Греки в древности, Аравитяне в средние века, называли этим именем» (с. 324). (Собр. соч. Сенковского, СПб., 1859, т. VII.)

Сторонником применения такта в стихе признает себя Д. Г. Гинцбург, использовавший теорию Гюйара (Guyard) об арабском стихосложении на основе совпадения законов стихотворного ритма с музыкальным ритмом. В своей книге «О русском стихосложении», Пг., 1915, он говорит, между прочим, следующее: «*Стихотворцы, сознательно или бессознательно, должны руководиться тем же признаком такта, что и музыканты*» (с. 36). «Стихи должны быть написаны так, чтобы их можно было читать в том либо другом соответствии с колебаниями маятника, с качанием стрелки метронома» (с. 85). Поэт «должен сбросить с себя ярмо искусственных правил, вверяться всегда прежде всего своему уху, помнить, что стих — музыка, стопа — не что иное, как доля такта, и что поэтому нужно в границах такта согласовать выражение своих чувств с их содержанием...» (с. 126; выделено Гинцбургом). «Стих есть изображение ритма речи, вставленной в рамки музыкального такта» (с. 257).

Андрей Белый в «Символизме» говорит, что «*законы поэтических ритмов... следует сопоставить с законами ритмов музыкальных*; как знать, быть может только тогда мы будем располагать стройным учением, позволяющим критически относиться к старым и вновь образованным лирическим формам поэзии» (с. 282).

В предисловии к книге «После разлуки» (изд. «Эпоха», Петербург—Берлин, 1922) Андрей Белый провозглашает «*мелодизм* как необходимо нужную школу...». «Мы развили образ стиха, звук, рифму, строчку, строфу в ущерб мелодии, подчиняющей эти отдельные стиха себе, и — мелодия захирела в наших богатых звуками и образами стихах... Поэт носит в себе мелодии: он — *композитор*... Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпанных мелодийных миров».

Вячеслав Иванов почти двадцать лет тому назад писал в «Спорадах» (сборник «По звездам»): «Из напевного очарования живых звуков новая лирика стала немым начертанием стройных письмен. Неудивительно, что метрический схематизм омертвил в ней естественное движение ритма, восстановление которого составляет ближайшую задачу лирики будущего... Стих как таковой скоро будет, согласно своей природе, определяться *только ритмом*... Редкостью стало лирическое произведение, заключающее в себе, прямо или скрыто, «приглашение к танцу»».

Божидар в «Распевочном единстве» отмечает возможность включения в одно стихотворение несколько метров: хорей в ямбе, например, он называет «перевертень», анапест в хорее — «прибыльный невмерень» и прочее.

Проблема музыкального стиха затронута также Ф. Платовым («Центрифуга», 1916, N 2), который приводит разработанную им гамму гласных в очень сомнительной трактовке. Примеры Платова, однако, не дают никакого представления о принципе построения стихов в духе затеи автора.

Л. Сабанеев в «Музыке речи», написанной подчас донельзя неряшливым языком, дал, тем не менее, ряд тонких замечаний о стихе в связи с музыкальным ритмом, хотя о тактовом ведении стиха он и не говорит прямо. «*В области метродинамики, — пишет Сабанеев, — возможны, при записи размера, огромные разнообразия в самых сетях, чередование самых причудливых размеров, введение размеров многодольных, пока отсутствующих... Все разнообразие метра музыкального искусства — к услугам поэзии будущего. Фиксация длительности и темпа, запись пауз, позволит внести сознание и ритм в самые запутанные области, где царил хаос и дилетантизм...*»; «Я провижу в них (в поэтах будущего) *композиторов своих мелодий*» (с. 188, 187 соотв.).

Приведенных справок достаточно для подтверждения основного положения: своевременность постановки проблемы о построении стиха на музыкальном такте.

IV

Как же реагировали наши поэты на тоническую метрику? Были ли у них попытки бунта против стопосложения?

Да, были! И все более значительные нарушения тонического канона шли по линии расширения границ ритма именно в пределах музыкального такта. Почти двести лет русские поэты «пели» и «танцевали» на стопах *суженной* метрики и хотя, по пословице, «суженого конем не объедешь», — все-таки находились смельчаки и, задыхаясь в стопах, как рыбы из-под льда, выпрыгивали из антимузыкальной тоники.

Тоника как система, чуждая музыке и раньше всего мере ее — такту, окончательно испортила слух поэтов: они перестали слушать и слышать слово. Недаром же поэты недолюбливают музыку, а музыканты (в отместку?) — поэзию; последние, правда, как более живые и чуткие к звуку, брали у поэтов стихи для переложения на музыку, но никто из них, по справедливости, не считался с убогим ритмическим рисунком тонических стихов.

Вот несколько примеров того, как наши поэты ломали канон тоники.

Уже Державин, вслед за Сумароковым, ввел в стих паузы:

Царствует, вижу √ всюду разврат,
К правде сокрыты √ путь и дорога.
...Вы позабыли: где зрит √ тех свет,
Хлеб мой вкушая, кто б помнил меня?

Здесь уже начало того вида стиха, который впоследствии принял название *паузника*, т.е. метрического ряда (трехдольный метр в тонической читке), с выпадением одного, а иногда и нескольких слогов, вместе или порознь.

Пушкин — этот самый консервативный метрист, доведший технику тоники до совершенства и заморозивший русскую стихотворную речь блеском своих строф, гармонией и прозрачной акустикой, — загниотизировал нас, читателей, и поэтов. Однако и Пушкин делал попытки вырваться из тоники, строя стих порой не на количестве стоп, а на ударах, положив, пожалуй, тем самым начало *ударнику*. Это можно видеть на его «Песнях западных славян».

И султан безбожный, усмехаясь
Взял корону, растоптал ногами
И промоолвил потоом Радивоюю:
«Буудь над Боснией моим ты властелином,
Для гяур-христиаан беглербеем».
И отступник бил челом султану,
Трижды поол окровавленный целуя.

Строй этих стихов ясен только при применении к нему *тактовой читки*, тем более, что в начале поэмы дается намек на скрытый, как это часто у Пушкина, прием счета; поэма начинается словами:

Король | ходит | большими | шагами
Взад | и вперед | по палатам; (')
Люди | спят, | — королю лишь | не спится:
Короля | султан | осаждаёт, | (')
Голову | отсечь ему | грозитя | (')
И в Стамбул | отослать ее | хочет (').

Но совершенно неожиданной по подлинной музыкальности, по композиции, по ритму и акустике является его песня «Пью за здравие Мери». Обычная школьная читка придает этим стихам анапестический вид, т.е.:

Пью за здравие Мери,
Милой Мери моей.
Тихо запер я двери
И один без гостей,
Пью за здравие Мери.

Отсюда в неударные места стопы попадали каждые два слога в начале каждой строки: *пью за; милой; тихо; и о...; пью за*. А в следующих строфах: *краше; резвый; будь же; солнце* и т.д. Возможное ли дело, чтобы Пушкин необычайно требовательный мастер звука, бросал в неударные места такие тяжелые, с обилием межслоговых фонем¹⁴ слова, как: *краше, будь же* и, наконец, *солнце*? У Пушкина трудно найти вообще подобные звуковые *заторы*, а в приводимых стихах они были бы *дико неуместны* и неоправданы.

Следовательно, здесь должна быть *иная читка* — легкая, грациозная, ласковая, как сама Мери. Существо ритма этой песенки обнаруживается тогда, когда мы применим к стихам читку в размере на 3/4 (вернее, 9/8). Получится легкий, вальсирующий ритм. Такая читка *конститутивна* всему звуковому строю этих стихов и высокому мастерству Пушкина вообще¹⁵.

Пью-у за | здравие | Ме-ери,
Ми-илой | Мери мо-ей.

¹⁴ О фонемах — см. в конце статьи.

¹⁵ Очарование пушкинских стихов, легкость их и прозрачность, между прочим, достигается мастерской проработкой словоразделов. У Пушкина, особенно зрелого периода, не найти стиха, где бы одно слово кончалось, а другое начиналось взрывными, губными и подобными звуками. Пушкин позволял лишь соединения согласных с «мягкими» звуками, как м, х, ф, в и т.п.

Тихо | запер я | двери
 И один, без гостей,
 Пью-у за | здоровье | Мери

Мо-ожно | краше быть | Мери,
 Кра-аше | Мери моей,
 Этой | маленькой | пери;
 Но нельз|я быть милей
 Ре-езвой, | ласковой Мери.

Бу-удь же | счастлива | Мери,
 Со-олнце | жизни моей!
 Ни тос|ки, ни по|тери,
 Ни не|настливых | дней
 Пу-усть не | ведает | Мери.

В самих словах, в ритме стихов уже заложена мелодия. Возможно, что Пушкин подбирал слова на известную для него мелодию. Обратите внимание на симметричность в каждой строфе ритма, на ясность и чистоту рисунка и пауз. Вслушайтесь, насколько акустически оправдано такое тяжелое в неударном месте слово в *тонической*, школьной *читке* и такое полновесное и глубокое в *тактовой*, — как слово «солнце»? Ритм каждой строки превосходно оправдан «смысловой нагрузкой». Оправдано и ритмическое колебание (асимметрия) в третьей и четвертой строках третьей строфы. Золотое сечение¹⁶ попадает как раз на самую трогательную, по характеристике Мери, строку: «Но нельзя быть милей». Это — подлинный конструктивный шедевр! «Мери» — уже тактовик.

¹⁶ См. статью Э.К. Розенова «Применение закона “золотого сечения” в поэтике и музыке» в Сборнике работ физиолого-психологической секции ГИМНа. М. 1925, вып. I.

Широко пользовался паузниками Лермонтов. У него же находим комбинированный прием первого пэона и дактиля.

Горе тебе, город Казань!
 Едет толпа удальцов
 Собирать √ невольную дань
 С твоих беззаботных купцов.
 ...Горе тебе, русская земля...
 («Атаман»)

Лермонтов вводил растяжения ударных слогов перед паузой:

На бурке под тенью чинары
 Лежа-а́л Ахмет Ибрагим,
 И, руки скрестивши, татары
 Стоя-а́ли молча пред ним.

И, брови нахмутив густые,
 Лени-иво молвил Ага:
 — О, слуги мои удалые!
 Мне ва-а́ша жизнь дорога!

Песенный прием очень часто встречается у Лермонтова. На такте построен ритм «Русалки», где первая строфа мужской рифмовкой и анапестическим началом строк представляет сплошное беспаузное движение звуковой массы в размере на 3/4.

Очень интересные эксперименты находим мы у А.И. Одоевского¹⁷, сочинявшего стихи наизусть и редко их записывавшего (последнее делали его друзья). Игра метров в одном и том же стихотворении у него необычайна. В стихах «Брак Грузии с Русским царством» Одоевский мастерски чередует хорейскую строку, вернее первый тонический пэон, с дактилем в античной читке; в счете на 4/4 получается ритмическое единство:

Де́ва черногла́-азая! Де́ва чернобро́-овая!
 Гру-узия! до́-очь и зарй-и и огня́-а!

¹⁷ Одоевский А. И., Полное собрание стихотворений, М. 1890.

Стра́сть и нега то́-омная, прѣлестъ вечно но́-овая
Ды́-ышет в тебе́-е, сожига́-ая меня́!

Дальше идут самая смелая смена метров и неожиданное врезывание их один в другой, что находит себе оправдание лишь в *тактовой читке*:

{ Только с ле́вого плѣча,
Зыблясь, па́дает порфи́ра;
Све́-етл он, как сне́г; грудь, что сте́-ень — широка́-а,¹⁸
{ А желе́зная рука
Твердо пра́вит осью ми́ра!
Вы́-ышла неве́-еста на встре́-ечу, любó-овь
Зно́-оём полу́-удня зажгла́-а ее кро́-овь;
{ И, откинув покрыва́ло
От стыдливого че́ла,
Вда́-аль все гляде́-ела, всем зву́-укам внима́-ала,
Та́-ам, под Казбе́-еком, в уще́-ельи Дарья́-ала
Жениха́ она ждала́! (' ')

Кто после Одоевского пытался делать такие «сумасшедшие» (особенно для его времени) эксперименты!

В поэме «Василько», написанной пятистопным ямбом, Одоевский опять-таки вклинивает другие размеры, а в 3-й песне каждому персонажу (хор, жрецы, русалки, ведьмы) дает отдельный размер стиха.

Песенное начало проходит и сквозь творчество Некрасова. Недаром многие стихи его стали «народными» песнями. Возьмем стихи «Я лугами иду — ветер свищет в лугах». С первого взгляда здесь анапест, но, как отчасти правильно подметил К. Чуковский¹⁹, в основе этой песни — иной ритм, рисунок которого можно разгадать по последней строке припева, повторяющегося с некоторыми семантическими вариациями в каждой строфе. Некрасовым записана эта песня так:

Я лугами иду — ветер свищет в лугах:
Холодно, странничек, холодно,
Холодно, родименький, холодно!
Я лесами иду — звери воют в лесах:
Голодно, странничек, голодно,
Голодно, родименький, голодно!

¹⁸ Дактилическая читка (античная).

¹⁹ Чуковский К., Некрасов как художник. СПб. 1922.

Выскакивающие в последней строке припева лишние слоги получают свое ритмико-песенное оправдание, если мы будем читать все стихи так:

Я-а-а луга́-ами иду́-у, (UU)
Ве́-ете-ер сви́-ишет в луга́-ах: (UU)
Хо́-олодно, стра́-анничек, хо́-олодно,
Хо́-олодно, роди́-именькой, хо́-олодно!
(Вариант: Хо́лодно, роди́менькой (U) хо́-олодно!)

Я-а-а леса́-ами иду́-у, (UU)
Зве́-ери-и во́-оют в леса́-ах: (UU)
Го́-олодно, стра́-анничек, го́-олодно,
Го́-олодно, роди́-именькой, го́-олодно!
(Вариант: Го́лодно, роди́менькой, (U) го́-олодно!)

Ритмический учет всех мор (ног) такта и колебание ритма в последней строке, в последнем такте строфы (не вариант), вследствие несовпадения ритмического ударения с грамматическим, глубоко роднит Некрасова в этой песне с народным творчеством. Основной размер песни на 3/4, причем каждая четверть разбивается на 4 мелкие доли (моры): квариоли.

Таким же песенным порывом был проникнут Фет, когда говорил:

Сад весь в цвету,
Вечер в огне, —
Так освежительно-радостно мне!
Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной речи я жду.

Хороши у Фета паузы, симметрически расположенные по строкам и оживляющие стих:

Свеча догорела. Портреты в тени.
Сидишь √ прилежно и скромно ты.
Старушке зевнулось. По окнам огни
Прошли √ в те дальние комнаты.

Такая закономерность чередования пауз дает, на мой слух, больший эффект, чем в блоковых паузниках:

Ты пройдешь в золотой √ порфире —
 Уж не мне √ глаза разомкнуть.
 Дай вздохнуть в этом сонном²⁰ мире,
 Целовать √ излученный путь...*

В следующем примере Блок применил комбинированный прием паузника и ударника (в тактовой читке):

Коля проснулся. Радостно вздохнул,
 Голубому сну еще рад наяву.
 Покатился и обмер стеклянный гул:
 Звенящая дверь хлопнула внизу.

Прошли часы. Приходил человек
 С серебряной бляхой на теплой шапке.
 Стучал и дожидался у двери человек,
 Никто не открыл. Играли в прятки.

Еще раньше у Бальмонта встречались высказывающие против метра слоги, что давало уже подобие строки ударника (в примере — вторая строка):

Я мечтою ловил уходящие тени,
 Уходящие тени погасавшего дня.

«Свободный стих» у Кузмина имеет явную тягу к счету на четыре удара («Александрийские песни»):

Вечерний сумрак над теплым морем,
 Огни маяков на потемневшем небе,

Запах вербены при конце пѳра.
 Свежее утро после долгих будней.

И т.д.

Комбинированный прием паузников и ударников широко использован Маяковским (через Кузмина и в особенности — Блока). Это отмечено Жирмунским в «Введении в метрику», охарактеризовавшим, по-моему, неточно указанный прием как «тоническую систему дольников Блока».

²⁰ Здесь пауза замещается растяжением слога «сонн».

И по камням острым, как глаза ораторов,
 Красавцы отцы здоровых томов,
 Поташим мордами умных психиатров
 И бросим за решетки сумасшедших домов.

(«Гимн здоровью».)

Славьте меня! Я великим не чета!
 Я над всем, что сделано, ставлю «nihil»,
 Никогда ничего не хочу читать.
 Книги (пауза) Что книги! (пауза).

Наибольшего эффекта ударника достиг Маяковский в «Левом марше», приближающемся уже к тактовику.

Можно было бы продолжать примеры из других современных нам поэтов — Асеева, Пастернака, Тихонова и др. — о конструктивистах см. особо (у Асеева, кстати, имеется любопытный песенный прием в «Оксане» — «Запорожцы, гей, гей!») — для доказательства того положения, что поэты тянутся к такту, т.е. к расширению единицы ритмического измерения, но все эти примеры идут от ритмики Лермонтова — Блока.

Суть дела в том, что никто, кроме конструктивистов, не применил такта как систему, как метод.

Особняком стоит «напевный стих» Рукавишников, но это — подделка под русские былины.

V

Многочисленные примеры из народного творчества и из практики тонической метрики наших поэтов, в части отклонения от канона, приводят, в конце концов, к выводу, что организованная мерная речь — стих — имеет тяготение к предельному счетному измерителю: к музыкальному такту.

Глубокая акустика русской речи, богатая фонетика, исключительная подвижность грамматических ударений, гибкость и эластичность синтаксических форм, колоссальный диапазон интонации и т.п., — все это дает предпосылки для возможности построения русского стиха на принципах музыкального порядка и в первую очередь — на основе такта.

Такт, по сравнению со стопой в античной читке или же в тонической, увеличивает емкость измерительной единицы стиха, расширяет ее объем. Такт — предельная нагрузка ритмического измерения. Используя размеры музыкальных тактов,

3) **Мелодия** — т.е. интонационные повышения и понижения голоса, придающие стиховой речи живость и одушевленность. Мелодия охватывается ритмом, как ритм — метром.

4) **Композиция** как общая форма, общее лицо организованной звуковой вещи: периоды, строфы, симметрия (асимметрия), повторы и т.п.

5) **Темп** — это та степень скорости, в которой исполнитель, — безразлично, вслух или про себя, голосом или глазами, — ведет стихи в целом и в частях. Метрономная читка тактовиков так же надоедлива и неестественна, как стопобойная в тонических стихах.

Ритм тактовика²¹, хорошо сработанного, можно насвистывать, — и в этом его лучшая похвала. Чем своеобразнее данный тактовик разрисован ритмом, тем легче узнать его по простому та-таканью. Ведь в *та-таканье* даже и тонического стиха удастся расслышать стихи, принадлежащие тому или иному поэту. Так, четырехстопный ямб школы Андрея Белого, после его замечательного обследования, широко пэонизированный, разительно отличается в та-таканье от ямба, например, Брюсова или Сологуба, не говоря уже о Пушкине и Лермонтове.

Основные виды тактометра будут *речитативный* (эпический) и *мелодийный* (лирический), как это различалось в метрике греков и в метрике русского народного творчества. Мелодийный тактометр всегда богаче ритмом, узористей, цветистей и певучей речитативного. В мастерски сработанном мелодийном тактовике невольно просачивается сама песенная мелодия. Но следует помнить, что пение или даже подпевание так же порочно в произносимом стихе, как метрирование в прозе (последнее — основная ошибка прозаических опытов Андрея Белого типа «Эпопеи» и «Московского чудака», его ритмическая проза последнего времени — еще недоорганизованный стих и уже переорганизованная проза). Пение в стихе можно оправдать лишь как своеобразный стилистический прием, необходимый в каждом отдельном, экстренном случае.

Тактометр имеет свои строгие ритмико-акустические законы, выявить которые в полной мере пока представляется затруднительным за отсутствием достаточных материалов. Как грамматика явилась в результате языкообразования и письменности, так и теория тактометра может быть законченной лишь после анализа достаточной для выводов продукции. Однако и имеющиеся в нашем распоряжении материалы, — довольно, правда, скудные, — дают возможность наметить некоторые основные вехи.

Решающий момент — *это внимательное слушание стиховой речи*. Поэт без внимательного слуха, без ритмического чутья — не поэт. К поэту, как и к му-

²¹ Тактовиком я называю стихи, написанные по принципам тактометрической системы.

зыкунту, предъявляются одинаковые требования. Нечего и говорить, что поэт не обязан, как и композитор, блестяще исполнять свои вещи на эстраде, хотя совмещение двух моментов — творчества и исполнения — великолепно. Бетховен на редкость козлетонил в пении, но это не мешало ему, даже и глухому, писать совершенные по ритму вещи.

В тактометре поэт-мастер должен выбирать такие слова и расставлять их в таком порядке, чтобы закономерность ритма и мелодии *не натыкалась на звуковые заторы* (неоправданное скопление межслововых и стыковых — межслововых фонем), *не висела бы на неоправданных растяжениях согласных и гласных фонем и не глотала бы на провалах неуместных пауз*. Нельзя напихивать в такт, как в мешок, слова и паузы без толку, без лада, без внутренней мелодии, не органически, придавая всему такому звуковому мусору тактовую читку.

Приведу несколько примеров заторов и растяжений в стихе.

Заторами особенно славен В. Брюсов:

...Дальше!.. Вопль толп: радио с небоскреба.
Дальше!.. Жизнь воле; Марс в союз; враг с планет.
(Сборник «Меа», «Тетрадь»)

Где-то в пушкинской глуби по-своему
Отражен склон звездистый, Шекспир.
(Там же, «Родное»)

Растяжение гласных фонем наблюдается при чтении паузников, в части именно паузирования (ударный слог, а иногда и заударный).

Ты в поля отошла без возврата,
Да святы-ится имя твое.
(А. Блок)

Применение подряд гласных фонем дает различные эффекты. Вот примеры:

1) «Сам Блерио у аэроплана» (Сельвинский).

Воздушность пробега гласных и как бы захват дыхания обусловлены тематическим заданием автора (авиация — воздух).

2) «Ее единая идея» (Вяч. Иванов).

Скольжение гласных, несколько неприятное на слух, все же идет в духе темы о «женственности».

3) «Ой, а я, Ия и ее Ииуй у Аи Иоанновны были» (мой модельный прозаический пример)*.

Сплошные стекающие гласные фонемы, не перебиваемые согласными или межслоговыми — мелизматическими, делают речь отвратительно скользкой, беспозвоночной как глиста.

Нормативными элементами акустического благозвучия остаются все же *согласные фонемы*, в характере которых выдержаны следующие строки И. Северянина, со вставками, правда, гласных фонем:

И форели, водяные балерины,
Заводили хороводы по реке.

На примере виртуозного овладения согласными фонемами с мастерским комбинированием гласных и межслоговых фонем построены все так называемые «музыкальные» стихи: «На воздушном океане» Лермонтова, «Но в камине дозвенели угольки» Блока и т.д. Этот акустико-фонемный прием лежит в основе лучших образцов лирической поэзии. Растяжения согласных и гласных фонем имеют закономерность и оправдание (ритмическое) в следующих случаях:

- 1) Когда растяжение оправдано смысловой выразительностью, например: слуша-а-ай!; ну-у, брат, это оставь! карау-у-ул! и т.д.
- 2) Когда оно происходит за счет протяжения двух или трех межслоговых фонем или звука й, стоящих после растягиваемой фонемы и имеющей на себе грамматическое ударение (вздо-р-ный, бу-й-ный, вы-с-пренный).
- 3) Когда оно обусловлено интонационным моментом (кто-о? я-а?).
- 4) Когда поэт желает придать стиху необычную говорную трактовку.
- 5) Когда стих имитирует песенный стих.

Три последних условия наиболее ответственны и трудны.

Возможны случаи растяжения и согласных межслоговых фонем:

И когда города разорутся в плакатах
И под вьюгу закар-ркает барабан, —
Загону я в свой смокинг и т.д.
(И.Сельвинский.)

Нужны ли в тактометре *цезуры* и *рифмы*, столь необходимые в тоническом стихе?

Мне думается, что сам читатель, на основании вышеизложенного, уже пришел к выводу о никчемности в тактовике цезур. Моменты передышки и дыхания, на основе которых и была введена цезура в тонической системе, должны быть включены в общую систему тактометра, с одной стороны, приемом умелой расстановки слов, дающей время для дыхания, и, с другой — паузами.

Рифмы же, придающие законченность тонической строке и тем самым ее определяющие, в тактометре теряют свою надобность, так как напор метра «снаружи» стиха и

узорчатая игра ритма «внутри» его отвлекают внимание слушателя от концовок стиха, которые в тактометре сливаются в общий поток звуков. Рифма в тактометре будет просто недослышана по справедливости. Ведь рифма и в античной метрике вызвана в значительной степени необходимостью оживить падающий тактовый метр, который, ослабевая и скатываясь к тонике, не давал уху полноты звукового ощущения стиха.

Что же касается *словоразделов*, то пристальный слух к ним необходим еще в большей мере, чем в тонике, так как игра ритма здесь значительно более сложная, чем в тоническом стихе, требует особой чистоты звукового ряда.

Как писать тактовики?

Я считаю, что *одновременное* звучание в сознании поэта и *мелодии*, и *ритма* позволит ему с большей непосредственностью и легкостью, с большей удачей и изобретательностью подбирать необходимые слова, укладывающиеся в счет на 4/4, 3/4, 6/8 и т.п. Несомненно, что знакомство с музыкой облегчит поэту его работу.

В процессе работы надо совершенно забыть о ямбах, хорях, дактилях, рифмах, цезурах и прочих аксессуарах тонической метрики и держать *все внимание на счетном ритме* бегущих звуков. Поэтические метры в любой читке войдут в стих сами собой, как элементы, поскольку моры, или *χρονος πρωτος* в стихе адекватны известным долям в музыке (нотам). Нет никакой нужды придерживаться одного какого-либо античного или тонического метра, сообщающего стиху лишь однообразие.

На первое время, пока ухо еще не привыкло к новым ритмам и держит в памяти вьевшиеся в слух тонические размеры, бесполезно взять какую-нибудь несложную музыкальную вещицу, где *метро-ритмическая сторона преобладает над мелодийной*, и подбирать слова, легко накладывающиеся на сетку ритма. При этом не надо стесняться данной, готовой ритмической сеткой, а дополнять ее *своим рисунком*; в дальнейшем нетрудно бросить заимствованный ритм и, подобно аэроплану, оттолкнувшись от земли, незаметно соскользнуть на оригинальный ритм. Наиболее легкие для начала ритмы можно поискать в маршах, вальсах и других пьесах, имеющих танцевальный ритм.

Бесспорно, что опытным мастерам тонического стиха, прочно приучившим свой слух к ямбах, хорям и пр., труднее перейти на тактометр, но молодежь со свежим умом легче справится с новыми ритмами.

Для примера укажу на И. Сельвинского, который и в юношеских своих вещах ломал тонические метры, совершенно не выносил, например, строгого ямба и мастерски справился с «цыганскими» стихами, в основе которых — ритмико-мелодийный, *тактовый* упор.

Тактовик почти сплошь и рядом *смешивают с ударником*. Необходимо вкратце остановиться на этом вопросе.

Внешнее на слух сходство ударника и тактовика объясняется исполнением обоих в тактовой читке.

Отличие ударника* от тактовика состоит в следующем: первый, встречавшийся до сих пор в практике некоторых поэтов, как, например, Блока, Маяковского и пр., и культивируемый у конструктивистов, вмещается в схему *тонического четырехстопного пэона первого*, с четырьмя иктусами на первых морях (словах) каждой стопы, при ипостасировании (замещении) пэонических стоп другими стопами, тоническими или античными, но с соблюдением равноценной длительности ипостасируемых отрезков. Вот основная схема ударника.


(пэон 1-й тонический)
(дактиль античный)

Ударник имеет четыре главных ударения, отсюда — счет на 4 удара или на 4/4. Характернейшая звучимость его — четырехударный четкий речитатив и четный счет.

Тактометр же прежде всего пользуется *всеми музыкальными размерами*, а не только размером на 4/4. Ритм его определяется не только ударениями (ударами), имеющимися и в ударнике; амплитуда его колебаний захватывает в себя и античную читку, и тоническую, и силлабическую, и читку, применяемую в русской народной метрике, плюс все ритмические достижения современной музыки. Все эти приемы, вместе взятые, расширяют диапазон ритмики тактовика, по сравнению с ударником, необычайно.

Поэтому дать стандартную схему тактометра невозможно, как и дать схему музыки вообще. Единственное, что можно сделать, — это показать примерные, модельные схемы всех музыкальных размеров простых, сложных и смешанных. С этой точки зрения ударник *есть частный, более простой случай тактометра*.

Разница между обоими видами стиха на слух состоит в том, что ударник звучит как строгий речитатив, без просачивания мелодии; интонационный напор в нем слабее, чем в тактовике; ритмический рисунок проще; паузы подобны обычным паузам в паузниках и — что особенно характерно — в ударнике мало пользуются до сих пор синкопами.

В исторической же перспективе развития ритма в русской поэтике ударник является преддверием тактометра, хотя ритмическая природа ударника стала ясна лишь после того, как наметились основные вехи тактометра и когда к этим стихам была применена тактовая читка (у конструктивистов).

Ритмическая структура ударника наиболее удачно и четко выявлена в следующих стихах Блока, который больше других до Маяковского применял этот прием**:

По го́роду бе́гал че́рный челове́к.
 Га́сил он фо́нарики, кара́бкаясь на ле́стницу.

Медленный, бѣлый подходил рассвет,
 Вме́сте с челове́ком взбира́лся на ле́стницу.

Та́м, где были ти́хие, мя́гкие те́ни —
 Же́лтые поло́ски ве́черних фонаре́й, —

У́тренние су́мерки легли́ на ступе́ни,
 Забра́лись в занаве́ски, в щели́ дверей.

Ах, какой бле́дный го́род на заре́!
 Че́рный челове́чек пла́чет на дворе́.

Как видно из текста, кое-где Блок допускал и синкопы. Это уже было началом прорыва в тактовик.

Приведу схему первых строк.

(.) ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ (∅) ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ (∅∅)
 По го-роду бе-егал че́рный челове-ек
 (.) ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅
 Гасил он фонарики, карабкаясь на ле-естницу.

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ (∅∅)
 Ме-едленный, бе-слы-ый подходил рассве-ет
 ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅
 Вме́сте с челове-еком взбира-ался на ле-естницу.

Вот ударник Сельвинского:

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ (∅) ∅
 Конница подцокивала прямо по доро-оге, (раз-)

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ (∅∅)
 (Раз)-ведка рассыпалась где за-а две версты-ы.

∅
 Во́лы та верблю-уды, мажарины та дро-оги (пше-)

∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ (∅∅)
 (Пше)-ничные поду-ухи, тюки-и хо-олсти-ин
(«Уляевщина».)

Ударник Б. Агапова:

Ну-ужен мне кто-нибудь, о ко-ом позаботиться, (ко)
 (Ко)му-у зарабо-отать трудо-ом де-еньгу-у, (ра)
 (Ра)бо-оты-то мно-ого, а во-от безрабо-отицу
 Се-ердца непосе-еды избы-ыть не могу-у.
 («Топчук»)

Как видно из приведенных примеров, ритмический рисунок ударника совершенно прост.

Перейдем теперь к практике тактометра.

Тактометр как система, как осознанный прием получил свое развитие в группе конструктивистов-поэтов.

Сложность построения тактометрических стихов естественно вызывает некоторые осложнения и в их *записи*. Записывать тактовика обычным строчным приемом, без каких-либо других добавочных обозначений, — все равно, что носить воду решетом. Узор ритма для слуха должен держаться на какой-то зрительной сетке в пределах, конечно, современной полиграфии, с учетом удобства и эстетической приемлемости.

Я считаю уместным прибегнуть к помощи музыкальной практики и заимствовать отсюда применение *тактовой* черты, помогающей в счете времени. Ведь и в музыке точная запись ритма и мелодии возникла лишь с введением тактовой черты. К ней надо добавить долевые, четвертные, а если нужно (в сложных размерах), и восьмерные и шестнадцатые черты. Паузы обозначаются прочеркиванием соответствующей клетки, а сбоку ставятся необходимые пояснительные замечания. Ударения над слогами отмечают степень силы голоса: усиление голоса в порядке увеличения ударений.

Таким образом внешняя полиграфика тактовика представляет собой сетку, где текст дает горизонтальное направление стиха, а долевые черты — вертикальное, измерительное (см. ниже).

Упор на правильную читку тактовиков вызван самой структурой тактометрической системы. Уметь правильно читать тактовые стихи так же необходимо, как велосипедисту уметь ездить на велосипеде. От простой прозаической читки стих проваливается, равно как упадет и велосипед *не на ходу*.

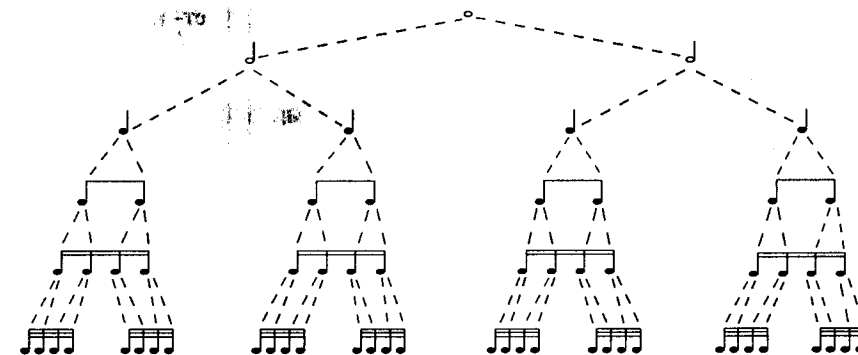
Два слова о музыкальном счете (размерах).

Такт в музыке представляет собой определенный, повторяющийся на протяжении всей пьесы счетный комплекс времени, разбивающийся на дробные доли. Нота, выражающая длительность целого такта (без указания повышения или понижения тона), обозначается \circ ; длительность половины такта = ρ , четверти = ρ , восьмой = ρ , шестнадцатой = ρ , тридцать второй = ρ и т.д. Паузы также отмечаются соответствующим образом.

Размер такта, т.е. деление его на доли определенной длительности, указывается дробью, где числителем выражается количество долей, а знаменателем — стоимость (длительность) каждой доли.

Размеры бывают в музыке *простые*, *сложные* и *смешанные*. *Простые* — это двудольные и трехдольные; двудольные: $2/1$, $2/2$, $2/4$ и $2/8$; трехдольные: $3/2$, $3/4$ и $3/8$. *Сложные* размеры: четырехдольный — $4/4$ (складывается из двух двудольных), шестидольный — $6/4$ и $6/8$ (из двух трехдольных), девятидольный — $9/8$ и $9/16$ (из трех трехдольных) и двенадцатидольный — $12/8$ и $12/16$ (из четырех трехдольных). *Смешанные* размеры: пятидольный, составленный из одного двудольного и одного трехдольного ($5/4$); семидольный — из одного трехдольного и одного четырехдольного ($7/4$) и пр.

Соотношение длительностей в такте, обозначаемых нотами, будет таково:



Из опубликованных в печати тактовиков конструктивистов самым интересным по остроте ритма, четкости рисунка и по композиционному мастерству надо, по справедливости, указать на «Цыганскую рапсодию» И. Сельвинского. К сожалению, авторская запись, чуть уточненная знаками ударений и вопросительных интонаций, не дает читателю точных указаний на ритмическую игру стиха, и поэтому для человека, не слышавшего авторского исполнения «Рапсодии», значительная доля ритма пропадает.

Привожу «Рапсодию» в моей записи на тактовой сетке.

И. Сельвинский.
Цыганская рапсодия

I		II		III		IV	
на	за-	па-	де	бу-	ла-	но-	ю
по-	ля-	ми	да	ме-	те	ли?	ца.
по-	лы-	мя-	а	па-	да-	ли-	цей
до-	ла-	ми-	и	пря-	да-	ет-	ся.
на	за-	па-	де	по-	лы-	мя-	а
бу-	лан-	но-	ю	па-	да-	ли-	цей
по-	ля-	ми	да	до-	ла-	ми-	и
ме-	те-	ли-	ца	пря-	да-	ет-	ся.
гей-	та	гоп-	та	гун-	да-	а-	ла,
за-	ды-	ми-	ло	дун-	да-	а-	ла.
прэн-	дэ	ан-	дэ	ден	ти-	во-	ля,
тн-	ды	рун-	ды	дун-	да-	а-	ла.
ду-	ду	в во-	ро	та	бу-	ран	
в бо-	ло-	тах	по-	га-	но-	вит-	ся.
от-	би-	лись	от	та-	бо-	ра	
цы-	ган	и	цы-	га-	но-	ви-	ца.
гей,		гоп!		гун-	да-	а-	ла,
за-	ды-	ми-	ло	дун-	да-	а-	ла
прэн-	де-	-ан-	де	ден-	ти-да	во-	ля.
турун	ды?	дурун-	ды?	дун-	да-	а-	ла.
а-	ту	е-	го,	жарь	е-	го-	о
нур-	ге	меж	до-	рог	не	но-	во;
ду-	ет	в ще-	ки	за-	ре-	во-	

I		II		III		IV	
до-	бе-	ла	от	ог-	нен-	но-	го.
гей	та-	гоп			та-	а-	ла?
за-	ды	мил			та-	а-	ла?
прэн-	дэ	-ан-	дэ	дэн-	ти	-во-	ля
тун-	ды	-рунд?!			та-	а-	ла
от	ог-	нен-	на-	до-	бе-	ла-	а
по-	ва-	ли-	ла ж	чер-	рн-	ны-	ми
за-	ры-	ла,	уг-	ро-	би?-	ла-	а
о-	сы-	па-	ла	во-	ро-	на-	ми.
гей	-тара,	гоп	тара	гун-	да-	а-	ла,
за-	ды-	ми-	ло	дун-	да-	а-	ла.
прэн-	деле	ан-	дэле	дун-	ти(да)	во-(да)	ля(да)
турун-	-дара	дира-	дара	дун-	да-	а-	ла.
го-	пы,	го-	пы,	го-	пы,	го-	пы!
ой-	и	мор-	(ы)	бу-	дэ	-у-	дэ
ай	-ди	ду-	ди	ды-	ди	ду-	ди
ду-	ди?	ды-	ди?	дун-	да-	а-	ла,
ас!	(эста)	оп!	(эста)	йшо	раз!	(эста?)	(эста?)
по-	(ты)	лы-	(ты)	мя-	(ты)	па-	ды
лы-	(ты?)	мя-	(ты?)	па-	да-	ли-	цей.
гей-	та	мя		па-	да-	ли-	цей
за-	ды-	ми?		пря-	да-	ет-	ся
прэн-	дэ	ан-	дэ	лан-	но-	ю	по-
тн-	ды	рун-	ды	тель-		ца!	
ду-	ду	в во-	ро				
в бо-	ло-	тах	по-				
от-	би-	лись	от				
цы-	ган	и	цы-				
гей,		гоп!					
за-	ды-	ми-	ло				
прэн-	де-	-ан-	де				
турун	ды?	дурун-	ды?				
а-	ту	е-	го,				
нур-	ге	меж	до-				
ду-	ет	в ще-	ки				

Богатство ритмов этих стихов определяется применением синкоп и мастерским приемом взаимного перебора ритмических и грамматических ударений, что отчетливо видно на сетке.

В остальных «цыганских» тактовиках (см. «Рекорды» Сельвинского, М., «Узел», 1926) Сельвинский еще лишний раз подтверждает основное правило тактометра — прислушиваться к ритмике и мелодике произносимого стиха, *стиха на ходу*.

Так, например, в цыганской «Тройкой, гей, безалаберных коней» Сельвинский с огромной экспрессией и темпераментом дал ощущение бешено несущейся тройки ороленских (конозавод) жеребцов. Подобран специфически цыганский словарный

ассортимент, с выкриками, характерным обращением межслоговых согласных (кол(ы)дованный, гор(ы)баносая, желез(а)ный и т.д.) в слоговые фонемы. Разве можно было бы в приемах обычной разговорной тоники передать весь пафос цыганщины, с ее интонациями, звуковыми переборами и чеканно-вихревой ритмикой?

Потребовалась счетная мера гораздо более вместительного объема, чем тоника, а именно — такт, в пределах четвертой которого (4/4) слова и темперамент укладываются сообразно заданию.

«Льжный пробег» Б. Агапова (см. сборник «Госплан литературы») представляет прекрасный пример тактовика, глубоко расцвеченного интонациями. Авторские ремарки (указание, например, голоса, для которого написаны стихи, — баритон), обозначение размера, отметки пауз, интонационные указания и т. д. — все это говорит о тщательной проработке материала, и мне нет нужды переносить стихи на тактовую сетку («Топчук» и «Дундербундер» Агапова — ударники).

Привожу несколько своих тактовиков*.

Лето
Ор. 2.

Allegro 4/4

I четверть		II четверть		III четверть		IV четверть	
дeнь,	голу-	бой	дeнь,	пeй		дaль!	
дeнь,	золо-	той	дeнь,	хлынь		в бoль!	
тихи-	е по-	ляны	золо-	ти,	мoй	дeнь!	
спелым	аро-	матом,	вете-	рок,	дaй	дaнь!	и-
ду по-	о по-	лям	и	нет		дум.	
бегу,	по лу-	гам	и	цвет-	ты	в дым-	м.
и ма-	рево ко-	лышет	дале-	кo-o	мoй	дом,	и
жаво-	ронок	дeнь	свер-	лит	хруста-	лем.	и ду-
ша	зали-	тa	золо-	той	тос-	кой	и гла-
за	нали-	ты	золо-	тыми	василь-	ками.	
жизнь,		бeй!		жги!	рас-	куй!	
и в	пыль	и в	дым	но-	чeй	кa-	мень!
голу-	быс	вдале-	ке	льны		льнут,	
лило-	вая	ро-	ша	тучка	на ла-	дони.	
розо-	вую	греч-	ку	пчелы		пьют,	и ле-

I		II		III		IV	
тят	по ов-	су —	камер-	тон-	ным	звоном.	
до бе-	ла рас-	кале-	ны в	сине-	ве	обла-	ка,
и тос-	ка в	обла-	ках	лег-	ка,	лег-	ка.
это-	му ли	солн-	цу	пес-	ни	лить?	
это-	му ли	ато-	му лихо-	рад-	кой	бить?!	
дeнь,	голу-	бой	дeнь,	ра-	дoсть	лей!	
дeнь,	золо-	той	дeнь,	в жиз-	нь	вдeнь!	
лей,		лe-	то, на-	лей	дo но-	лей!	
а мeнe,	лeтo,	лить и	-юли	лeнь,		лeнь...	

Комнатный кризис
Ор. 7

вe-	чe-	ра,	(вe-	чe-	ра).				вe-	ече-	ра!	вe-	ече-	ра!
сто-	вече-	ра	нe-	ер-	ра).	вe-	ече-	ра!	вe-	ече-	ра!	вe-	ече-	ра!
куба-	ой!		в ко-	мнa-	вы	в шу-	ум—	не за-	куты-	вай!		куты-	вай!	
ве-	че-	ра,	ла	мне	тный	куб	лу-	бoй	(в глу-	убь).		(лю-	бoй).	
	закру-	жи-	да?	(ку-	го-	оло-	ву-	жизнь					жить!	
ку-	да-	а го-	да?	ла?)	да?)	ку-	да-	а и-	ду?	(ку-	да?)		да?)	
был	огне-	вой.	стал	ледя-	ной.	ос-	таль-	ной		сталь	ной		ной	
	вече-	ра		(вче-	ра)!	вe-	ече-	ра!	(вe-	ече-	ра!		ече-	ра!
вы-	ы-	ручи,	вe-	чер,		вы-	ле-	чи,	си-	и-	ний!		ний!	
в ста-	кан	ти-	ши-	ны	брo-	ось	мне	пе-	ес-	ню!	пeс-		пeс-	
ню	под	акком-	пане-	мент		стру-	ун		стра-	ан!			ан!	
						(в-	че-	ра)	ве-	че-	ра!	ве-	че-	ра!
вe-	ече-	ра!!	(вe-	че-	ра)	ве-	че-	ра-	аплы-	ву-	ут.	аплы-	ву-	ут.
о-	му-	том	о-	мы-	ты	бу-	д-	ни,	блуд-	д-	ни.	блуд-	д-	ни.
бе-	д-	ны	бу-	д-	ни:	тру-	д		тре-	т		тре-	т	
ве-	че-	ра		(вче-	ра...)	ра...	стук-	стук	стук	куда?	стук	стук	куда?	стук
кто	там?		кто	ты?	(вче-	кому	меня?	куда?	куда?	меня?		куда?	меня?	
гово-	ри,	ночь!	бере-	ги,	ночь!	кто	я	кто?	кто?			кто?		

шлеп- ве- гу- в чаду гу-	ну- ече- ул, голо- ул, мила- вече- ли те-	лась ра! ва! гол. я, ра- при- реть	в у- га- в дыму ты же- за- ста-	у- ам сине- бы ен- ав- а- пе-	гол ра) ва! лгал! ка! тра, ло- реть,	то- ве- в го- со- ты плю- (за- в гро- у-	ща- ече- ор- лн- це! бы унь ав- о- ме-	я ра! ло. це! бил тра), те- реть?	те- г-га! где- в быт в лу- та- гро-	ень. (вче- ра). е ж ты? унь! ам! та:	
--------------------------------------	---	---	---	--	---	--	---	--	---	---	--

Санная луната

Op. 9.

Быстро, легко.
6/8

белы- лунны- санно- втяги- тиха- луна- сунь бледны- гей, кану- пей, снего- ночь. лечь. метла- мато- ой, глубо- мети белы- у-у- снего-	е по- е бе- е со- вают я мя- тая сон е под- кони, ли ка- ночь, вой	ляны. ляны. санье. коней тель, ночь в сани: ковы гей! нику- пей! вой, (ночь?) (лечь?) тели мгла-а лун: кий: метель. ляны, кая оке-	белы- е длинна- сонна- мутны- пута- поит запах высве- гони лы снего- голу- бой белы- длинна- заме- пухом голу- нет мой белы- длинна- ана-	по- я зем- я сос на. е сне- га. я рес- небы- сено- тами коней в сон... вой бой е по- я зем- ла по- зацве- бой дна. мою е по- я рос- ми за-	ля. — ля. — — — ницы. лицы. коса. кос. в кон! хмель. бой. ля. ля. ля. ла. сон! жизнь! ля. сия: сыпа-
--	---	---	---	---	---

ла, за- ю- у-у- зату- окол- выту- что та- будто ле ку- опья- летар- даль, куда белы- дымны- чу-ки, кажет- беги, сани белы- лихом лети, лети,	мыла, у- у, ка- мани- дован- мани- в ко- бы во тя- да? на нила ги- даль: уле- е по- е бе- чи-ки, ся, ве- беги (но- выса- со- е по- одно- сне- стих	зали- ность кая ла ный, аясь, ое! сне ат яву? жизнь, ия! дым? тела, ляны. ляны. ча-ки: ка-а беги! очь). сыва- он. ляны. глазым ег! мой,	ла ю- длинна- све- вдале- стал не пой- го- и гу- ная- зали- летар- даль, даль, даль, белы- е лунна- чекань- весь ночь. ют лунны- высо- лети, в ночьв	выю- га!.. я пе- ет!.. ке, мглой му! ды ды- ву? ла ме- ги- даль: даль?.. по- я зем- е ко- свет лунь. со- со- е по- ко лу- жи- снег!	га чаль лес. ат. телью. ия! боль? ля-а. ля-а. пы-т. спи-ит. снег. он. он. ля-а. на-а. изнь!
---	---	--	--	---	---

Примечания к тактовикам

1. «Лето». В первых тактах в качестве трамплина использовано начало ритма известной шубертовской пьесы «Музыкальный момент». В дальнейшем отход в самостоятельный ритмический рисунок. Тема стихотворения — летний отдых на поле, на лугу. Ритм стихов — в духе легкой беспечной походки, отсюда — счет на 4/4. Слегка зарифмованы строки.

2. «Комнатный кризис». Тема — в заголовке стихотворения. Сложный счет — 12/8, параллельно сложному «нервному» ритму стихов. Повторы «Вечера, вечера» и затем требовательное «Вечера!» — заключают в себе желание покоя для любимой работы. Кончается стихотворение: к лицу ли нам, даже в жилищном «гроте», думать только о том, что трет, жмет и наводит мысль о смерти (рикошетом,

по ассоциации, введены глаголы, писавшиеся в неопределенном наклонении даже по грамматике Грота через «е», а не через «Ѣ», и так же пишущиеся и в новой орфографии).

3. «Санная луната». Метаграмматический прием (перестановка слогов) дает старое, затасканное название вещи в новом облике (вместо «Лунная соната»). Зимняя дорога, метель, легкое пошвыстывание саней, сонливость, дорожные думы под чёканье копыт — все это требовало мягкого, скользящего, плавного ритма. Вначале дан простой ритм, похожий на ритм известных хрестоматийных стихов «Весело сияет месяц над селом», но семантически, а главное, фонетически обработанный и варьируемый в пределах такта. Уклонения начинаются дальше и приобретают сложность и разнообразие в связи с тематической переустановкой. Езда в санях вызывает в памяти несовершенное путешествие на Яву; дорожная сонливость наводит на мысль о лстаргии старой и санной России; дальность дороги — об улетевшей дали и т. п.

В главе о фонемах (см. приложение) мы устанавливаем, что звуки слова уподобляются звукам в музыке и что ритм слова может быть зафиксирован нотами, если стиховая речь вставлена в рамки такта.

Посмотрим это на примере. Возьмем начальный отрывок из приведенного выше «Лета».

День, голу-бой день, пей даль!

День, золо-той день, хлынь в боль!

Тихие поляны золоти, мой день!

Спелым ароматом, ветерок, дай дань!

Эта запись слогового ритма, только слоговых фонем (гласных и согласных). Запись же ритма с учетом и *слоговых и межслоговых фонем* даст такую картину:

Межслоговые фонемы дают в начале слова форшлагги, в середине — группетто и в конце слова — нахшлагги (три вида мелизмов).

Отсюда видна *разница нотного ритма в музыке и фонемного в стиховом слоге*. Стиховой (речевой) ритм сложнее вследствие строя самого слова, где *мелизмов больше, чем в музыке*.

Этот вопрос сложен и требует более детального рассмотрения, а потому анализ «музыки речи» оставим до более подходящего случая. Уяснение фонемного ритма весьма помогает поэту при окончательной обработке стиха, а исследователю — при анализе достоинств и недостатков ритма стиха. Анализ фонемного строя стиха применим и в стихе другой системы. Общим ритмом, свойственным и музыке, и стиховой речи, остается первый рисунок из двух вышеприведенных (ритм мор). Композитор, пожелавший положить тактометрические стихи на музыку, обязан сохранить этот ритм, равно как и переводчик, переводящий стихи на иностранный язык. Такой ритм будет *контрольным*: он должен быть ненарушим и неизменен, в целях сохранения подлинности ритмического рисунка стихов поэта-тактометра.

В тактометре могут быть, как и в музыке, дуоли, триоли и квартоли.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СТИХ*

С дальнейшим развитием техники тактовика, когда строение тактовой строки будет непри-
нужденнее и проще, *когда поэтическое ухо привыкнет к новым тактовым ритмам*, неизбежно встает перед поэтической практикой вопрос о создании *многоголосого, полифонического стиха*. Возможны изобретения совершенно небывалых форм литературной стиховой речи, в соответствии с новыми формами общественности. Практика поэзии пока использовала лишь монофонический прием стиха, рассчитанный *на один голос*, на одного исполнителя.

Применение же законов музыки в области метра, ритма, темпа, интонации и композиции в живой человеческой речи, которая есть некое музыкальное явление, раскрывает перспективы построения стиховых пьес *для двух, трех, четырех и т. д. голосов*, мужских, женских и детских, единое согласное и гармоническое звучание которых будет закономерным и целесообразно-возможным лишь при ведении этих голосов в пределах музыкального счета.

Полифонический стих предусматривает *партитурную* манеру записи. Писать *полифонические тактовки*, бесспорно, трудно. Но трудность есть величайший признак значительности дела и залог награды. Небольшое, в сравнении с другими искусственниками, количество композиторов — этих самых удивительных организаторов материальных явлений, создателей музыки, самого трудного и квалифицированного из всех искусств, и так, казалось бы, безоружно пленяющего нас, — не здесь ли разгадка какому-то еще не уточненному соотношению затраченного труда и получаемого наслаждения?

Если инструментальная музыка развилась из одногласной свирели, то почему и поэзии, которая до сих пор шла одним голосом, не развиться в *многоголосую*, «инструментальную» поэзию!

Таким образом я выдвигаю проблему создания полифонического стиха, естественно и последовательно развивающегося из монофонического. Именно здесь идея коллективной декламации получает свое полное разрешение и оправдание. Исполнительный аппарат декламационного коллектива целиком найдет свое применение в полифоническом стихе, так как существующие теперь коллективные декламаторы, по существу, играют лишь роль унисонного исполнителя одногласного стиха, роль рупора, приставленного к губам лишь одного персонажа.

Именно в полифоническом стихе может быть оправдан прием действительной *инструментовки* (и контрапункта), — термин, которым так неоправданно и праздно пользовались наши поэты, главным образом символисты, с нележкой руки Рене Гиля.

Полифоническим стихом можно писать хоровые и оркестровые пьесы, сюиты, симфонии, не говоря уже о дуэтах, трио, квартетах и пр.

Свое завершение полифонический стих найдет в *драме и трагедии*, где каждое действующее лицо будет говорить своим языком, ритмизированным и темпированным только в присущей ему манере, на фоне, если это понадобится ходом действия и заданием автора, широкого аккомпанеента речитатирующего хора.

Это, поистине, будут чудесные драмы, где человеческое слово сможет с присущей ему силой выявить мощь, величие и красоту мысли, превосходя достижения греческих трагиков.

Если к этому прибавить соответствующую реформу движений актеров, выполняющих эти движения и жесты в ритмическом единстве и согласии с текстом, то мы станем перед проблемой полного обновления стиля драматического и комедийного театра. Введение же на театре чисто инструментальной музыки как самостоятельного активного персонажа, действующего в полном контакте с двумя ранее указанными — словом и движением, — даст явление захватывающего театрального действия.

Вот где работа актерам, режиссуре, композитору, а в первую очередь — поэту-драматургу!

Не имея пока возможности дать хотя бы схематический или эскизный образец вещи в полифоническом стиле, я ставлю этот вопрос как величайшую ритмико-стилистическую проблему, которая может, должна быть и будет разрешена.

Тактометрическая система стиха, бесспорно, трудна. Писать ямбами умеют у нас уже чуть ли не с колыбели. Знакомые ритмы и размеры создали синтаксический трафарет. Установился известный стандарт фразы, мертвящий живую речь и новые синтаксические образования.

Тактометр дает возможность развернуться синтаксису наряду с ритмом. Слова, не вмещающиеся в ритм тонического стиха, получают в тактометре все права гражданства.

Аппаратура тактометра пока еще, естественно, слаба и иногда не выдерживает сильного давления семантики. На первое время нам *важно приучить слух к новым ритмам*, к новым зву-

чаниям. Раз это будет достигнуто, ясная семантика и простота придут сами. Поэтому и наши работы в значительной степени носят *модельный* характер.

Нас радует одно: найден новый принцип ритмической речи, и есть уже возможность, исторически подготовленная, им пользоваться.

Пусть — это ничего! — в наших стихах оглушительно и подчас надоедливо звучит метрика! Это — стук строительства!

Пусть — это хорошо! — в наших пьесах излишек зауми и семантическая засоренность! Какой же строитель строит без мусора! Вывезем!!

Пусть — это превосходно! — в наш стих встанет напев, быть может уже где-то слышанный! Это — песня за работой!

Пусть — это великолепно! — в наших стихах многое явно недоделано, технически несовершенно и коряво! Но не припомним ли, что таковы все изобретения в первые дни своего бытия? Мы теперь с улыбкой уважения (хотя, быть может, и с легким оттенком превосходства и тихой гордости) смотрим на модель первой паровой машины, на первый пароход, на первый аэроплан. Мы, вместе со своим читателем, будем потом весело и безобидно хохотать над сегодняшними тактометрическими стихами, модельными строфами.

Да и как не смеяться над первыми шагами! Они всегда чудесно-смешны! Разве мы не смеемся — и сравнимо ли что-нибудь с этим великолепным смехом! — над первыми, неумелыми шагами ребенка! Даже чужого!

В тактометре ритм поэзии, ритм слова встает на свои ноги.

ЭТЮД О ФОНЕМАХ

(к статье «Тактометр»)

Что же такое слово как звуковой феномен, как музыкальное явление? Акустико-фонетический анализ речи приводит к выводу, что любое слово доступно фиксации нотными знаками, принятыми в музыке, при условии ведения речи в рамках музыкального такта.

Но это положение обязывает нас решительным образом пересмотреть наличие звукового словарного материала. Должно отметить, что современная алфавитная орфография, а следовательно, и связанная с ней полиграфика, чрезвычайно затрудняют акустико-фонетические изыскания. Фиксируя на бумаге свою речь в пределах общепринятого алфавита, все мы пишем, по существу, ужасающе безграмотно. Упрощенный подсчет грамматикой речевых звуков оказывается абсолютно несостоятельным с точки зрения акустической фонетики.

Прежде всего необходимо установить нормативный звуковой облик слова.

Нормативным словом, помогающим ориентироваться при анализе стиховой речи, я считаю слово, имеющее такой звуковой порядок: согласный — гласный, согласный — гласный и т. д. Например: со-ло-ма, го-ло-ва, бу-ря, ба-ле-ри-на, ле-со-се-ка, ко-ло-ко-ла и т. п. Это положение

подтверждается тем обстоятельством, что дети с недостаточно развитым еще речевым аппаратом произносят первые слова именно в отмеченной выше последовательности: ма-ма, па-па, дя-дя, ба-ба, те-тя и пр. Первоначальный строй речи ребенка всегда придерживается этого симметрично-звукового ряда. В детстве я говорил: «па-па, пу-тэ-та, Ма-та», что означало: «папа, запряги Мальчика» («Мальчик» — имя лошади, на которой катал меня отец). Это заумное слово «пу-тэ-та», означавшее «запряги», было построено на законе *нормативного хода речи*, когда речевой аппарат ребенка еще не мог совладать со сложными группировками звуков.

Для уяснения акустической природы речевых звуков начнем с так называемых гласных звуков, в порядке их гаммового повышения, установленного физикой, взяв первоначально твердые гласные: у, о, а, э, ы (в физике, правда, последняя гласная из этой пятерки, ы, обычно заменяется и, но мои соображения, правильность которых выяснится в дальнейшем, понуждают переставить на пятое место ы).

Гласные, как известно, являются самыми доступными звуками в формирующемся речевом аппарате ребенка. Первый звук появляющегося в жизнь человека (ребенка) — а. Немота и тишина нарушается вскриком а-а. Произнесите шепотом этот звук — и вы услышите, что вылет этого звука а предваряется тихим, еле слышным гортанным хлопаньем какого-то еще предупреждающего звука, слегка похожего на мягкое х. Таким образом звук а превращается в X_a . Прослушайте шепотное звучание остальных гласных от у до ы — и вы везде неизбежно услышите эту двойственность звучания «гласных». Вместо орфографических у, о, а, э, ы мы получаем фонетические X_u , X_o , X_a , X_e , X_y .

Это означает, что наш голосовой аппарат, являясь по существу самым тонким и совершенным музыкальным язычковым инструментом (иначе пение как музыкальное явление было бы нам недоступно), подчиняется тем же физическим законам рождения звуков, как это мы наблюдаем хотя бы у духовых, в особенности у деревянных, музыкальных инструментов (кларнет или гобой). Объективно же говоря, все музыкальные инструменты построены именно на подчинении акустическим законам человеческого голоса. В своем звучании они тянутся к голосу. Недаром нам нравятся такие моменты в музыке, когда скрипка или виолончель «поет», а гобой или валторна как бы «говорит».

Прислушайтесь к музыкальным инструментам в момент вылетания звука: каждая звуковая длительность, тембрально похожая на протяженный гласный звук, как и в человеческом голосе, предваряется каким-то коротким, мгновенным звуком, получающимся от прикосновения смычки в струнных инструментах, удара в воздух язычка в деревянных, удара дыхания в духовых или удара молоточка в ударных инструментах, например, в рояле.

Что мы слышим? Мы слышим *два звука*, из которых первый, короткий — похож на согласный, второй же голосовой, длящийся — на гласный.

Отсюда я прихожу к выводу, что все гласные — это двойные звуки, где резко выражена гласность и длительность и затушеван, полускрыт ударный первоначальный призыв²².

Что согласный звук всегда идет впереди гласного, что каждое человеческое слово открывается согласным — об этом свидетельствует существование, например, в древнегреческом языке так

²² На это явление есть указания у Сенковского в его статье о «Гексаметре» и у Гинцбурга в «Основах арабского стихосложения», — Записки восточного отделения Императорского географического общества. СПб., 1893, т. VII.

называемых придыханий, которые ставились над гласными, начинающими слова. Это не случайность, не каприз греческой грамматики. Греки ясно слышали впереди изолированного гласного согласный звук. Они даже различали два придыхания: густое и тонкое. Чем это объясняется? Особой ли чуткостью греческого уха или же какой-то, отличной от нашей, конструкцией речевого аппарата греков, который, быть может, в зависимости от местных климатических условий, воспроизводил все «изолированные» начальные гласные с придыханием?

Эти придыхания мы можем расслышать при шепотном произношении гласных: густое придыхание слышится над твердыми гласными: у, о, а, э, ы, которые составляют нижний регистр, мягкое придыхание — над средним регистром: $\overset{''}{y}$, $\overset{''}{o}$, $\overset{''}{a}$, $\overset{''}{e}$, $\overset{''}{y}$ (о регистрах см. ниже).

Явление придыхания в несколько грубой, но достаточно показательной форме сохранилось и теперь в малорусском и белорусском наречиях, где слово «Анна» произносится как «Ганна» (мягкое г, близкое к х). Это несомненный рудимент существовавших некогда придыханий. В данном случае «Г-Ханна» обнаруживает густое придыхание. Строго говоря, придыхания существуют и теперь, но мы их не замечаем, о чем говорит отчасти и современная грамматика с ее орфографией.

В миллеровском сборнике «Исторические песни русского народа» (СПб., 1915) имеется уральская запись стихов о Ермаке (с.510). Песня записана так:

Разбивал же Ермак все бусы-корабли,
Татарские, армянские, басурманские,
А и больше того — корабли осударевы,
Осударевы кораблики без приметушек,
Да без царского оне без ербычка.

Как видно из текста в словах «осударевы» и «ербычка» записью принято во внимание своеобразное произношение, местный говор уральцев, в котором каким-то образом сохранились остатки придыхательной интонации.

(Кстати, близость этих слов с придыханием к слову «Ермак» невольно вызывает ассоциацию, рассчитанную на произнесение слова «Ермак» как «Гермак». Отсюда: ерманцы — германцы.)

О придыхании, заменяющем ослабленный согласный, говорит также непронизносимый во французском языке h: homme, hélas, huit и т.д. Не лишней будет ссылка на немецкое haben, на английское what, читается X_{uot} , why, читается X_{uay} , славянское Г(х) енварь.

Как же обстоит дело с согласными?

Строение согласного звука имеет обратный характер сравнительно со строем гласного. Чтобы убедиться в этом, возьмем любое слово, заканчивающееся согласными, — допустим, слово «топор». Протяните это слово медленно, с делением его на слоги: «то-пор» и вы услышите, что **p** в конце второго слога как бы растягивается, пытаясь отделиться от **по**. Растяните слог еще медленнее — и вы уже почувствуете, что **p** оторвалось в некоторую самостоятельную частицу и что это **p** воспринимается уже как звук, соединенный с каким-то за ним стоящим, прильнувшим к нему звуком, похожим на неопределенный гласный. Что это за звук? Произнесете ли вы его изолированно? Нет! Так в чем же дело?

А дело в том, что всякий «изолированный» согласный всегда и везде имеет после себя некий гласный, который самостоятельно не может быть воспроизведен, как и тот придыхательный звук, который слышен впереди гласного, открывающего какое-либо слово.

Вывод? А вывод таков: в природе не существует ни одного «одинокого» звука — гласного или согласного. В природе существуют *двойные, парные* звуки, произносимые одним дыханием, одним напряжением речевого аппарата. Эти двойные звуки неслиянны и нераздельны; каждый из них — сдвинутый двойной звук. Впереди всегда идет согласный, к которому приплавлен гласный. Как бы мужское и женское начало. Звуки двуполы. Причем «мужчина» всегда впереди.

Как стрела не может полететь вперед оперенным концом, так и любой звук (фонема) не может быть произнесен в обратном порядке. Например, фонема *ба* читается только как *ба*; обратное чтение *аб* дает уже две фонемы *а* и *б*. Отсюда, между прочим, становится совершенно понятной несообразность писания палиндромов, — несообразность, подтверждающаяся слухом, не улавливающим «левой» стороны слова или фразы не палиндромического характера. Только наличие *графем* дает иллюзию обратного чтения, *фонетически* же это нелепица.

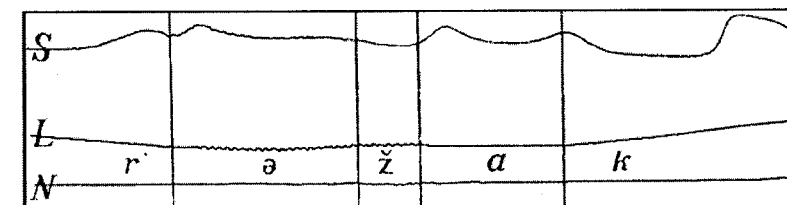
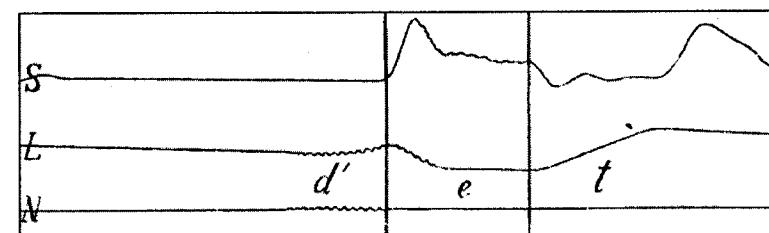
Каждая фонема равняется единице (100%), составленной из дробей гласности и согласности, женского и мужского начала: *б* = 95% (примерно) М и 5% Ж; *а* = 95% Ж и 5% М; *ба* = 50% М и 50% Ж.

Переберите весь алфавит — и вы убедитесь в двойственности каждого из звуков и в то же время в их единстве.

Когдатопное существование в древнеславянском языке «твердого знака» указывает, что некогда славяне слышали в словах, оканчивающихся на согласный, заключительный звук, которого мы теперь не слышим, а вернее — разучились слышать. Но физически звук, выразившийся когда-то знаком *ъ*, как звук существует и теперь. Он, как и *ь*, существует на всех языках, так как горло всех людей одинаково. Как указывает академик Шахматов, древнерусский язык различал два твердых знака и два мягких знака: 1) твердый *ъ* и 2) мягкий *ь*; 1) твердый *ь* и 2) мягкий *ъ*. Мы в настоящее время различаем ухом лишь вторую пару: мягкий *ъ* и мягкий *ь*, но не изолированно, а как далекий призыв, сводящий на нет согласную фонему.

Нечто подобное, по-видимому, происходит и во французском языке, где конечное *e* соответствует нашему твердому *ъ* и в произношении отбрасывается.

Преследовавшие меня сомнения в существовании двойственности и «двуполости» звуков, что могло бы быть чисто субъективным эффектом, совершенно растаяли, когда, проверяя свои наблюдения, я натолкнулся на фонаутографические записи слов, произведенные Л.В. Щербой и описанные им в книге «Русские гласные в качественном и количественном отношении» («Записки» исторического факультета Императорского Санктпетербургского университета, СПб, 1912). «Сейсмографические» записи слов, оканчивающихся на согласные, например, — *лом, шар, хат, дед, рыжак* и пр., показывают в конце — т. е. в том делении, где значатся концевые согласные звуки *м, р, т, д, к*, — что линия всегда и неуклонно к концу повышается и как раз над тем местом, где по старой орфографии должен бы быть *ъ*. Запись же гласных всегда дает повышение линии. (См. рисунки, заимствованные из книги Л. Щербы.)



При чем же здесь поэзия, музыка, стихи т.д.?

Отвечу. Все это необходимо для обоснования двух положений: 1) что в русском языке не 36 основных звуков, как учит грамматика, а сотни²³, и 2) что наше слово в звуковом его составе может быть зафиксировано нотными знаками, — а это именно то, что необходимо для подтверждения положения о закономерности построения стиховой речи на основе музыкальных ритмов.

Любопытное сопоставление: греки некогда великолепно слышали начало слова (придыхания); славяне же — конец его. Там замечали «мужское» начало, здесь же — «женское». Вывод — это дело изучающих психологию народов. Кстати, мне думается, что в польском языке, который имеет фиксированное ударение на втором слоге от конца слова, в будущем произойдет то же, что и во французском языке, и польский язык, найдя свой *ъ*, будет иметь французское ударение. Недаром поляков называют «славянскими французами».

Теперь, после краткого анализа общих языковых звуков, следовало бы перейти к анализу самого слова как акустического феномена. Недостаток места не позволяет подробно останавливаться на этом вопросе. Но вкратце следует все же заметить следующее, совершенно необходимое при рассмотрении фонетико-акустической природы стиха.

²³ Таблицу фонем не привожу: не закончена.

Возьмем, для примера, слово «береза». Оно состоит из 3 согласных фонем: бе-ре-за. Каждый из этих слогов акустически является неразложимым элементом, одним неделимым звуком, одной фонемой, хотя и фиксируется двумя графемами. Наша грамматика и алфавит приучили нас, вопреки слуху, различать в слоге (а по существу — в фонеме) бе два звука б и е. Если вы хорошенько прислушаетесь к этой фонеме, попытаетесь в то же время разделить ее на два звука, то у вас получится нечто иное, а именно: бе — б'е, — то есть в изображении алфавитной системы получится бье. То же самое произойдет и слогами ре и за: будет рье и зья.

То же будет и с любым другим словом, составленным из согласных фонем: со-ве-ты, ко-ло-ко-ла, ко-ро-ва, ба-ле-ри-на, по-бе-жа-ли и т.д.

Недаром же дети при обучении грамоте часто не могут соединить «правильно» звуки в слоге; например, «пята» — при соединении п и я они нередко читают пъя вместо пия; или в слове «мясо» читают мья вместо мя. Детское ухо, не испорченное зрительным чтением букв (графем), улавливает несоответствие графем с фонемами. Малограмотные люди вполне резонно пишут ко и ру — сокращение «копеек», «рублей».

В слове «боль-ше-вик» фонемами будут бо-ль-ше-ви-к, — т. е. 5 фонем, изображаемых 9 графемами, если считать и непроизносимый ь. В слове «Москва» фонемы: Мо-с-к-ва. И далее ре-во-лю-ци-я, бю-ро-к-ра-ти-з-м, Ку-й-бы-ше-в и т. д. В произношении, конечно, звучание неударных фонем меняется. Но фонетическая транскрипция не является сейчас предметом обсуждения.

Любопытно отметить, что китайцы, попавшие в Россию, в разговоре на русском языке употребляют растяжение межслоговых фонем, произнося: бо-л^я-ше-ви-з^а-м^а; Мо-с^а-к^а-ва и т.п.

За недостатком места я вынужден прервать дальнейшее рассмотрение акустико-фонетической структуры слова и предложить следующие выводы.

У нас имеются три акустических регистра гласных фонем в их гаммовой последовательности:
 нижний: у, о, а, э, ы
 средний: у, о, а, э, ^и (в русском языке «изолированно» произносится только и — союз и в московском говоре).

Йотированный верхний: ю, ё, я, е, и (и йотированное в чистом виде встречается, например, в сибирском говоре — союз и).

Эти три регистра имеются и в согласных фонемах, например:

- а) 1) бу, бо, ба, бэ, бы | б(ъ)
 2) бю, бё, бя, бе, би | б(ь)
 3) бью, бьё, бья, бье, бьи | б'й)
- б) 1) му, мо, ма, мэ, мы | м(ъ)
 2) мю, мё, мя, ме, ми | м(ь)
 3) мью, мьё, мья, мье, мьи | м'й) и т. д.

²⁴ Произносится как острое и, без йотирования.

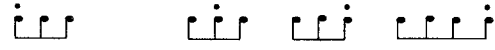
Параллельно строю согласных и гласных фонем, в тройственной схеме находят себе место и полугласные: в нижнем регистре — ь, в среднем — ь и в верхнем (йотированном) — й (последний — единственный из трех звуков этого порядка, сохранивший и доньше свою самостоятельную слышимость).


И, наоборот, согласные фонемы также получают тройчный вид параллельно полугласным: например, б, бь, б'й; в, вь, в'й и т. д. Концевое йотирование их в эксперименте нам плохо удается, — однако, это несколько не нарушает правильности приводимой схемы.




Фонемное восприятие стиховой речи чрезвычайно важно: оно дает максимальный эффект акустико-эстетического впечатления.


В заключение вкратце о нотировании слова.

Каждое слово в его фонетико-акустическом охвате представляет собой ряд звуков разного тембра, поддающихся нотированию. Каждая слоговая фонема — это нота. Если слоговую фонему (по обычной орфографии, — например, слоги — ба, мо, су, пе и т.д.) принять за четвертную ноту, то нотирование, допустим, слова — «му-зы-ка», без указания высоты звуков — горизонтального рисунка ритма, — будет таково:



 му-зы-ка; и далее: со-ве-ты со-бе-ри, ко-ло-ко-ла и т.д.

В словах же, имеющих в своем составе 2-3-4-5-фонемные слоги, ударная слоговая фонема обозначается восьмой нотой, а остальные межслоговые (беглые) фонемы — добавочными нотками, которые в музыке носят название мелизмов (форшлаги, группетто, нахшлаги). Отсюда слово «право» будет «пра-во»,  где основными фонемами, занотированными восьмыми нотами, будут ра и во, а п вначале будет форшлажной фонемой. «Страх» обозначается

страх =  =  ; «большевик» = бол-ль-ше-ви-к  ;

«конструктивист» = ко-н с т-ру-к-ти-ви-с-т .

Стихи, построенные на словах с однофонемными (согласными и отчасти — гласными) слогами, воспринимаются ухом как плавные музыкальные. Я уже приводил стихи Северянина «И форели, водяные балерины», которые могут быть занотированы так:


 И фо-ре-ли, во-дя-ны-е ба-ле-ри-ны, за-во-ди-ли хо-ро-во-ды по ре-ке.

Легкость этого стиха достигается не только удачным выбором слов с однофонемными слогами, но и правильно-симметричной расстановкой иктусов. Как я уже указывал, скопление в слове межслоговых фонем создает затрудненность стиха, и, чем их больше, тем неуклюжее становится в произношении стих: язык цепляется.

В этом отношении японский язык представляет собой чрезвычайно интересный для фонетика материал, как пример «нормы поведения» человеческих речевых звуков. Язык японцев — это сплошной поток легких согласных фонем, улегчаемых вдобавок гласными фонемами. Межслоговые фонемы у японцев крайне редки. Японцы говорят: О хана во ми ни ки масита (мы пришли взглянуть на ваши цветы).

Разумеется, приведенные выше соображения о фонемах, явившиеся в результате обследования звуковой природы слова на слух, требуют экспериментального подтверждения и проверки на соответствующих аппаратах.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ

Что такое силлабика и чем она отличается от классической метротоники*? Надо сказать, что во всей стиховедческой литературе нельзя найти ни одного мало-мальски сносного определения силлабики, нет также и сколько-нибудь удовлетворительного понимания этой системы.

Выдержки из литературы о силлабике, о которой судят обычно с точки зрения метротоники, составили бы «сборник веселых анекдотов». В конце концов, силлабика трактуется как «слогосчислительная» система, как будто «слогосчисления» нет и в метротонике!

Непонимание силлабики со времен Третьяковского и до наших дней, за редкими исключениями, объясняется тем, что к ней применяли методы метротоники, теоретики которой рассуждали, примерно, так: «стихи наши имеют строгий размер ямбов, хореев, дактилей, амфибрахий и анапестов, в силлабических виршах этой пятихвостки нет; следовательно — силлабические вирши не стихи».

Между тем силлабическая система стихостроения есть четкая *метрическая система*, царившая в России больше двух столетий. Строй силлабики станет понятным, если применить к силлабическим стихам *контрольную тактовую читку*, как и к любому метрическому стихотворению, когда мы хотим обнаружить метрическую структуру ритма. Нужно только умело интонировать в рамках контрольного ритма** и, не уродуя ударений, свободно читать строки. Вся особенность силлабических строк в отличие от метротонических состоит в том, что живой ритмический профиль стихов качественно не совпадает с контрольным ритмом, оставаясь количественно, вместе с растяжениями слогов и долевыми паузами, в пределах контроля. Иначе говоря, *экспираторные ударения в силлабической строке не всегда приходятся на счетные узловые доли контрольного ритма и перебрасываются на слабые его доли*. Такой прием переброски экспираторных ударений с сильных по счету долей на слабые, без ущерба для частоты долей такта, можно назвать *ритмической инверсией*. (В статье «Тактометр», сб. «Бизнес», я ошибочно назвал этот прием синкопой. Синкопа — это прием в музыке, когда звук — нота, начинающаяся со слабой, но акцентированной доли, задерживается далее на сильной доле, — не акцентируемой.)

Не вдаваясь в подробности историко-литературного характера, рассмотрим ряд конкретных материалов, ряд силлабических стихотворений и проанализируем их ритмическую структуру. Изучение силлабических виршей показывает, что в основном силлабисты пользовались только двумя видами счета: 1) *восьмидольным тактом* о четырех ударах и 2) *шестидольным тактом* о трех ударах. В одном случае они практиковали исключительно четный четырехударный такт с двудольными подтактами (стопами), в другом — шестидольный такт тоже с двудольными подтактами. Остановимся на каждом из этих видов.

Возьмем начало известной сатиры Кантемира, который является завершителем силлабической эпохи стихостроения, — «К уму своему» (Первая сатира, 1729). Кантемир записал эти стихи так:

Уме незрелый, плод недолгой науки!
 Покойся, не понуждай к перу мои руки:
 Не писав летящи дни века проводи
 Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.

В стихах нет «правильного» чередования ударяемых и неударяемых слогов. Ухо, приученное к немецким размерам (метротоника), не могло нащупать признаков ритмической закономерности строя этих стихов. Стихи поэтому казались прозой с зарифмованными окончаниями строк. Несомненно, что с толку сбивала и типографская расстановка строк. Но по существу каждая кантемировская строка двутактна. При разбивке ее на две равнодольные строки метрические очертания стиха вырисовываются уже отчетливее. Поставим под узловыми слогами счетные точки. Получается¹:

¹ Принцип ритмографической записи стиха таков. Каждый слог отмечается вертикальной *черточкой*, причем слоги, стоящие под экспираторными ударениями, обозначаются черточками вдвое выше, чем слоги без ударений: кроме того, узловые счетные слоги, независимо от экспираторных ударений, отмечаются нажимами черточек. Паузные места (доли) и ритмические растяжения слогов обозначаются *точками*, при этом точки на узловых счетных долях вдвое толще, чем на слабых. (Последнее условие не удалось выполнить ни в первой публикации статьи, ни в настоящей — *Прим. ред.*) Затем черточки и точки, кроме паузных мест, обводятся соединительной кривой. Таким образом получается *ритмический профиль* стиха. Вот, напр., *ритмографик* первых четырех строчек



	Уме незрелый, плод
	недолгой науки!
	Покойся, не понуждай
	к перу мои руки:
	Не писав летящи дни
	века проводи
	Можно, и славу достать,
	хоть творцом не слыти.

Размер этих стихов напоминает следующие стихи Жуковского, который говорил, что на слух «сатиры Кантемира чрезвычайно приятны»:

	Раз в крещенский вечерок
	Девушки гадали:
	За ворота башмачок,
	Сняв с ноги, бросали;
	Снег пололи; под окном
	Слушали; кормили
	Счетным курицу зерном;
	Ярый воск топили.

И, действительно, размер этих стихов, метр (но не ритм) — одинаков у обоих авторов. Здесь такт востмидольной частоты, но заполнение его в каждой строке

	Довольно уж вызнанна
	меня, отставного,
	В прежнее позорище
	вновь ты включить ищешь.

Или вот начало письма «К Торквату», где, как и в предыдущем примере, первая строка (в моей разбивке — две строки) метротоническая, а остальная — силлабические:

На старинных возлежать
буде гостем можешь
Кроватях и ужинать
цело блюдо зелий
Не боишься — ожидать
тебя дома буду,
Торквате, по западе
солнечном охотно.

Стихи грубы, но кто скажет, что в них нет метра? Некоторые строки у Кантемира — чисто тонические (по Третьяковскому). Поэтому было бы правильнее назвать именно такого рода стихи силлабо-тоническими: строчки, где совпадают ударения с узловыми долями (тоника), чередуются со строчками, в которых имеется ритмическая инверсия. Теперь же с тяжелой руки новейших теоретиков силлабо-тоническими стихами называют знакомые всем стихи — классическую метротонику. В чем же тогда заключается «силлабизм» стихов Пушкина, Тютчева, Брюсова, Пастернака, М. Светлова и др.?

Рассмотрение ритмографиков отчетливо показывает ритмический профиль кантемировского стиха.

У Кантемира имеется еще ряд переводных стихов — «Анакреонтовы песни», в которых рифма тоже отсутствует. Вот для примера стихи «О своих гусях», записанные Кантемиром так:

	Хочу я Атридов петь,
	Я и Кадма петь хочу,
	Да струнами гусль моя
	Любовь лишь одну звучит.

	Недавно я той струны
	И гусль саму пременял:
	Я запел Ираклев бой —
	В гусли любовь отдалась
	Ин прощай богатыри,
	Гусль одни любви поет ² .

Или такие стихи («О себе»), тоже перевод из Анакреона:

Ты фивов поешь войну,
Той шумы фригов поет,
А я свою пою плень.
Не всадник меня пленил,
Не пехота, не корабль,
Но новый вид воинства,
Что с глаз стреляет на мя.

Школьная метрика назвала бы эти стихи «неправильным» четырехстопным хореем или что-нибудь в этом роде. Строй стихов Кантемира, приводимых выше, — восьмидольный такт. В переводах из Анакреона все строки имеют одинаковую наполненность долей, с однодольной паузой в конце каждой строки.

Иногда Кантемир на протяжении нескольких строк дает примеры «тонизирования» силлабики, т.е. экспираторные ударения приходятся на узловые доли, и тогда стихи приобретают вид, знакомый и в наши дни, тем более, что в отрывке, ниже приводимом, лексика строк (за исключением последней строки), думается, выгодно отличается от обычной для Кантемира лексики — тяжелой, устарелой и церковной:

Мудрая земли отродок,
Песнолюбка! беспечальна,
Легкоплотна и самим чуть
Богам во всем не подобна.
(«К трекозе», из Анакреона).

Размер этих стихов тот же, что в «Калевале», «Гайавате» и др. Это тоже восьмидольный такт. Но в то время как ритм стихов финского или индейского эпоса «тонизирован», у Кантемира он «силлабизирован» (четвертая строка в примере).

² *Одни любви* — оба слова в именительном падеже множественного числа.

В задачу этой статьи не входит подробный по-авторский обзор материалов по силлабическому стихостроению. Поэтому я не буду приводить образцы стихотворчества известных силлабистов — Петра Могилы, Лаврентия Зизания, Мелетия Смотрицкого, Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича, Георгия Конисского и др. Нам важно понять принцип строения силлабического стиха и показать его метричность.

Процесс «тонизации», «выпрямления» ее ритма был длительным. Об этом писал В. Н. Перетц в своих работах «Из истории развития русской поэзии», «Историко-литературные исследования и материалы» и др. «Тонизация» силлабики наблюдается еще во времена Кантемира и Тредиаковского. Перетц приводит стихи «Плач на смерть Петра Великого», приписывая их Тредиаковскому и, мне думается, ошибочно, потому что Тредиаковский с его педантичностью и ревностью к своим работам, кропотливо оберегаемым, не мог не включить их в список своих сочинений*. Записаны стихи в длинную строчку, как у Кантемира; метрика их — та же, что и в «К уму моему» и других восьмидольных стихах, но ритм другой — «тонизированный», т.е. такой, например, мы встречаем у Жуковского в «Светлане»:

Стогнет воздух от стрельбы | ветры гром пронзает,
Отзыв слух по всем странам | втрое отдавает.
Шум великий от гласов | слышится всеместно,
Полны улицы людей, | в площадях им тесно.
Тщится всякий упредить | в скорости друга,
Друг ко другу говорит | и не слышит слова,
Скачут прямо через рвы | и через пороги,
Пробиваясь насквозь | до большой дороги...

Перетц называет эти стихи «усовершенствованным» силлабическим стихом. Известное «совершенство» здесь имеется, но только не «силлабического», а лексического порядка: автор стихов применил русскую разговорную речь того времени, «славянизмы» заметно исчезают. Нас интересует здесь другая сторона дела: стихи «На смерть Петра Великого», написанные в 1726 г., т.е. почти за десять лет до опубликования «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» Тредиаковского, уже свидетельствуют о повороте стиха в сторону метротоники. Здесь надо усматривать начало стихийного поворота стихотворной ритмики к метротонике под влиянием немецкой метрики, которая просачивалась в Россию с приходом в петровскую Русь различного рода германских специалистов. Перетц в своей работе «Из истории развития русской поэзии» приводит замечательные факты канонизации в России того времени немецких стихотворных размеров двумя немцами — Глюком и Паусом, которые дали множество образцов перевода на русский язык немецких стихов немецкими же размерами. Об этом знал

Тредиаковский, которому были доступны рукописи Глюка и Пауса, хранившиеся в Академии Наук, секретарем которой он был...

Выше были рассмотрены силлабические стихи восьмидольного строения. Кантемир в своем «Письме о сложении стихов русских» дал классический пример лаконического изложения силлабической системы стихостроения. Его «Таблица стихов русских» — шедевр простоты и точности. В таблице приведены схемы всех видов силлабического стиха с основными метрическими модуляциями.

Мы остановимся только на одном наиболее распространенном типе силлабического стиха — на *трехударном шестидольнике*, где имеется трехударный счет, в отличие от четырехударного, примеры которого были приведены ранее. Этот стих звучит так:

Легко невоздержный
Язык в беду вводит.

Или:

Дойдет тот далее,
Кто идет неспешно.

Контрольный ритм этих стиховых отрывков такой же, как в стихах Ю. Жадовской:

Нива моя, нива,
Нива золотая.

Это — наиболее любимый размер не только силлабических, но и народных стихов. В народной поэзии прием силлабики — ритмическая инверсия — применяется необычайно широко и, надо сказать, более удачно, чем у силлабистов-литераторов, а иногда и с исключительным мастерством, свидетельствующим об огромном ритмическом чутье безвестных поэтов, не подозревавших о существовании мертвых ученых «пиитик» с их схемами размеров.

В московском букваре Кариона Истомина 1694 г., как сообщает В. Н. Перетц, имеются такие стихи, перепечатанные затем в хрестоматии Буслаева (1841 г.):

	Киты сѹть в морях, кипарис на сѹше.
	Юный отверзай в разум твоѹ уши.
	В колеснице сядь копием борися.
	Конем поезжай, ключем отоприся.

Ритмическая инверсия имеется в первом полустишии 1-го стиха («киты») и во вторых полустишиях 2-го и 4-го стиха («твоя» и «ключем»).

А вот отрывок из религиозных стихов Ивана Величковского, поэта XVII века:

Аз благ всех глубина
Дева́я едина
Живот зачат званн^{ым}
Ису́са избра́нным.

Не напоминает ли ритм этих виршей ритм Шевченко:

Є на світі доля,
А хто ї знає?
Є на світі воля,
А хто ї має?

У Кантемира этот вид стиха (авторская запись — оба полустишия в одной строке) о трех ударах представлен так:

Кто любит Бога,
не ревнуй лукавым,
Ниже завиди
грешникам неправым,
Ибо исчезнут,
яко трава, вскорѣ,
Яже зелена
при утренней зоре...

(Metaphrasis, ps. 36)

Или:

Уже довольно
лучший путь не зная,
Страстьми имея
ослепленны очи,
Род человеческ
из края до края
Заблуждал жизни,
в мрак безлунной ночи.

И здесь налицо твердый тактовый счет и характерная для силлабики ритмическая инверсия. У Кантемира имеется немало стихов, где допускаются растяжения слогов, строки в тексте неожиданно перебиваются паузами, *но сумма долей стиха всегда равна сумме другого*.

Таким образом, силлабика — это метрическая равнодольная система стихостроения, в которой ритмическая инверсия, т.е. перекидка экспираторных ударений на слабые доли, является обязательным техническим приемом.

Уродливое понимание силлабики как «системы» глазо- и пальцесчитательной, а не слуховой, сказалось особенно резко у Брюсова, который в «Опытах» выдавал за силлабические стихи следующие разнометрические (а не изометрические, как надо было бы) строки:

Вода едва качает
Абрисы темных ив;
День, убывая, тает;
Свет вечерний пуглив.
Словно лестницей длинной,
За ступенью ступень
Лишь дрожа беспричинно
Идет ночная тень ...

Как бы ни старались вы напрячь интонацию и найти какой-то контрольный ритм, без которого невозможно понимание и чтение метрического стиха, вам это не удастся: интонирование подпадает под ударение, ни с каким определенным метром не вяжущееся, и в результате больно уху.

Задержимся еще несколько на стихах Кантемира: они очень любопытны. Как мы видели на примерах восьмидольного стиха, Кантемир любил инверсированный ритм стихов и даже злоупотреблял приемом ритмической инверсии. Нужно обладать исключительно тонким слухом и гибкой интонацией, чтобы легко балансировать словом на контрольном ритме, который то и дело прогибается, а порой чуть ли не проламывается под тяжестью экспираторных ударений. Конфликт между текстом и контрольным ритмом у Кантемира — постоянное явление. Но до «войны» дело не доходит: дело мастера боится.

Чем же объясняется то явление, что правильная читка силлабических стихов была надолго забыта и что через двести лет приходится восстанавливать ритмический облик отверженных и забытых строк? Причину такого явления следует искать в социально-политических условиях допетровской и затем петровской эпохи. Приход Петра I к власти, установление Российской империи, развитие торгового капитала, рождение новой буржуазии и т.д. — все это не могло не сказаться на приемах искусства того времени. Императорская диктатура,

урезавшая вольности «простому народу» и открывшая двери предприимчивым купцам и немецким культуртрегерам, рикошетом отразилась и на современной поэзии. Ритмические «вольности» силлабического стиха, вышедшего из народного, должны были отпасть под нажимом времени. Ко всему этому прибавилось влияние немецкой культуры и немецкой поэзии, стихостроение которой основано на подчинении экспираторных ударений узловым долям такта. Отсюда — «тонизирование» вольной силлабики, отсюда уже почти метротонические стихи Кантемира последнего периода:

Музо! не пора ли слог | отменить твой грубый
И сатир уж не писать? | Многим те не любы,
И ворчит уж не один, | что, где нет мне дела,
Там мешаюсь и кажу | себя чресчур смела.
Много видел я таких, | которы противно
Никому не писали, | угождая льстивно,
Да и так мало счастья | возмогли достати,
А мне чего по твоей | милости уж ждати?

(«К музе своей», сатира IV)

Первые три строки (двойные), как легко заметит каждый, звучат уже как чисто метротонические стихи. Но Кантемир не забывает своей интонационной виртуозности и дальше уже дает инверсионные повороты, перекидки ударений на слабые по счету доли:

...Никому не писали...
...Да и так мало счастья...

В приведенных стихах заметна более тщательная фонетическая проработка, а фонетика, — это вообще наиболее слабое место Кантемира.

Большинство стихов Кантемира имеет смежные рифмы, т.е. строка рифмуется с соседней строкой. Но завершитель силлабики пользовался и обхватными рифмами (через две рифмующихся строки), всячески разнообразя строфику:

Скучен вам, стихи мои, | ящик, десять целых
Где вы лет тоскуете | в тени за ключами!
Жадно воли просите, | льстите себе сами,
Что примет весело вас | всяк, гостей веселых,
И взлюбит, свою ища | пользу и забаву,
Что многу и вам и мне | достанете славу.

(«К стихам моим»)

Встречаются у него и строки с прекрасными рифмами:

Лестны дружины слова | нетрудно склонили
Мышь лесную, и, тотчас, | из норы легонько
Выскачив, в намеренный | обе путь вступили,
В темный час в город войти | имея тихонько.
(Басня «Городская и полевая мышь»).

Кантемир искал разнообразия в ритме силлабического стиха. Он часто высказывал из своих канонов, и такие «нарушения» правил, намеченных самим же Кантемиром, интересны и плодотворны. Наиболее характерные «нарушения» для восьмидольных силлабических стихов, с которыми читатель уже достаточно познакомился, мы проследим сейчас по отрывку из Девятой сатиры «К солнцу». Эта сатира особенно примечательна по теме: Кантемир здесь зло издевается над ханжеством попов и купцов. Начинается сатира следующими строками, разбивать которые, как раньше, на подстрочки здесь уже не будем:

Солнце! Хотя существо | твоё столь есть чудно,
Что ему во век довольно удивиться трудно...



Вторая строка не имеет цезуры, она льется сплошным потоком и является по ритму метротонической, а не силлабической. Вот еще отрывок, где вторая строка тоже без цезуры:

...Что же вянет, то у них | в самом живом цвете
Тая-то вещь и мне мнится всех смешнее в свете.

Такой прием перебивки канонического цезурованного стиха бесцезурным напоминает известную украинскую стихопесню:

Ой, под гаєм, гаєм, | гаєм зелененьким,
Там орала дівчинонька воликом черненьким.

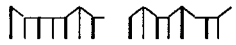

Пример паузирования нецезурованных долей у Кантемира:


 Ведь не с добра моя | в заплатах де ряса;

 Вон дома на завтра нет | на что купить мяса.

Особого внимания заслуживают следующие строки, ритмическая структура которых не могла быть вскрыта без помощи тактовой читки и без знания приемов ритмики в русских частушках. У Кантемира они записаны так:

Высших же рассуждений чрезмерну примету,
О Боге суеверий списать силы столько нету.

Если первая строка правильна и читается легко, то вторая ставит сначала втупик: она никак не лезет в кантемировскую схему, где-то затесался лишний слог, который тормозит дело. Оказывается, Кантемир применил довольно распространенный в народных стихопеснях, в частности в частушках, прием заканчивания строки первыми слогами слова, вторая часть которого приходится на начало следующего такта строки. Это — своеобразный *слоговой enjambement*, подобно грамматическому, когда фраза начинается одним или двумя словами на конце строки, а остаток переносится на начало следующей строки. И вот, с поправкой на такой слоговой enjambement, кантемировские стихи следует записать (произносить) так:

 Высших же рассуждений | чрезмерну примету о
 Боге суеверий списать | силы столько нету.

Получается интересный ход, вторая строка звучит тогда как сплошной перебор слогов, правильно чередующихся в инверсированном ритме.

Можно было бы привести еще ряд стихов силлабического порядка, построенных несколько иначе, главным образом в смысле разнообразия их строфической структуры. Но они мало прибавили бы к сказанному.

Моя задача состояла здесь в показе строя силлабической системы, как *метрической, счетной системой стихостроения*, в показе главного отличительного признака силлабики — *ритмической инверсии* и в указании на *органическое родство силлабики с народным стихотворчеством*. Замечу кстати, что *в силлабике, как и в народных стихопеснях, совершенно отсутствуют трехдольные размеры* (есть лишь *трехударные*, которые не следует смешивать с *трехдольными*) и *ямбы*.






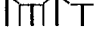
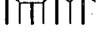
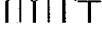
В качестве ритмических параллелей в стихостроении силлабики и народной поэзии приведу два примера. Первый — частушка, где экспираторные ударения перескакивают через узловые точки контрольного ритма и, вопреки школьной метрике, легко перебрасываются на слабые по счету доли, пленяя ухо чудесным, свободным ритмом:

Ходи изба, ходи, печь.
Ходи и голанка:

Я у мамки одна дочь.
И та атаманка.

Где здесь стопы школьного хорее? Куда девались мертвые схемы учебников о «стопотворении»? Единым взмахом безвестный поэт скинул к черту школьную схоластику (к счастью, она ему неведома) и составил первоклассные по ритму стихи на слух, сохраняя четырехударный счет такта. Прислушайтесь к первому такту: три экспираторных ударения из четырех перелетели на «незаконные» места и уселись там крепко-накрепко. «Размер» нарушен, а ухо радуется!

А вот пример из Кантемира, начало эпиграммы «На Езопа», где все элементы современной нам частушки, в том числе и мастерски проведенная ритмическая инверсия, — налицо: как и раньше, для ясности дела кантемировскую строку разобьем на две строки:

 Хотя телом непригож,
 да ловок умишком.
 Что с лица недостает,
 то внутри залишком.
 Горбат, брюхат, шепетлив,
 ножечки как крючки, —
 Гнусно на меня смотреть,
 а слушать — нет скуки.

Надо сказать, что силлабика и ее гениальный завершитель, теоретик Кантемир, заслуживают чрезвычайного внимания наших исследователей стиха и поэтов. Коротенькая теоретическая работа Кантемира «О сложении стихов русских»* (20 страничек) поразительна по своей насыщенности и зоркой внимательности, а устарелый, но бесподобный по богатству словарь стихов Кантемира не должен отпугивать исследователя и его читателя. Мы еще не знаем силлабики. В истории русской поэзии и стилистике в этом месте позорный провал.

Кантемир был не только завершителем силлабики. Он отлично провидел новые возможности в методах стихостроения. Заключительный параграф его «Письма о сложении стихов» говорит о зоркости теоретика, видевшего особые перспективы развития русского стиха, но не заметившего, что на поэтические земли петровской

России нахлынули полчища немецких колонизаторов, которые, правда, принесли с собой не кульвировавшиеся раньше в России поэтические приемы (трехдольные размеры и ямбы), но вместе с тем отодвинули на задний план народную поэтику и технические навыки безвестных поэтов, не подхваченные теоретиками, оружие которых было приспособлено исключительно только для размычки импортированных из Германии поэтических приемов.

«Остается о том только одном упомянуть, — говорит Кантемир, — что когда имеем сочинять какую песню по данному голосу, то уже совсем от вышепредписанных правил, сколько меры касается, увольняться можем, ежели состоянию напева не согласуется, понеже в песнях нужно, чтоб ударение в речах соответствовало *долготе или краткости голоса и числу слогов стиха соглашалось числу нот, а сечения падежам песни*. (Здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. К.). Кантемир имел в виду особый строй стиха, который собственно уже существовал в народном творчестве. Этот строй надо было лишь осознать и расширить, помня об одном — о *тактовой структуре всякого метрического стиха*. А народные стихопесни, да и в большинстве былины, такими и были.

Теперь, по ознакомлении с силлабикой, любопытно припомнить, что говорили о ней наши виднейшие теоретики и поэты:

В. Третьяковский («Новый и краткий способ к сложению российских стихов»): «Определенное число слогов в старых, не наших, но польских, а к нам ввезенных без всякого основания стихах, не отменяет их от прозы».

А. Сумароков («О стопосложении», собр. соч. М., 1787, т. X): «Князь К., основавший счастье свое *самыми негодными стихами* и похвалами Российского Цицерона, *не знающего ни прямыя чистоты российского склада, ни стихотворчества*. Сей К., как говорят, был и исправный министр и умный человек; но и здесь дело о том только, что ево счастье основали *ни кем ныне нечитаемые стихи*, славою автора не только Москву и Россию, но и всю Европу наполнившие».

Д. Самсонов («Краткое рассуждение о русском стихосложении», — «Вестник Европы». М., 1817, ч. XCIV), приводя стихи Кантемира «Тот в своей жизни лишь блажен», говорит: «Нужно ли доказывать, что *сии стихи не очень льстят нашему слуху*».

П. Д. Голохвастов («Законы стиха русского народного и нашего литературного», — «Русский Вестник», 1881, т. XII): «Дабы стих не становился *чистою* прозой, разделенный неощутимо и самому чуткому уху на равные по числу слогов речевые периоды, приходится строго соблюдать в каждом стихе не только *последнее* ударенье, но еще и *среднее* (цезурное) ...Ничего нет кроме рифмы в лубочном стихе (типа «Балды» Пушкина. — А. К.) и *ничего кроме рифмы да счета слогов в силлабическом*».

Митрополит Киевский Евгений («О славянорусских лириках», — «Москвитянин», М., 1842. № 1): «Канты писаны почти все силлабическою просодиею, или *цѣтом слогов без скансии*, по правилам польской пиитики».

А. Востоков («Опыт о русском стихосложении», изд. 2-е, СПб., 1817): «Силлабическое стихосложение есть изобретение поздних времен и выдуманно по нужде для тех языков, коих прозодия ограничена неизменною ударений на одном котором-нибудь слоге... Сия ограниченность не позволяет им размерять стихи свои по стопам, хотя они и имеют стопы совместные с их слогуударением... *Слух наш не скоро мог бы догадаться, что это стихи, ежели бы не рифма ему о том напоминала*».

Н. Остолопов: («Словарь древней и новой поэзии», СПб., 1821, ч. 3): «Прежде русские стихи написаны были без стоп и *без всякого ладу или падения (cadentia)*, а только по числу слогов, с наблюдением в некоторых пресечения, каковы например...» (приводит стихи Кантемира «Уме, незрелый плод...»).

Н. Греч: «Силлабическое стихосложение основано не на числе и свойстве стоп в стихе, а на числе слогов. Оно *есть самое бедное* из всех и свойственно языкам италийскому, испанскому, португальскому, французскому, английскому и польскому... *Недостаток размера* заменяется в них... [силлабических стихах] созвучием окончания, или так называемую рифмою». («Учебная книга русской словесности», 2-е изд. Ч. III. СПб., 1830).

Л. Н. Майков: «Наиболее наглядную особенность силлабического стиха составляет рифма...» («О начале русских вирш», — «Журнал Министерства Народного Просвещения». 1891, VI).

П. П. Сокальский: «В силлабических стихах нет никакого строения, ни размера; это — та же проза, но с рифмами на конце строк, имеющих одинаковое число слогов...» («Русская народная музыка», Харьков, 1888, с. 289).

Ф. Корш: «Слоговое (т.е. силлабическое — А. К.) стихосложение... есть в сущности лишь искаженное *ритмистическими вольностями* стопное стихосложение. Эти вольности являются ...вследствие неумелого или небрежного при-сочинения слов к уже готовым напевам...». («Введение в науку о славянском стихосложении», в «Сборнике по славяноведению», вып. 2, СПб., 1907, с. 74).

В. Н. Перетц, хотя указывает на то, что силлабика, якобы прийдя в Россию из Польши, сблизилась с народным стихом и получился тонизированный силлабический стих с преобладающей хорейческой последовательностью ударений («Из истории развития русской поэзии XVIII века» // Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3, СПб., 1902), но в другом месте («Заметки и материалы для истории песни в России», — Известия отделения русского языка и словесности Академии Наук, СПб., 1901, т. 6, кн. 2) он же характеризует силлабику как «*неуклюжий по своей природе силлабический стих*».

В. Брюсов: «Силлабическая система, где за стопу принимается каждый слог»³ («Основы стиховедения», изд. 2-е. М., 1924. стр. 12).

Б. Томашевский: «Силлабический стих в значительно большей степени, чем античный, в своем современном виде является *говорным*, т.е. не требует чтения, резко отличного от чтения прозы» («Теория литературы», М.-Л., 1931, с. 88).

Л. В. Щерба в метротоническом шестистопном и четырехстопном ямбе видит «силлабический ритм (?) чередующихся длинных и коротких стихов» («Опыт лингвистического толкования стихотворения “Воспоминание” Пушкина» — в сб. «Русская речь», Пг., 1923).

Позор? Нет, не позор, а беда...

ОСОБЕННОСТИ МЕТРИКИ И РИТМИКИ ШЕВЧЕНКО

Можно говорить о некоторых параллелях в творчестве Тараса Шевченко и в творчестве других великих поэтов СССР. Речь будет идти о воздушной простоте языка, о точности поэтической формулировки, о граненой ясности образа и сравнений, о глубокой искренности и т.п.

Но ни с чем не сравнимы необычайная задушевность и сердечность стихов Шевченко. Богатейшая игра интонаций — то восклицательной, то вопросительной, то нюансированной разнообразными фигурами умолчания — льется в стихе Шевченко с чудесной легкостью и непринужденностью. Лиризм шевченковского стиха достигает порой предельного, почти физического ощущения чувства, вложенного в человеческую речь.

Огромную роль играет здесь своеобразная ритмика Шевченко, связанная с поэтической интонацией стиха. Нельзя представить себе Шевченко как поэта вне ритмического строя его стихов. Богатство интонаций стиха Шевченко неотделимо от ритмического обаяния его стихов. У Шевченко есть свои любимые размеры и ритмы, в которых с особой силой проявлялся его лирический гений. Ритмический строй шевченковского стиха настолько своеобразен и оригинален, что русскому советскому читателю, воспитанному на иных теоретических и практических традициях стиха, трудно сразу понять, в чем состоит технологическое отличие стихостроения Шевченко от стихостроения классического русского стиха.

Русский классический стих, сформировавшийся в XVIII в., носит название силлабо-тонического стиха (он же *тónический*, по Тредиаковскому, и метрико-тонический, по Ломоносову). Основной принцип ритмостроения этого стиха заключается в том, что экспираторные (словесные) ударения *постоянно*

³ Возможно, Брюсов был введен в заблуждение разбивкой стиха самим Кантемиром, который в «Письме к приятелю» отделяет слоги чертой, отсчитывая тем самым слоги на бумаге для ясности: «тот |кто| до|бро|де|те|лей...» и т.д.

совпадают с сильными, опорными метрическими долями; или скажем проще и короче — ритм совпадает с метром. Такой ритм является *константным ритмом*. Возьмем пример из «Думы про Опанаса» Э. Багрицкого:

Тополей седая стая,
Воздух тополиный... — ∪
Украина мать родная,
Песня — Украина — ∪*

Но вот другой отрывок из «Думы...»:

Опанас глядит картиной
В *папах* косматой, — ∪
Шуба с мертвого раввина
Под Гомелем снята — ∪

Во второй и четвертой строках константность ритма нарушена падением ударений на метрически слабые доли (слоги). С точки зрения традиционной метрики здесь не соблюдены «правила стихосложения» и «размер нарушен». Однако наш слух не протестует против «нарушения» размера; наоборот, ритмический рисунок стиха стал выразительнее, стих стал эластичнее.

Жизнь стиха внесла существенную поправку в теоретические рассуждения силлаботонистов. Ритмология стиха, наряду с константными ритмами, различает и другой основной вид ритма — *инверсированный ритм*. Инверсированным становится ритм тогда, когда экспираторные ударения приходятся иногда на метрически *слабые* доли (слоги), т.е. когда ритм *не совпадает* с метром.

Надо сказать, что инверсированные ритмы были приняты в античной метрике, имеются они и в русской поэзии — у силлабистов и в народных стихах, в частности в русских частушках.

Инверсированные ритмы — обычное явление в украинской народной поэзии, а отсюда — и у великого народного поэта Украины Шевченко, усовершенствовавшего приемы народного искусства.

Шевченко — величайший мастер инверсированных ритмов. Излюбленные его размеры — *восьмидольник* и *шестидольник*, т.е. те размеры, которые были наиболее популярны и у русских силлабистов. Украинское и великорусское стихосложение XVII-XVIII вв. (до реформы Тредиаковского) развивалось в тесном взаимном общении, пользуясь общими приемами версификации. Если Кантемир был талантливейшим завершителем эпохи русского силлабического стихосложения, то Шевченко является завершителем эпохи украинской силлабики, с той, однако, разницей, что шевченковский стих на украинском языке

достиг неслыханной виртуозности, гибкости и эластичности. В этом отношении ритмика Шевченко-силлабиста остается и до сих пор непревзойденной.

Остановимся на ритмостроении шевченковского *восьмидольника*.

Восьмидольник константного ритма — это тот вид стиха, который по силлабо-тонической терминологии называется четырехстопным хореем. Тонический хорей встречается у Шевченко очень редко. Зато огромное количество отдельных стихотворений и частей поэм (Шевченко обыкновенно менял метры стиха в пределах одной и той же поэмы) написано этим восьмидольником. Это тот же четырехстопный хорей, но только с ритмической инверсией, например:

Було колись — в Україні
Ревіли гармати; — ∪
Було колись — запорожці
Вміли панувати. — ∪
Панували, добували
І славу і волю: — ∪
Минулося — осталися
Могили на полі. — ∪
(«Іван Підкова»)

Нечетные строки — восьмисложные; четные — шестисложные, но двудольная пауза в конце четной строки выравнивает ее до объема восьмидольной строки. В подчеркнутых местах ритм — инверсированный, опорные гласные выделены. Для Шевченко особенно характерен ритм двух последних строк, первая из которых, с дактилическим окончанием, сплошь инверсирована. Каноны силлабо-тонического стиха запрещают подобные ритмические ходы. Между тем ритмическая инверсия — душа певучести и обаятельности стиха Шевченко.

Вот еще примеры подобного инверсированного хорей Шевченко.

Защобетав жайворонок
У гору летючи; — ∪
Закувала зозуленька
На дубу сидячи. — ∪
(«Причинна»)

Збиралися подруженьки
Слізюньки втирають; — ∪
Збиралися товариші
Та ями копають. — ∪

Подобного размера и ритма стихи встречаются у силлабистов. Небезынтересно привести для сравнения несколько строк из «Псалтири» Симеона Полоцкого:

Пасый израиля вонми,
Иже люди града — ∪
Святаго, наставляеми
Яко овец стада. — ∪
Пред Ефремом, Манасием
и Вениамином — ∪
Явился в ответ благ, седяй
выше херувимов. — ∪

(«Псалом 79»)

В ритмико-фонетическом отношении стихи Шевченко, конечно, гораздо выше стихов Симеона Полоцкого. Но принцип построения стиха у обоих одинаковый. И у Шевченко и у Симеона Полоцкого стихи — метрические, ритм их инверсированный. У Симеона Полоцкого две метрические строки записаны однострочием, так как у силлабистов рифмовка («крассогласие») фактически шла через строку, оставляя нечетные строки «холостыми». Всякий, кто умеет правильно в ритмическом отношении читать стихи Шевченко, сможет свободно читать и силлабические стихи как метрические.

Следующий любимый размер Шевченко — *шестидольник*, или трехстопный (инверсированный) хорей:

Зацвіла в долині
Червона калина,
Ніби засміялась
Дівчина-дитина.

Но чаще всего и преимущественно Шевченко *сдваивает* шестидольники, и тогда получается строка, соответствующая шестистопному хорей (но с инверсированным ритмом), с чередованием женских и мужских рифм:

Праведная душе! | Прийми мою мову,
Не мудру, та щиру — | прийми, привітай! ∪
Не кинь сиротою, | як кинув діброви,
Прилини до мене | хоч на одно слово,
Та про Україну | мені заспівай. ∪

(«На вічну память Котляревському»)

В шестидольнике Шевченко такой же мастер ритмической инверсии, как и восьмидольнике. Больше того, у Шевченко мы наблюдаем классические образцы любопытнейшего явления метрики — смещения ритма под напором сильной инверсии; в результате шестистопный инверсированный хорей незаметно обращается как бы в четырехстопный амфибрахий. Только соответствующей интонацией можно вернуть такому стиху хорейческую слышимость. Поясним это на примере (частично смещение ритма видно во 2-й, 3-й и 4-й строках вышеприведенного отрывка). Возьмем строки из «Гайдамаков»:

Все йде, все минає — і краю не має...
Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає,
Живе... умирає... одно зацвіло... и т.д.

Расположение ударений в первой строке действительно понуждает нас читать стихи трехдольной, амфибрахической читкой. Но уже во второй строке амфибрахическая читка уродует слово — «відкіля». И далее амфибрахий также уродует ряд слов: «вітрі», «поплівуть», «вийдеш», «в жолóбок» и т.д. Конечно, Шевченко не строил так свои стихи.

Нужно помнить, что подобные стихи Шевченко — *двудольного*, а не трехдольного ритма. Метрический счет этих стихов идет так:

— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪
∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ ^

а не так:

∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪
∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ^

Смещение ритма возникает тогда, когда при равном количестве долей в стихе (слоги + паузы в конце строки) метрический отсчет может идти или *двойками* или *тройками*. Если отсчет идет двойками, то получится инверсированная хорейская каденция, если тройками — то константная амфибрахическая каденция. Случаи смещения ритма возможны только тогда, когда объем долей в стихе равен 6 или 12, т.е. числам, имеющим делителями и двойку и тройку.

Шевченковские стихи подобного строя нужно читать, подчеркивая интонацией *двудольность* его строения, а не трехдольность, и соблюдая ритмическую инверсию.

Ритм подобных шевченковских стихов не совпадает с метром. В амфибрахической же читке он совпадает, но зато в некоторых строках слова получают «не свои» ударения. Секрет правильной рецитации таких стихов заключается в искусстве интонации, подчеркивающей двудольность строения стиха. Переводчики часто путаются в ритмах и переводят подобные стихи Шевченко четырехстопным амфибрахией, как это, например, делал Ф. Сологуб. *Амфибрахических же размеров вообще нет у Шевченко.*

Таким образом отрывок из «Гайдамаков» нужно читать в хореической каденции:

*Все йде, все минає | — і краю не має...
Куди ж воно ділось? | Відкіля взялось? ◡
І дурень, і мудрий | нічого не знає,
Живе... умирає... | одно зацвіло, ◡
А друге зав'яло, | навіки зав'яло...
І листя пожовкле | вітри рознесли... ◡
А сонечко встане, | як перше вставало,
І зорі червоні, | як перше пилили, ◡
Попливуть і потім... | і ти, білолиций,
По синьому небу | вийдеш погулять; ◡
Вийдеш подивиться | в жолобок, криницю
І в море безкрає, | і будеш сіять... ◡*

Шевченковские стихи хореической каденции построены на ритмической инверсии. Константный хорей встречается у Шевченко очень редко.

Другой вид стиха двудольного ритма — ямб. У Шевченко встречается только четырехстопный ямб:

*Реве та стогне Дніпр широкий;
Сердитий вітер завива,
Додолю верби гне високі,
Горами хвилю підійма.*

Или:

*Минають дні, минають ночі,
Минає літо; шелестить
Пожовкле листя; гаснуть очі,
Заснули думи, серце спить,
І все заснуло...*

Любопытно, что характерная для Шевченко высокая лирическая интонация спадает в стихах ямбического строя. Ямбы у Шевченко спокойнее инверсированных хореев. Шевченко мастерски пользуется этим технологическим средством для контрастирования лирических настроений в своих поэмах. В этом отношении показательна поэма «Гайдамаки», особенно глава поэмы «Свято в Чигирині». В изумительных ритмах живописует Шевченко праздник гайдамаков, их пляски:

*Ой ◡ гоп ◡ таки так! ◡
Кличе Га-андзю козак: ◡
Ходи, Гандзю, пожартую,
Ходім, Гандзю, поцілую,
Ходім, Гандзю, до попа ◡
Богу помоли-иться; ◡
Нема жита ні снопа, ◡
Вари варени-иці. ◡
...А козак співає:
«І по хаті ти-ни-ни, ◡
І по сінях ти-ни-ни, ◡
Вари, жі-инко, лини. ◡
Ти-ни-ни, ти-ни-ни!» ◡*

И дальше резкий переход с восьмидольного хореического размера на паузированный двенадцатидольный (вроде русской камаринской):

*Якби таки або так, ◡ або с'як, ◡
Якби таки запоро-озький козак. ◡
Якби таки молодий, ◡ молодий, ◡
Хоч по хаті б поводи́в, ◡ поводи́в! ◡*

После лихого пляса с притопыванием идут кокетливые строки:

*Страх ◡ мені не хочеться
З старим дідом морочиться!
Якби таки...*

И вдруг крепкий энергичный окрик ямба, — точно холодной водой окатили разгулявшихся танцоров:

*«Цу-цу, скажені! Схаменіться!
Бач, разходилися! А ти,
Стара собако, де б молитися,*

Верзеш тут погань. От чорти!»
Кричить отаман...

Трехдольные ритмы в стихах Шевченко имеют также свои характерные особенности. Как уже отмечено выше, у Шевченко нет ни одного стихотворения, написанного амфибрахическим размером. Кажущиеся на первый взгляд амфибрахическими, строки, которые мы разбирали, фактически оказываются инверсированным хореем. Трехдольные ритмы Шевченко применял очень редко, — на весь «Кобзарь» наберется, пожалуй, не больше десятка таких стихотворений.

Анапест представлен у Шевченко следующими строфами (метрическая строка разбита у Шевченко на две полустроки):

Ой, одна я, одна,
Як билиночка в полі,
Та не дав мені Бог
Ані щастя, ні долі...

Или:

За байраком байрак,
А там степ та могила.
Із могили козак
Встає сивий, похилий...

Встречается у Шевченко интересное сочетание анапеста и инверсированного хоря:

Понад полем іде,
Не покоси кладе,
Не покоси кладе — гори.
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде!
Косаря уночі
Зустрічають сичі,
Тне косар, не спочиває
Й ні на кого не вважає,
Хоч і не проси.

На весь «Кобзарь» мы встречаем лишь три стихотворения дактилического размера. Стихи эти — паузированные, с легкой ритмической инверсией, — случаются очень редко в практике украинских и русских поэтов.

Сонце заходить, ◡ гори чорніють, ◡
Пташечка тихне, ◡ поле німіє ◡
Радіють люди, ◡ що одпочинуть, ◡
А я дивлюся... ◡ і сердцем лину ◡
В темний садочок ◡ на Україну... ◡

Или:

Затих мій сивий, ◡ битий туюю, ◡
Поник старою ◡ буй головою. ◡
Вечерне сонечко гай золотило, ◡
Дніпро і поле ◡ золотом крило... ◡

В тексте выделены слова, где встречается ритмическая инверсия.

И, наконец, третье дактилическое стихотворение, где благодаря внутренним рифмам метрическая строка разбита на две полустроки:

У гаю, гаю
Вітру немає;
Місяць високо,
Зірочки сяють,
Вийди, серденько, —
Я виглядаю...

Среди стихов чисто песенного строя можно отметить следующие своеобразные строфы с усеченными строками:

- 1) Породила мене мати
У високих у палатах,
Шовком повила.
У золоті, в оксамиті,
Мов та квіточка укрита,
Росла я, росла.
- 2) Утоптала стежечку
Через яр,
Через гору, серденько,
На базар.
Продавала бублики
Козакам,
Вторговала, серденько,
П'ятака.

- 3) У перетику ходила
 По оріхи,
 Мірошника полюбила
 Для потіхи.
 Мельник меле, шеретує,
 Обернеться, поцілує
 Для потіхи.

Интересен сказовый «свободный стих» Шевченко, который мы встречаем в «Наймичке».

Був собі дід та баба.
 З давнього давна, у гаї над ставом,
 Удвох собі на хуторі жили,
 Як діточек двое, —
 Усюди обое.
 Ще змалечку удвох ягнята пасли,
 А потім побралися,
 Худоби діждалися...

Таковы основные своеобразные особенности метрики и ритмики шевченковских стихов. Эти особенности поэзии Шевченко тем более интересны, что они могут быть введены в обиход русской советской поэзии. Традиционная поэтика силлаботоники с ее константными ритмами запрещает употребление инверсированных ритмов, которые, как мы видели на примерах Шевченко, придают стиху особую гибкость, особую прелесть. Запрещение ритмической инверсии идет от канонов немецкой версификации и в условиях русской поэтической речи является по меньшей мере заблуждением. Однако некоторые русские советские поэты, вопреки традиции, уже пользуются приемом ритмической инверсии, и стихи их от этого только выигрывают в ритмическом отношении.

Для переводчиков же Шевченко (на русский язык) соблюдение ритмической инверсии является совершенно обязательным: лексическое соответствие перевода требует и ритмического соответствия подлиннику. Если перевести на русский язык только лексику Шевченко, а стих построить в константном ритме, то неполнота перевода, его дефектность будет ощущаться с первых же строк. Например, у Шевченко мы читаем:

Я не одна, — есть у мене
 І батько і мати...
 Есть у мене... туманочку.
 Туманочку, брате!..

Дитя моє, мій синочку,
 Нехрещений сину!
 Не я тебе хреститиму
 На лиху годину.
 («Батрачка»)

Ф. Сологуб перевел эти стихи так:

Мать, отец есть, не одна я...
 Ой туман мой милый!
 Не одна я, — ой туман мой.
 Братец, я родила!
 Мой ребенок, мой сыночек
 Некрещен, бедняжка!
 Я тебя крестить не буду, —
 Горько сердцу, тяжко.

Можно ли узнать в этих ритмически серых стихах чудесного Шевченко? Прямолинейный константный ритм силлабо-тонического хореев ни в коей степени не передает трагической интонации и задушевной взволнованности шевченковских стихов.

И какой свежестью играет перевод Е. Благиной, настолько близкий к ритмическому профилю подлинника, что мы вправе сказать: да, Шевченко наконец зазвучал и по-русски. Благина наряду с лексическим соответствием сохранила в переводе и интонационно-ритмическое богатство Шевченко, не побоявшись упреков в незнании пресловутой «специфики» русского стиха:

Не одна я — родители
 Остались в хате...
 Есть еще... Туман мой милый,
 Туманушка, братик!..
 Сыночек есть, кровиночка,
 Не крещен доселе.
 Без меня тебя окрестят,
 Вынут из купели.

Следует отметить отличный перевод «Катерины», сделанный М. Исаковским, который, как и Благина, не чурался ритмической инверсии в своих переводах. М. Исаковский глубоко чувствует Шевченко: он избежал ошибки, в которую впадало большинство переводчиков при передаче инверсированного ритма сдвоенных трехстопных хореев Шевченко, похожих на четырехстопный амфибрахий:

Вот какое лихо | может повстречаться.
 Поиграл и бросил | Катрυσю москаль.
 Недоля не видит | — к кому приласкаться,
 А люди — хоть видят, | да людям не жаль.

А у Ф. Сологуба ритм Шевченко передан константным амфибрахием:

Такое то, видите, горе, дивчата.
 Играючи, кинул Катрυσю москаль.
 Недоля не видит, она ль виновата,
 А люди хоть видят, да людям не жаль.

Надо отметить, что новый советский перевод «Кобзаря» гораздо выше всех предыдущих переводов. Помимо лексического усовершенствования переводов, советские переводчики внимательно отнеслись к ритмическому своеобразию стихов Шевченко, смело вводя в русскую метрику инвентированные ритмы, забытые со времен силлабистов и существующие до сих пор в народной поэзии.

У нас совсем не разработан вопрос о влиянии поэзии великого Шевченко на русских поэтов и поэтов других национальностей.

Следы влияния чудесной шевченковской поэзии можно проследить на ряде стихотворений такого поэта, как А.К. Толстой. В его юморе и сатире чувствуется отраженное дыхание великого украинского демократа. Кое-где в стихах Толстого проскальзывают знакомые интонации и ритм Шевченко, например:

Гой ты, ветер, не шуми
 В зелёной раките!
 Колокольчики мои,
 Звените, звените!

Что-то шевченковское доносится сквозь строфы «Генерала Топтыгина» Некрасова, где встречаются слегка инверсированные строки:

Свечерело. Дрожь в конях.
 Стужа злее на ночь;
 Загорчался в саянах
 Михайло Иваныч.

...Прибежали той порой
 Ямщик и вожатый.

Не без влияния ритмики Шевченко («Гайдамаки», глава «Свято в Чигирині») написана знаменитая в свое время «Цыганская венгерка» Ап. Григорьева, где встречаются внутренние паузы и ритмическая инверсия:

Загуляй ◡ да завей ◡
 Веревошкой горе, ◡◡
 Загуляй ◡ да запей, ◡
 Топи тоску в море. ◡◡

Из современных советских поэтов, на которых оказала глубокое благотворное влияние поэзия Шевченко, можно указать на Э. Багрицкого. В его прекрасной поэме «Дума про Опанаса» это влияние сочеталось с творческой самостоятельностью и оригинальностью. Лирико-эпический характер «Думы» подсказан поэмами Шевченко, отсюда же и шевченковский ритм «Думы»:

Ходит ветер над возами,
 Широкий, бойцовский,
 Казакует пред бойцами
 Григорий Котовский...
 Над конем играет шашка
 Проливную силой,
 Сбита красная фуражка
 На бритый затылок.

Влияние ритма и интонаций Шевченко через Багрицкого сказалось на поэме О. Кольчева «Щорс».

Три года тому назад К. Чуковский выступил в «Правде» со статьей, в которой резко критиковал одного поэта, допустившего в стихах ритмическую инверсию:

Надел Ваня валенки;
 Пошел с Таней маленькой.

Чуковский считал такой прием «противоестественным», объясняя его неосведомленностью автора стихов в правилах стихосложения. Чуковский, видимо, забыл свои стихи: в его «Мухе-цокотухе» имеются подобные же ритмические ходы, вполне законченные с точки зрения ритмологии:

А за нею клоп, клоп,
Сапогами топ-топ.
Козявочки с червяками,
Букашечки с мотыльками.

Не являются ли эти строки, да и весь отрывок «Мухи-цокотухи», где изображается пляска насекомых, отображением у Чуковского шевченковской ритмики из «Свята в Чигирині»?

Несомненна связь стихотворной формы белорусского поэта Янки Купалы с поэзией Шевченко. Вот два отрывка из книги Купалы «Над рэкой Арэсай», ритм которых напоминает ритм стихов Шевченко (восьмидольник и шестидольник):

А на рэчцы на Арэсе
Многа, многа дзіва;
Живуць сабе камунары
Весела, шчасліва.

Или:

Бягуць каляіны
У сем кілометраў
Цягнік — па каліям, —
Адно свішчуць ветры.
Камунары пішуць, —
Стараюцца умела. —
Што ўжо іх чыгункай
Можна ездзіць смела.

Богатейшая поэтика Шевченко и изумительная ритмика его стихов заслуживают тщательного изучения. На русском языке нет ни одной работы по этому вопросу. Малоудовлетворительны стиховедческие работы о Шевченко и на украинском языке, например, Б. Якубського, О. Багрия и акад. С. Смалья-Стоцкого. Эти исследователи подходили к ритмике стихов Шевченко с точки зрения общеевропейских тонических размеров: ключи не пришлись по замку...

Ритмика Шевченко, а за ним украинских народных песен, а далее — русских силлабистов XVII и XVIII вв. и также русских народных песен — это непочатое поле работы для исследователя-ритмолога. Работа эта имеет не только историко-литературный интерес, она — необходимая помощь теоретика современным советским поэтам.

МЕТРИКА РУССКОГО НАРОДНОГО СТИХА

Дошедшие до нас народные стихотворные произведения по времени своего возникновения относятся к XVIII, XVII и даже XVI столетиям. Это была эпоха, когда книжный литературный язык чуть ли не целиком находился во власти церковщины. Первые печатные книги в России обслуживали церковь. Официальный язык был церковно-славянский, он же — древнеболгарский, занесенный некогда в Россию вместе с болгарской книжностью. Первые русские писатели сочиняли свои произведения — духовные по преимуществу и частично светские — на том же церковно-славянском языке, изредка допуская простые, «подлые» русские слова. На таком языке писали свои стихи и русские поэты-силлабисты XVI, XVII и частью XVIII вв. Но наряду с тяжелым, скрипучим книжным языком жила легкая, живая разговорная речь народа, из которой вырос потом русский литературный язык.

Срам честный лице девы вельми украшает,
Егда та ничесоже нелепо дерзает.
Знамя же срама того знается отгуду,
Аще очес не мешет сюду и онуду, —

так писал в своем «Вертограде многоцветном» в 1679 г. талантливейший и трудолюбивейший из силлабистов — Симеон Полоцкий.

А ровно за 60 лет до этого, в зиму 1619/20 г., любопытствующему англичанину Ричарду Джемсу на крайнем севере Московского государства записали в записную книжку такие стихи, только не силлабические, а простонародные:

Бережечик зыблетца,
 Да песочик сыплетца,
 Ледочик ломитца,
 Добры кони тонут,
 Молотцы томятся.

Много исследований написано о русском народном творчестве. Разобраны и классифицированы темы былин и песен, отмечены особенности народного языка и синтаксиса, описаны характерные образы и т.д. Но значительная часть исследователей русского народного стиха сходилась в одном мнении: по своей конструкции народный стих — это, в сущности, какое-то полупрозаическое месиво, которое звучит лишь в пении. А так как эти исследователи (а за ними и читатель) не были сказителями и не знали народных напевов, то все ритмическое очарование народных былин и песен было для них закрыто. Некоторые исследователи пробовали разлагать народные стихи на узаконенные размеры и стопы — ямбы, хорей, дактили и пр., но ничего не получалось: стихи не звучали. Да иначе и не могло быть: никаких школьных ямбов, хореев, дактилей и прочих размеров в народных стихах нет и не было. Двери в ритмику народного стиха оказались для таких исследователей (читателей тоже) наглухо заперты: на нетерпеливые стуки ямбов и дактилей никто не отзывался. Казалось, великая тишина лежит в этой загадочной стране народной поэзии.

Но были исследователи, которые за этими, казалось бы, бесцветными в своей несоразмерности строками видели довольно отчетливые интонационные профили, слышали какие-то стройные ритмы, улавливали какие-то метрические закономерности.

В самом деле, не права ли та группа исследователей русского народного стиха, которая в основу разгадки метрики этого стиха положила не общепринятые со времен Тредиаковского и Ломоносова немецкие метры и стопы, а иную меру ритма — *такт*? (Н. Надеждин в «Телескопе» 1832 г. жаловался: «...поэтический наш метр выкован на германской наковальне»).

Уже А. Белый в своем исследовании четырехстопного ямба («Символизм», 1910) резко различал понятия метра и ритма. Он характеризовал ритм как систему «отступлений» от метра. Значит, ритмические модуляции, хотя и «отступают» от метра, но находятся в его пределах. Эту мысль поддержал и более конкретно высказал в своем обстоятельном «Введении в метрику» В. Жирмунский, решительно заявивший: «*Без метра нет ритма*». Прекрасная формулировка! Но она требует продолжения: без метра нет ритма, *вне такта нет метра*, то есть всякая метрика является *тактовой метрикой*. И теория стиха, рассматривающая его рит-

мостроение, должна быть *тактометрической*. Тогда все особенности ритмостроения любого *метрического* стиха найдут свое место в системе тактометра.

Следовательно, если в русском народном стихе есть какая-то ритмическая закономерность, то она должна быть выявлена с точки зрения тактовой метрики. И тогда прозоподобные строки народного стиха должны звучать как подлин-ные метрические стихи, но, очевидно, сильно отличающиеся своим ритмическим профилем от стихов так называемого силлабо-тонического стихосложения.

И действительно, стоит только подойти к русским народным стихам с ключом тактометра и начать читать их *тактовой читкой*, как обнаруживается метрическая природа их ритмостроения: льется, ровная, ритмически организованная речь. Было бы преувеличением сказать, что все народные стихи построены по метрическому принципу. Но огромное число их имеет тактовую структуру, резко отличающуюся от ритмической структуры античной и европейской метрических систем, в частности от стихов силлабо-тонического строя (общая мера у всех этих систем — такт). *Метрика русского народного стиха представляет собой совершенно самобытное оригинальное явление*. Это явление тем удивительнее, что народное творчество — продукт неизвестных, «нелитературных» поэтов, большей частью неграмотных. Правда, мелодия помогает запомнить слова, но и слова держатся в памяти благодаря ритмическому строю стиха. Если из песни слова не выкинешь, то из стиха не выкинешь даже слога: он должен быть чем-то возмещен — или паузой, или растяжением соседнего слога. Это происходит потому, что в основе строения стиха лежит определенный счет, мера; это и есть метр, а метр — тактового строения.

История исследований русского народного стиха со стороны его метрического и ритмического строения чрезвычайно поучительна. Она показывает, насколько сложен и труден этот вопрос, насколько еще не разработан самый метод изучения ритмики стихов вообще, насколько глубоко въелись в сознание стиховедов примитивные приемы анализа метра и ритма, унаследованные еще от XVIII в. и окостеневшие в традицию, вне которой положение о тактовой метрике народного стиха многим кажется нелепым, а в лучшем случае неубедительным или спорным.

Рассмотрим вкратце основные этапы поисков структурных закономерностей народного стиха.

Попытки разгадать «тайны» метрического строения русских народных стихов восходят еще к XVIII в. Первым заглянул в народную поэзию великий инициатор «тонической» системы стихостроения, неумный энтузиаст стиховедения Тредиаковский. Защищаясь от упреков в перенесении в практику русского стихостроения принципов метрики немецкого стиха (это фактически сделал Ломоносов), Тредиаковский заявлял, что тонический, т.е. ударный, принцип строения стиха был подсказан ему народным стихосложением. По существу, это утверждение Тредиа-

ковского правильно: среди народных стихопесен имеется немало таких, где преобладает *константный ритм*, т.е. словесные ударения в стихе совпадают с опорными долями метра, чего не было в силлабическом стихе, где ритм сплошь и рядом был *инверсированным*, т.е. словесные ударения часто не совпадали с опорными долями метра; но в народной поэзии есть много стихов и с инверсированным ритмом.

Пытаясь разобраться в сложной ритмике русских народных стихов, Третьяковский подходил к ним со своей стопной меркой. Иногда и эта мерка как будто помогала выяснить метрику отдельных стихов; например, в следующих стихах Третьяковский слышал хорей:

Отста|вала | лебедь | бела|я
Как от | стада | лебе|дино|ва.

Зато в другом примере Третьяковский усматривал сочетание хорея с дактилем, с чем никак согласиться нельзя:

У ко|лодезя, | у сту|денова
Добрый | молодец | сам ко|ня поил.

Как бы то ни было, но Третьяковский привел примеры народных стихов константных ритмов, т.е. таких, какими характеризуется тонический, или силлабо-тонический стих. Метод Третьяковского с его стопной тонической системой был совершенно неприменим к другим видам народного стихостроения сложной ритмической структуры.

Интерес к народному стиху постепенно возрастал в результате недовольства реформой стиха Третьяковского — Ломоносова. Начались подражания и имитации народной поэзии. Сумароков сочинял песни, имитируя еще непонятные в своей конструкции народные размеры и сдобривая стихи псевдонародными выражениями. В 1804 г. были напечатаны стихи Н. Львова «Добрыня», где явно овладение одним из видов народного стиха:

Выйду, выйду я | в поле чистое
И, поклон отдав | на все стороны,
Слово вымолвлю | богатырское.

В начале XIX в. в русской печати возникает оживленная дискуссия о стихе в связи с появлением стихов, написанных тоническим гекзаметром. Еще Радичев в своем «Путешествии...» писал: «Стихотворство у нас, в разных смыслах

как оно приемлется, далеко еще отстоит от величия. Поэзия было пробудилась... а стихосложение шагнуло один раз и стало в пень... Не один Ломоносов и Сумароков остановили российское стихосложение. Неутомимый возовик Третьяковский немало к тому способствовал своею Тилемахиною. *Теперь дать пример нового стихосложения очень трудно*; ибо примеры в добром и худом стихосложении глубоко пустили корень. Парнас окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле» (курсив в цитатах здесь и далее мой. — А. К.).

Радищев ошибался: как раз Третьяковский и был первым русским поэтом (если не считать Мелетия Смотрицкого), давшим на русском языке тонические гекзаметры, в ритмическом отношении организованные порой гораздо выше гекзаметров Жуковского и Гнедича.

В дискуссии о гекзаметре и вообще о стихе приняли участие виднейшие литературоведы и писатели того времени. Некоторые из них, в поисках новых форм стиха, обращали внимание поэтов на народную поэзию. Так С. Уваров в письме к Н. Гнедичу писал («Чтение в Беседе любителей русского слова», 1813 г., чтение 13): «Отдаленные отрывки нашей отечественной поэзии доказывают, что наш язык вмещает все оттенки систематической прозодии. Первые памятники нашего стихотворения представляют особенный характер, основанный на весьма определенном отношении долгих и кратких слогов...». «Каждый народ, каждый язык, имеющий свою словесность, должен иметь свою собственную систему стопосложения, происходящую из самого состава языка и образа мыслей... Если же мы не возвратимся к истинному характеру нашего языка; если не сделаем метрическую систему, на самом Гении языка основанную; если мы не будем иметь способа воскресить прозодию древнего нашего стихотворства, то, без сомнения, опасаться должно, что в весьма коротком времени наша поэзия будет походить на младенца, носящего все признаки дряхлости, или на увядшего юношу».

Неизвестно, откуда Уваров знал тонкости народного стихосложения. Но факт тот, что он понимал один из основных принципов русской народной метрики — растяжение гласных в словах («долгие и краткие слоги»). Без признания этого важнейшего фактора народной метрики все подходит к изучению метрических форм народной поэзии.

Через два года, в 1815 г., в «Чтении в Беседе...» 17-м старик В. Капнист поместил письмо к Уварову. В этом письме Капнист признается, «что желал бы побудить любителей словесности нашей, более меня в оной искусившихся, к изысканию в размере народных наших песней метрического, свойственного языку нашему, стихосложения... Мы имеем богатую одного отечественную руду, в презрении несправедливо оставляемую; для разработки которой не сыскался только до сих пор истинно ревностный и от предрассудков освобожденный ископатель».

И еще дальше Капнист указывает на то, что русский язык таит в себе «великое число коренных многоразличных и особенных стихоразмерений, оставшихся, по-видимому, от глубокой древности, в простонародных наших песнях».

Все эти и другие высказывания о характере метрического строя в русской народной поэзии подготовили почву для начала исследования народного стиха.

В 1812 г. появилась первая капитальная работа, посвященная выяснению ритмостроения народных стихов. Работа эта принадлежала А. Востокову, который напечатал в журнале «Санкт-Петербургский вестник» (апрель, май, июнь) «Опыт о русском стихосложении». В 1817 г. эта работа вышла отдельным (вторым) изданием.

Для своего времени «Опыт...» Востокова был значительным явлением в стиховедении. Но теперь его взгляды на стихостроение устарели. В частности, укажем на трактовку Востоковым греческого «стопосложения». «Стопа, — говорит Востоков, — есть мера, содержащая в себе один или несколько тактов (разов) музыкальных. Протяжение такта определяется по произволу. Ежели такт (или раз) есть время, в которое произносим слог долгий, то на произношение краткого слога довольно половины такта».

Тактовая трактовка античных стихов — вещь правильная. Но сводить понятие такта только к долговому слогу, который вдвое длиннее краткого, это значит ничего не понимать в тактостроении.

Остановившаяся довольно подробно на строении русского народного стиха, Востоков писал: «Можно насчитать до десяти и более видов русского размера, между коими разность только в количестве и порядке стоп; строение же оных одинаковое — пиррихическое». Эти строки дают повод полагать, что Востоков находил в народных стихах метрическую структуру. Однако дальнейшие высказывания автора «Опыта...» убеждают нас в ином: речь идет не о метрическом, а об *акцентном* стихе. В основе русских народных размеров, по мнению Востокова, лежит принцип строения стиха по определенному количеству ударений, между которыми число слогов — величина непостоянная и ничем не учитываемая. «Во всем стихе, — говорит Востоков, — слышны только два либо три долгие (т.е. с ударением — А. К.) слога; прочие все, и в том числе обыкновенно последние два (иногда три) слога, суть краткие (т.е. безударные — А. К.), так что оканчивается дактилем либо трибрахией. Сии только стопы на конце остаются непреременными и образуют, так сказать, рифмическую (ритмическую. — А. К.) основу стиха, которого прочие части, т.е. *начало и середина, не имеют определенного стопосложения*. Но это не мешает стихам быть равными, ибо мера их состоит в ударениях, коих число не изменяется».

Таким образом, Востоков начисто отрицал метрическое строение русского народного стиха; это положение он еще раз подтверждает в конце своего «Опыта...»,

называя русское народное стихосложение оригинальным, «довольствующимся одними ударениями, не знающим употребления стоп и рифм».

Востоков прав в том отношении, что русская народная поэзия не знает стоп античных и силлабо-тонических. В народной поэзии наиболее распространена акцентная форма стиха, являющаяся как бы преддверием в тактовое строение. Там имеется своя метрическая мера, своя структура ритмостроения, отличающая народную метрику от метрики античной и метрики силлабо-тонической.

Гораздо ближе к действительности, т.е. к пониманию народного стиха как метрического, стоял Алексей Кубарев, высказывания которого о народном стихе тем примечательнее, что он жил в те годы, когда авторитет Востокова был чрезвычайно высок и его взгляды на русское народное стихосложение были чуть ли не обязательными; во всяком случае в «Учебной книге русской словесности», изданной Н. Гречем, в главе «О народном русском стихосложении» излагаются взгляды Востокова и приводятся его примеры.

В статье «О тактах, употребляемых в русском стихосложении» («Московский вестник», М., 1829, ч. IV), а затем в книге «Теория русского стихосложения» (М., 1837) А. Кубарев развивает *теорию тактов*, под которыми подразумевает стопы. «У древних стопа, у нас такт, понятия тождественные», — говорит он в книге. Это утверждение Кубарева не совсем верно: стопа соответствует не такту, а *подтакту*, т.е. той части такта, которая в теории музыки носит название «четверти». Но, несмотря на неточность ритмологической терминологии, Кубарев обнаружил в своей книге тонкое понимание принципов ритмостроения стиха. В частности Кубарев задолго до А. Белого заметил, что строка типа:

Дружество соединяло, —

читается и как четырехстопный хорей и как трехстопный дактиль, а строка типа:

Возлюбленная тишина, —

читается и как четырехстопный ямб и как трехстопный амфибрахий — в зависимости от того, каким размером написано *все* стихотворение.

Очень тонким следует считать наблюдение Кубарева о том, что в некоторых случаях «подлинное» (т.е. грамматическое) ударение ослабевает и становится неслышимым, будучи подчинено ритмическому потоку стиха:

Средѣ долины | ровнѣя на | гладкой высотѣ.

Рассматривая метрические стихи как тактовые в своей основе, Кубарев развивает далее любопытнейшую *теорию пауз* в середине стихотворной строки. Эти паузы, по словам Кубарева, имеются и в народных стихах, например:

Ах ◡ | скуч ◡ | но ◡ | мне ◡
На чужой ◡ | сторо|не. ◡

Строго говоря, Кубарев имел в виду не столько собственно паузы в середине стиха, сколько *растяжения* слогов, потому что и паузы и растяжения гласных уравнивают до определенного долевого объема неравносложные строки стиха, построенного на такте. Особенное ритмическое богатство Кубарев видит в стихе, построенном на четырехдольных подтактах, которые он называет «четырёхсложным тактом»: «Четырёхсложный такт представляет великое разнообразие пауз. Но где найти их примеры? Стихотворцы так редко писали сим тактом». Здесь Кубарев имел в виду те размеры, которые, по силлабо-тонической терминологии, называются пэонами; эти размеры очень популярны в народной поэзии.

Кубарев приводит в своей книге схемы возможных пауз (и растяжений гласных). О народных стихопеснях он пишет так: «Их неправильность заключается в паузах... Чтобы найти их размер, должно иметь *предварительное познание их напева*; потом найти отношение слогов к музыкальному размеру и недостающие слоги, дополняемые обыкновенно в пении протягиванием гласных, заместить таким же числом пауз». И приводит пример:

Высо|га ли | высо|га ◡
Подне|бе|сна|я ◡
Глуби|на ◡ | глуби|на ◡
Оке|ан ◡ | мо|ре. ◡

Нельзя искать «размера народных песен вне их музыки», — резюмировал Кубарев свои соображения о метрике народного стиха.

Эту же мысль через много лет высказал музыкант-этнограф и исследователь музыкального и стихового ритма Мельгунов, шедший в своих изысканиях вслед за Вестфалем, автором классической работы об античной ритмике.

В год выхода книги А. Кубарева, в 1837 г., в «Энциклопедическом лексиконе Плюшара» (т. IX) была напечатана замечательная во многих отношениях статья Н. Надеждина «Версификация». Надеждин, так же как и Кубарев, строит свою теорию ритма на *тактовой* основе, т.е. на принципе, объем которого дает возможность объяснить такие положения ритмологии стиха, которые необъясни-

мы с точки зрения силлабо-тонической. Силлабо-тоническая система, заметим кстати, как и другие известные системы стиха, является *частью* целого; она не в силах объяснить целое и части его со своей, *частной*, точки зрения.

Надеждин является апологетом тактовой метрики стиха. Мерой стихотворного ритма он считает такт: «Рифм [ритм] есть игра, происходящая *от разнообразного сочетания этих составных начал тонического периода, или такта*». Исходя из положения о тактовом строении любого метрического стиха (будь то стих античный, силлабический или силлабо-тонический), т.е. стиха, основанного на точном учете долей, наполненных звучащими слогами однодольными или двух- трехдольными (растяжение гласных), или паузами определенной долевого длительности, Надеждин дал ряд замечательных ритмологических определений, вносящих ясность в запутанное хозяйство стиховедения. Так, например, Надеждин первый установил сродство приемов силлабической — как это ни покажется парадоксальным — и античной метрики: «Силлабическая и метрическая версификация находятся *гораздо в теснейшей связи и зависимости* друг от друга, нежели как предполагается в школьных учебниках. Думают, что силлабический стих, как существует он теперь у многих народов Западной Европы, не имеет вовсе метрической, временной количественности. Это очевидная неправда... *метр в нем есть*... Присутствие тонической стихии (т.е. правильной ударности, а отсюда — метрического счета долей. — А. К.) в силлабическом стихосложении очевидно». И далее: «*Только школьные предрассудки могли затмить тоническое начало силлабического стиха*, который совсем не должно считать *грубою биркою слогов*». И еще: «Говоря беспристрастно, *силлабическому русскому стиху нельзя вовсе отказать в музыкальности*. Если б стихотворцы имели больше внимания *к переливу ударений*, так разнообразному в нашем языке, то этот стих мог бы удержаться... Но... силлабический стих не понравился даже черствому слуху Третьяковского, который первый объявил ему войну, к сожалению, разразившуюся тяжелым скрипом Тилемахиды».

Говоря о «переливах ударений», Надеждин устанавливает один из важнейших принципов ритмологии стиха — *ритмическую инверсию*, которая практиковалась в античном стихе и которая является характернейшим признаком русского силлабического стиха, а также и русской народной метрики. Третьяковский поставил запрет на ритмическую инверсию. Состоит она в том, что словесные ударения падают иногда не на опорные доли стиха, а на слабые. Тогда-то и возникает этот «перелив ударений», ритм стиха становится тогда *инверсированным*, в отличие от *константного* ритма, при котором ударения совпадают с опорными долями метра. За неимением места мы лишены возможности долго останавливаться на этом вопросе. Характерное звучание стиха с инверсированным ритмом знакомо всякому, кто читал стихи Т. Шевченко, этого величайшего силлабиста XIX в.,

несравненного виртуоза ритмической инверсии в стихе¹. Принцип ритмической инверсии широко был использован и в античной поэзии, но, конечно, на другом языковом и метрическом материале, чем это имело место в русской силлабике.

Одновременно с Кубаревым Надеждин высказал ряд интереснейших соображений о русских народных стихах, рассматривая их не только как акцентные стихи, что делал и Востоков, а как организацию слова на основе метрического, тактового единства. Нужно действительно отвлечься от «школьных предрассудков», чтобы понять то, что говорил Надеждин о метрике народного стиха: «По причине зависимости от одних ударений (а не искусственных стоп, добавим от себя. — А. К.) русский народный стих свободно распоряжается числом слогов, стараясь сохранить только единство тонического размера» (т.е. тактового размера). Это положение Надеждин иллюстрирует рядом примеров деления такта на мелкие доли, замечая: «Все эти разнообразные движения рифма, наполняясь словами, производят стихотворную музыку». Надеждин приводит примеры из народной поэзии, показывая тактовую структуру стиха. «Возьмем, — говорит он, — следующий стих из русской народной сказки:

А и ко́нь под ним | как бы лю́тый зверь,
Лю́тый зверь ко́нь, | он и бу́р и космат.

Здесь во втором стихе слово «ко́нь» *растягивается так, что заменяет два слога, и стих опять делается равным первому*, несмотря на то, то силлабически (т.е. по количеству слогов. — А. К.) его короче. Итак, тоническое стихосложение может совмещать силлабическую определенность с метрической равномерностью движения. Вот почему, *соединяя три рода количественного размера*, оно (русское народное стихосложение — А. К.) *есть самое богатейшее и полнейшее*.

У Надеждина же мы находим прозорливые строки, предчувствовавшие тот вид стихостроения, который развивается у нас под именем тактометра. «Мелодическое разнообразие стиха, — говорит он, — требует, чтобы члены его, повторяя в себе один общий рифм, *не производили утомительного однозвучия неизменной одинаковостью своего просодического образования*. Стопы как единицы рифмической меры должны быть равнокачественны в стихе: но равнокачественность не предполагает совершенного однообразия. Был бы *только один рифм, стопы могут быть различной фигуры, даже различного силлабического* (слогового. — А. К.) *объема*. Но как стопы так противоположны друг другу, что не могут повторять

¹ Прекрасные переводы стихов Шевченко советскими поэтами (Н. Асеевым, В. Инбер, Л. Пеньковским, В. Цвелевым, Е. Благиной, Б. Тургановым и др.) говорят о том, что силлабика — это еще не использованное русскими поэтами богатство ритмических модуляций и что неправильно говорить о силлабике как устарелой системе стихосложения.

в себе одного рифма, то должно быть *внимание к музыкальному сходству стоп, на котором основывается их совместность в стихе*.

Поразительна зоркость многих положений в «Версификации» Надеждина, но удивительно и равнодушие последующих стиховедов, прошедших мимо такого умного и тонкого теоретика стиха. Кстати напомним здесь, что термин «силлабо-тонический стих» ведет начало именно от Надеждина, который писал в той же статье: «Нынешнюю версификацию справедливо будет назвать *силлабически-тонической*». «Силлабо-тоническим» же назван стих В. Пястом в 1910 г. (см. его «Современное стиховедение», Л., 1931, с. 315, примечание).

Вскоре после опубликования статьи Надеждина, в 1841 г., в «Библиотеке для чтения» появилась статья О. Сенковского «О древнем гекзаметре», вошедшая в несколько переработанном виде в собрание сочинений Сенковского (Т. VII, СПб., 1859). Надо сказать, что после указанной статьи Сенковского у нас нет ни одной равноценной работы об античном гекзаметре. Фонетические и ритмологические наблюдения Сенковского поистине удивительны (в особенности для своего времени). Для нашей темы его статья интересна в том отношении, что она показывает, насколько остро стоял в первой половине XIX столетия вопрос *о создании новой системы стихостроения для русской поэзии на основе такта*.

«Наши исследования, — говорил в конце своей статьи Сенковский, — могут особенно быть полезны в том отношении, что заохотят людей с поэтическим гением и музыкальным образованием *к созданию для русского языка новой метрической системы*, сообразной с его внутренним устройством и с духом новейшей музыки, и что их благородные усилия выведут нас наконец из нынешнего грубого, безобразного и безладного стихотворства... *Да! мы еще без стиха... Я не могу слушать европейских стихов: мне кажется, что это пародия на искусство или насмешка над человеческим ухом!.. Я обращаюсь к вам, поэты, “учители человечества”. Что вам за охота “учить” нас без такту, сочиняя гекзаметры по ударениям, без всякого понятия об их сущности, о метре и о музыке?.. Извольте *делать из звуков языка настоящую музыку*, как делал покойный песноплет Гомер: я не скажу ни слова!.. *Подведите стих под строгие законы музыки, изобретите новые метры для нашего языка...*»*

Необычайная решительность и страстность тона статьи Сенковского, обстоятельность изложения вопроса, смелость изыскания (фонетическая гамма, способ чтения гекзаметров Гомера, музыкальное сопровождение гекзаметров и пр.) — все это говорит о том, что Сенковский в теории стиха не был любителем. Его обращение к поэтам — изобрести новые методы построения стиха — осталось без ответа. Сенковский не знал, куда адресоваться: если бы он заглянул в сокровищницу народной поэзии, то, будучи тонким аналитиком стиха, нашел бы там неслыханные для себя ритмы стиха, не уступающие по красоте античным ритмам. Удивительная ритмика народных стихов частично подтвердила бы гиперболическую мысль Сенковского:

«С русским языком можно выдумать метрическую систему в тысячу раз *разнообразнее и музыкальнее* той, которую мы (Сенковский говорит как бы от имени финикийцев. — А.К.) выдумали по своему языку и передали Грекам и которой — чего доброго — бедные русские поэты станут еще подражать, *вовсе не догадываясь о музыкальных средствах своего родного языка*».

Как мы видим, высказывания Уварова, Капниста, Кубарева, Надеждина и Сенковского, поднимавших огромной важности вопрос о создании для русской поэзии *своей, оригинальной* системы стихостроения, остались без поддержки со стороны поэтов-практиков. Эти люди, теоретически понимавшие возможность изобретения такой системы стиха, не были поэтами. Таким образом, блестящие порой теоретические положения повисали в воздухе: *теория была оторвана от практики*. Этим и объясняется неуспех давно поднятой в русской печати проблемы о тактовой метрике русского стиха вообще и народного стиха в частности. Если бы эта проблема разрабатывалась *стиховедом-поэтом*, то она давно была бы решена практически. Лучшие наши стиховеды (от Тредиаковского и Ломоносова до А. Белого и Г. Шенгели) были поэтами, отсюда исключительный практический интерес их теоретических работ, связанных с практикой поэзии.

Но вернемся к нашей задаче — напомнить историю наиболее заметных теоретических изысканий в области русского народного стиха.

С конца 40-х гг. XIX столетия в продолжение примерно тридцати—тридцати пяти лет наблюдается относительное стиховедческое затишье. За этот период времени особенно значительных работ по стиховедению не выходило. Можно лишь отметить общеизвестное мнение ритмически глухого К. Аксакова о строе народных стихов: «Наша русская песня (т. е. народная) не есть определенное стихотворение и не имеет определенного метра, отделяющего его от прозы. Между русской прозой и русским стихом нет ярко проведенного рубежа, как то встречается у других народов» (Сочинения, М., 1861, т. I, статья «Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням»); или в другом месте; «*У нашего народа стихов собственно нет...*» (там же, статья «О различии между сказками и песнями русскими»).

Вышедшие затем книги по стиху В. Классовского («Версификация») и П. Петревлевского («Русское стихосложение») ничего нового в стиховедение не внесли; оба автора при оценке строя народного стиха следовали взглядам Востокова.

Зато конец 80-х и 90-е годы опять ознаменовались оживлением интереса к вопросам стиха и в особенности к народной поэзии. Опять возник вопрос: имеется ли в народных стихах метрическое строение, как это пытались доказать Кубарев и Надеждин, или народная поэзия пользуется только неметрическим, акцентным стихом, как это утверждал Востоков?

Мнение Востокова поддерживал С. Шафранов, выступивший в печати с большой работой «О складе народно-русской песенной речи, рассматривае-

мой в связи с напевами», напечатанной в «Журнале Министерства Народного Просвещения» в 1878 г. (октябрь и ноябрь) и в 1879 г. (апрель).

Исходная позиция Шафранова довольно примитивна и наивна: стихи нельзя *декламировать* под такт. «Такты необходимы, или, по крайней мере, очень важны в пении и музыке вообще; но для поэтической речи такой необходимости в них вовсе не оказывается...». Отсюда Шафранов делает вывод: «*Мы не найдем тактов в народном русском стихосложении*, но их не было и в греко-латинском количественном, которое строилось не на ритмических тактах, а на метрических стопах...». В другом месте Шафранов заявлял: «Склад русско-народной поэтической речи определяется, наравне со складом *напевным, внутренними логическими* законами выражения мысли и чувства, относительно логических делений на строфы, периоды и колена почти совершенно так, как в греческо-латинской версификации; но с внешней, звуковой стороны древнеклассическое и народно-русское стихосложение расходятся как в целях своих, так и в средствах» («Журнал Министерства Народного Просвещения», 1878, октябрь).

Такой противоречивостью и непоследовательностью характерны многие положения Шафранова, что и было отмечено в свое время другим исследователем народной песни, П. Сокальским.

К Востокову частично примыкал И. Голохвастов, но в его воззрениях на народный стих было известное, довольно решительное, движение вперед. В статье «Законы стиха русского народного и нашего литературного» («Русский вестник», 1881, декабрь) Голохвастов приводит такие образцы народного былинного стиха, где ударения размещаются на *определенных* местах: «Основа русского стиха: неподвижно установленные данною схемой места *смысловых* ударений...». По наблюдению Голохвастова, былинный стих почти всегда заключает в себе тринадцать слогов, а ударения стоят на 3-м, 7-м и 11-м слогах, например, былина в записи Гильфердинга:

Ты за что́ же посажён да был во по́гребе?
Я похва́стал нынъ тобо́й да молодóй жено́й,
Что ты всѣх князей, бо́яр теперъ повѣманишь,
Что ты солнышка Влади́мира с ума́ сведешь.

Наблюдение Голохвастова имеет под собой основание, но оно касается лишь *одного* вида народного стиха. Дело вовсе не в тринадцати слогах, из которых состоит стихотворная строка. Как мы увидим в своем месте, Голохвастов подметил правильное метрическое строение в таком стихе, который с ритмологической точки зрения можно назвать *шестнадцатидольником* с затактом.

Как видим, Голохвастов стоял на пороге тактовой трактовки размеров народного стиха.

Почти одновременно с выходом в свет работы Шафранова, отрицавшего наличие метрики в русских народных стихах, появились статьи Р. Вестфалья, закончившего к этому времени изучение античной метрики: «О русской народной песне» («Русский вестник», М., 1879, сентябрь); «Искусство и ритм. Греки и Вагнер» (там же, 1880, май); «Теория ритма в применении к русским поэтам» (там же, 1881, июль). Смысл этих статей сводится к доказательству, что античная метрика, разработанная Аристоксеном, содержала в себе все основные метрические формы, которые имеются и в европейской музыке. Но поскольку теория европейской музыки чрезмерно усложнена излишними терминами, за которыми скрываются ненужные метрические фикции, Вестфаль предлагал упростить теоретическое хозяйство музыки, сведя основные размеры ее к четырем античным стопам: трохайческой (трехморной, или трехдольной), дактилической (четырёхморной), пэонической (пятиморной) и ионической (шестиморной).

Теорию Вестфалья целиком принял музыкант-этнограф и теоретик музыки Ю. Мельгунов, горячо популяризовавший ритмологические взгляды своего учителя. В статьях, посвященных русским песням, Мельгунов восхищается богатой ритмикой народных песен: «Песни русского народа отличаются необыкновенной правильностью ритмического склада», — писал он в статье «К вопросу о русской народной музыке» («Этнографическое обозрение», 1890, кн. VI). Эту мысль с большей полнотой развивал он в статье (изданной посмертно) «О ритме и гармонии русских песен» («Труды музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. I, М., 1906): «Многие напевы монотонны, но ритмически весьма разнообразны. Помимо различных образцов, встречающихся в западной музыке, русские песни представляют сверх того *своеобразные виды* ритмов. Имея перед собою русские напевы, можно безошибочно утверждать, что ритмическое чувство народа утонченнее и богаче чувства многих композиторов».

Метрические начала народного стиха, по мнению Мельгунова, нужно искать в ритмике напевов: «Над исследованием ритмики текста народных песен нераздельно (подчеркнуто Мельгуновым. — А. К.) с напевами никто не работал. Между тем, *только изучая текст совместно с мелодией, можно добраться до верных заключений о ритмике русской народной песни*. В напевах, кроме стопных ударений, есть действительно еще более рельефные и более резкие ударения».

Мысль Мельгунова о связи ритма текста с ритмом мелодии в основном правильна: благодаря этому методу Мельгунов раскрыл метрическое строение ряда стихопесен, в числе их сложнейшее и удивительное по оригинальности ритмостроение «Ночки» (об этой стихопесне см. ниже). Но среди народных стихов встречается немало и таких, в которых *ритм текста не совпадает с ритмом мелодии*. Нужно хорошее знание законов ритма, дающее навык находить метрические и

ритмические закономерности стихового текста, отличного по своей ритмической конструкции от ритма мелодии; и прежде всего нужно отказаться от «школьных предрассудков» силлабо-тонической теории стиха, ее ключи не подходят к дверям, за которыми живет чудесная ритмика народной поэзии.

Не совсем ясна позиция во взглядах на ритмостроение русских народных стихов у П. Сокальского, написавшего солидное исследование «Русская народная музыка» (Харьков, 1888). В своем труде он приводит мнения различных исследователей народного стиха (о Кубареве и Надеждине он не упоминает вовсе). С одной стороны, Сокальский причисляет себя к сторонникам теории Востокова об акцентном стихе в народной поэзии, с другой — он заявляет: «Что народный русский стих имеет свое ритмическое строение, это видно не только из песенных стихов, но и из былинных или богатырских» (с. 274), или еще решительнее: «Соединяясь с напевом, русский народный стих приобретает в нем своего рода *метрическую основу, как бы тактное построение*, но отделив стих от этой метрической канвы — и вы найдете, что узор *остался по-прежнему, т.е. ритм остался и в стихе без пения*» (с. 272).

Противоречия эти объясняются, видимо, тем, что Сокальский ставил своей задачей исследование мелодии и ритма музыки народных песен, а не текста. В отношении метрического строя самого стиха он довольствовался мнением литературоведов.

Последним (по времени) самым значительным исследователем ритмики русского народного стиха был академик Ф.Е. Корш. Его работа «О русском народном стихосложении» («Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», СПб, 1896, т. I, кн. 1 и 1897, т. II, кн. 2) по богатству и подбору конкретного материала, по точности обозначения ритмической локализации и длительности слогов и по методу исследования является наиболее крупной и убедительной. Корш показал себя в этой работе знатоком технологии стиха и чутким ритмологом. А без знания технологии и ритмологии стиха работать в стиховедении нельзя.

Корш с героическим терпением бился над отысканием метрических закономерностей в русских народных стихах. Он кропотливо изучал народные стихи, печатал свои работы, скрупулезно расставляя под строчками текста стихов пояснительные значки, обозначающие способ слухового чтения их. В своем увлечении трактовать тактовое строение во *всех* народных былинах и стихопеснях Корш пытался найти метры в «Слове о полку Игореве»; он допустил ошибки при «нотировании» текста великорусских песен, записанных в 1619/20 г. для Ричарда Джемса, и в особенности в отметках ритма «Повести о Горе-Злочастии».

В основе русского народного стиха (песенного и былинного) лежит, по мнению Корша, *тактовое строение*. Преимущественное движение ритма стиха — восходящее, точнее говоря, стих начинается не с сильного слога с ударением, а ударению предшествуют безударные слоги (затактовые или лучше сказать, предтактовые).

«Русское народное стихосложение, — говорит Корш, — равно как и искусственное, относится к типу тоническому, т. е. ритмическое ударение в нем совпадает с прозаическим, во всяком случае связано с последним органически» (указ. изд., 1896, т. 1, кн. 1)

По отношению к примерам, приводимым далее Коршем в своей работе, утверждение о «тоничности» народного стиха (совпадение ударений «ритмических» с «прозаическими», дающее константный ритм) верно. Но Корш не принял во внимание тех стихопесен или отдельных стиховых строк, где этого совпадения нет, т. е. стихов с инверсированным ритмом. А таких стихопесен, пожалуй, большинство.

Корш рассмотрел ряд стихопесен, метрическое строение которых основано только на четырехударном такте с четырехдольными подтактами («стопами» или «четвертями»). Между тем в народной поэзии имеется немало стихопесен, метрически построенных на другом тактовом счете, с иным долевым наполнением подтактов. Метрика народных стихов гораздо более разнообразна в своем строении, нежели полагал это Корш. Но и то, что сделано Коршем, достойно всяческого уважения и благодарности.

Как мы видели из обзора высказываний различных стиховедов о народном стихе, почти все они, даже отрицавшие наличие метрического строя в стихах русского народа, говорят о *такте*. Это не случайно. Для понимания ритмического строя любого динамического искусства (музыки, стиха или пляски) мерой периодических повторов движения является такт. *Других измерителей нет*. Законы ритма едины для всех ритмических явлений. В музыке, стихе и пляске действует один организатор — тактовый метр, ритмы же модифицируются в зависимости от материала данного вида искусства. *Считать такт принадлежностью только музыки — неверно*. Тактовый метр остается «вечным спутником» ритма, беспристрастному исследователю ритма уйти от такта некуда.

Необходимо вкратце остановиться на основных моментах ритмологического порядка.

В основе всякой метрической системы стиха лежит не слоговость и не стопность, а *дольность*². Это значит, что наше ухо, воспринимая *звучащий* (хотя бы и про себя) метрический стих, учитывает не только слоги, но и *все паузы* определенной долевого длительности. Например, возьмем двустопишия из трех хореических стихотворений:

² Русскому слову «доля» соответствует античное понятие «мора», или «хронос протос», т. е. первичное время, необходимое для произнесения простого слога, состоящего из гласной или согласной с гласной. Метрический учет долей (мор) имеет в виду и слоги (одnodольные, а при растяжении слогов — двудольные и трехдольные), и паузы (одnodольные, двудольные, трехдольные и т. д.).

Бу́ря мгло́ю не́бо кро́ет,
Ви́хри сне́жные крутя. ∪

Ка́к-то ра́з перед толпо́ю
Соплеме́нных го́р. ∪∪

Ра́з в креще́нский вече́рок
Де́вушки гада́ли. ∪∪

Несмотря на неодинаковое число слогов в строчках, все шесть строчек воспринимаются ухом как равнометрические, или изометрические. Каждая строка с учетом пауз, являющихся долевым ритмическим эквивалентом, будет *восьмидольной*. Это — восьмидольный такт, или *восьмидольник* о четырех метрических ударах. Удары делят такт на четыре *подтакта**, подтакты — *двудольны*. В силлаботонике такой размер называется четырехстопным хореем. Ритмологическое понятие подтакта гораздо удобнее условного понятия стопы, так как под стопой, в данном случае хореической стопой, имеется в виду двусложие, несущее ударение на первом слоге. Отсутствие ударения в стопе уже лишает ее названия хореической и заставляет прибегать к другим условностям, вводя добавочные понятия «пиррихия» или «пэона».

Большое смущение вызывает у теоретиков стиха случай, когда ударения в стихах падают на слабые по счету слоги. Ухо воспринимает такие ходы без протеста, теория же силлаботоники артачится, не зная куда деваться с нарушенным стопосложением.

Ритмологическое же оправдание подобным явлениям мы найдем, если будем различать *константные* и *инверсированные ритмы*.

Константным ритм слышится тогда, когда экспираторные ударения (словесные) *совпадают* с метрическими, опорными долями такта³, или, скажем проще, когда ритм совпадает с метром. Ослабленная акцентуация, еле заметная на метрических опорных слогах (интенса), не поддержанная экспираторными ударениями, не имеет здесь принципиального значения.

Приведенные выше стихи — константного ритма.

Инверсированным же становится ритм тогда, когда экспираторные ударения в стихе или частично в отдельных подтактах (стопах) *не совпадают* с опорными метрическими долями такта. Например, у Некрасова мы читаем:

Свече́рело. Дро́жь в коня́х, ∪
Сту́жа зле́е на́ ночь. ∪∪

³ Точный, отвечающий существу дела термин «опорные доли» введен Г. Шенгели (см. его «Трактат о русском стихе»).

Заворóчался в санях ∪
 Михайло Ива́ныч. ∪∪

...Прибежа́ли той поро́й ∪
 Ямщи́к и вожа́тый. ∪∪

Или у Э. Багрицкого:

По откóсам виногра́дник
 Хлопочет листьво́ю. ∪∪
 Где бежи́т Панько́ из Ба́лты
 Дорóгой степно́ю. ∪∪

И у Некрасова и у Багрицкого стихи написаны восьмидольником (четырёх-стопным хореем по силлабо-тонической терминологии), но ритм некоторых строчек у них слегка инверсирован.

Инверсированный ритм — обычное явление у русских силлабистов, в русских частушках, а из поэтов XIX в. можно указать на великого украинского поэта Т. Шевченко, с изумительным мастерством применявшего в своих стихах ритмическую инверсию.

Обычна ритмическая инверсия и в метрике русских народных стихов. Инверсированные ритмы, умело проведенные, сообщают стиху особую прелесть.

Все сказанное здесь по поводу восьмидольников относится к другим метрам.

Итак, запомним кардинальные положения ритмологии: метрический стих имеет *долевое*, а не *слоговое* строение, наше ухо засчитывает в звучащем стихе не только слоги, но и паузы, причем и те и другие могут быть различны по доле-вой долготе (1-2-3-4-дольными); растяжением слогов и паузами *выравниваются* неравносложные строки до определенного долевого объема такта; основные категории ритма — *константный* и *инверсированный*.

Демонстрирование примеров русской народной метрики начнем с наиболее распространенного в народе, простого по своей конструкции размера — *восьмидольника* (— ∪|— ∪|— ∪|— ∪). Для ясности строения стиха повсюду будем отмечать курсивом сильные подтактовые доли, а протяжения отдельных слогов — соответствующим добавлением в тексте *гласных*, паузы также будут обозначены должными значками.

Вот известная русская песня хорейческой каденции, почти константного ритма, слегка инверсированы лишь некоторые строчки:

Как у наших у ворот ∪
 Стоит озеро воды. ∪
 О-ой люли, ой люли! ∪
 Стоит озеро воды. ∪
 Молодец коня поил, ∪
 К воротичкам подводил. ∪

Такого же размера другая известная песня, слегка инверсированного ритма и с рифмами, которые, пожалуй, свидетельствуют о том, что время создания этой песни относится к поре, когда литературные влияния начали просачиваться в деревню:

По úлице мостовой ∪
 По широкой столбовой, ∪
 Шла девица за водой, ∪
 За холодной ключевой. ∪
 За неё парень молодой, ∪
 Кричи́т: «девица, постой!» ∪
 Красáвица, обожди, ∪
 Пойдём вместе за водой». ∪

Мелодия этой песни широко известна в нашей стране. Ритм мелодии совершенно не совпадает с ритмом стиха, и это обстоятельство указывает на то, что не всегда размер стихопесни нужно искать в мелодии. Слова говорят сами за себя.

Среди восьмидольников нередки такие стихи, где явно слышится протяжение слогов, например:

Как у на-ас то козел ∪
 Что за у-умны-ый был: ∪
 Сам и по воду, ходил, ∪
 Сам и ка-ашу варил. ∪

Или, наоборот — резкая пауза в середине тактовой строки:

Ой, ма́тушки, не могу, ∪
 Судáрья, не могу, ∪
 Не могу, ∪ не могу, ∪
 Не могу, могу, могу. ∪

Иначе звучит инверсированный восьмидольник, когда строчки разделяются трехсложными концовками с фиксированными растяжениями слогов:

Долина доли-инушка,
 Долина зеле-оная,
 Раздолье широ-окое.
 По этой доли-инушке
 Гуляет дети-инушка,
 Уда́л добрый мо-олодец,
 Повесил голо-овушку
 На праву сторо-онушку...

Стихов подобного восьмидольного тактового строени в народной поэзии очень много. Ритмическая структура их близка к хореическому размеру, но, как мы видим, часто встречающиеся приемы растяжения слогов и ритмической инверсии, так естественно укладывающиеся в живой звучащий стих, не находят себе оправдания в традиционной метрике.

К категории восьмидольников относится и знаменитая «барыня» с ее чудесно инверсированным ритмом и прихотливыми переборами слогов:

А ба́рыня, ба́рыня, ∪
 Судары́ня, ба́рыня! ∪
 Ба-ары́ня судары́ня, ∪
 Ба́рыня судары́ня. ∪

Среди русских восьмидольников очень интересны стихи, напоминающие своим ритмическим рисунком стихи Шевченко и вообще украинские стихи. Это стихи хореической каденции с сильно инверсированным ритмом. Например (эти стихи взяты из сборника Соболевского, который выписал их из рукописного сборника 1797 г.; у Соболевского они записаны двустрочиями, здесь дается четырехстрочная запись, по которой легче проследить ритмическое строение стиха):

При скудости, при бедности,
 При великой нужде ∪∪
 Покидает мил милую,
 Как голубь голубку. ∪∪
 Голубушка на воде ∪
 Голубь под водою ∪∪
 Хороший ∪ пригожий ∪
 Говори со мною. ∪∪

У Шевченко (перевод Г. Петникова):

Ой наточу́ товари́ща
 Да за голенище ∪∪
 Да пойду́ искать я правды
 И до́ли почище. ∪∪

В сборнике Кашкина, кн. 2-я, имеется стихопесня, ритм которой тоже сходен с ритмом украинских песен:

Скажи́, скажи́, мой ми́ленький,
 Мила́ ль я тебе, ∪∪∪
 А ты́ мне мил-ми́лешенек,
 Миле́й тебя́ не́т. ∪∪∪
 Как слы́шит-то се́рдечушко:
 Забы́л ты́ меня. ∪∪∪
 А я тебя́ ми́ла дру́жка,
 Сама́ не своя. ∪∪∪

Возникает интересный вопрос: откуда в украинских и русских народных стихопеснях общность ритмических модуляций? Кто на кого повлиял — украинская песня на русскую или, наоборот, русская на украинскую? Или обе песни пользовались каким-то общим источником при выработке своей ритмики? Вопрос остается пока открытым.

Следующий популярный в русской народной поэзии размер *шестнадцатидольник* о четырех подтактах. Здесь подтакты будут не двудольные, как это мы видели в восьмидольнике, а четырехдольные. Среди шестнадцатидольников следует различать три группы стихов этого размера: *без затактов*, *с двудольными затактами* и *с трехдольными затактами*. Применяя силлабо-тоническую терминологию, шестнадцатидольник можно назвать четырехстопным пеоном.

Беззатактовый шестнадцатидольник, похожий на четырехстопный первый пэон, звучит так (метрическая сетка его: — ∪∪|— ∪∪|— ∪∪|— ∪∪):

И-ивушка, ивушка, зеленая моя! ∪∪∪
 Что-о же ты, ивушка, не весело стоишь? ∪∪∪
 А-аль тебя́, и-ивушку солнышком печет, ∪∪∪
 Солнышком печет, ∪ частым дождичком сечет? ∪∪∪
 Ехали боя-аре из Нова-города ∪∪∪
 Сру-убили ивушку, под самый корешок. ∪∪∪

Легкий, ясный константный ритм, кое-где едва инверсированный. Нормальное растяжение слогов. В двух случаях (четвертая строка) выразительная внутритактовая пауза. В конце строк всюду трехдольные паузы, помогающие естественному дыханию.

Но уже иначе звучит нижеследующая шуточная стихопесня (и здесь налицо беззатактовый шестнадцатидольник):

Ехали бояре на охоту погулять, ◡◡◡
 Пойма́ли боя-аре чечё-ото-очку, ◡◡◡
 Сади́ли чечё-оточку в кле-ето-очку, ◡◡◡
 В кле-ето-очку-у за решё-ото-очку. ◡◡◡

И еще своеобразнее ритм в стихопесне, которую мы находим в «Песеннике», изданном А. Белякиным (М., 1857):

Вздумала Дуня-аша-а за-амуж пошла, ◡◡◡
 Те́-оща про зя-атя пиро-ог пе-екла. ◡◡◡
 Соли да муки ◡ на четы-ыре рубли, ◡◡◡
 Са-ахару да изю́му на восемь рублей. ◡◡◡
 Ста-ал весь пиро-ог та в двена-адцать рублей. ◡◡◡
 Ду-умала те́ща пятерым ◡ не-е съесть, ◡◡◡
 Зя́ть ◡ то ◡ сел ◡ за присе-есто-ом съел. ◡◡◡
 Те́-оща по горнице поха-аживает: ◡◡◡
 Ка-ак тебя́, зя́тюшку, не ро-озорвало? ◡◡◡

К этому же типу беззатактового шестнадцатидольника относятся известные стихопесни «Зайныка серенький, где ты побывал», «За морем синичка не пышно жила» и др.

Стихов шестнадцатидольного строения с однодольными и трехдольными затактами, т.е. второго и четвертого пэонов (◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ и ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ —), в народной поэзии не встречается, если не считать отдельных строчек в стихах этого размера.

Зато наблюдается огромное количество стихопесен-шестнадцатидольников с двудольными затактами, т.е. третий пэон (◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡◡◡ — ◡).

Классическим образцом подобного ритмостроения является стихопесня «Ах вы, сени, мои сени», текст которой впервые был обнародован в сборнике Прача 1790 г. Здесь не восьмидольный такт, как полагал акад. Корш, а шестнадцатидольный; об этом говорит весь ритмический напор стиха, в котором акцентируется *третья из четырех долей* подтакта, а не первая из двух долей. Ритм здесь не двудольный, а *четырёхдольный*.

Ах вы, сени мои, сени, сени новые мои! ◡
 Сени новые, кленовые, решё-очатые! ◡
 Как и мне по вас по сеничкам не ха-аживати, ◡
 Друга милова за рученьку не ва-аживати. ◡
 Выходила молода ◡ за новые ворота, ◡
 Выпускала сокола ◡ из правого рукава ◡
 На полётике соколику нака-азывала: ◡
 Ты лети, ◡ мой сокол, ◡ высоко и далеко, ◡
 И высоко, и далеко, на родиму сторону. ◡◡◡

Мастерство этой стихопесни необычайно высокое.

Рассмотрим еще три отрывка стихопесен подобного ритмостроения из собрания «Великорусские народные песни» А.И. Соболевского (СПб., 1896, т. II). Все они того же шестнадцатидольного строения, ритм выявляется только в тактовой читке:

Ой, на улице воробышек подпры-ыгивает, ◡
 Уж он девушек, молодушек на улицу зовет: ◡
 «Уж вы девушки, молодушки, сходитесь гулять, ◡
 И скакать, ◡ и плясать, ◡ и в ладо-оши трепать! ◡
 Вот девушки говорят: ◡ «Нам своя воля гулять, ◡
 Отцы матери велят, ◡ не зака-азывают, ◡
 Не зака-азывают, ◡ все прика-азывают»... ◡

Или:

Соловейко прискакал ◡ кругом махом просвистал, ◡
 Кругом махом просвистал, ◡ за плечо девку хватал. ◡
 ◡ У девушки плечо ◡ разгорелось горячо, ◡
 Разгорелось, разболелось, как калинушка красна, ◡
 Как калинушка красна ◡ во сыром бору росла. ◡
 Не созре-евши калинушка осы-ыпа-алась, ◡
 О-осы-ыпа-алась, ◡ пересы-ыпа-алась... ◡◡◡

И наконец:

Ах, деревня от деревни неподалеку стоит, ◡
 Промежу тоя деревни быстра речушка течет. ◡
 Что во той ли во деревне два Иванушка живут, ◡
 Два Ивана, два Ивана, два Ива-ановича. ◡
 Как повадился Иванушка ко девушке ходить, ◡
 Он по улице идет, ◡ радость песенки поет, ◡
 К широку двору подходит, сам посви-истывает, ◡
 За колечушко берет, ◡ выгова-аривает... ◡◡◡

Ритм всех трех отрывков из народных стихопесен всюду константный, легкий. В каждом отрывке есть свое ритмическое своеобразие, хорошо ощутимое на слух и понятное при внимательном сличении ритмо-текста.

Помимо строгой слога-ритмической композиции, какую мы наблюдали выше в стихах шестнадцатидольного такта, встречается группа *смешанных* шестнадцатидольников, у которых затактовое вступление отчетливо не соблюдается. Приведу для образца один пример. Это стихопесня, записанная в бывш. Новгородской губернии В. Перетцем (Перетц В., Скоморошья вирши, СПб, 1898). Жалуетса обжорливая жена, которую «бьет» муж:

У-уж ка-ак би-ил меня́ му-уж живодер, ◡◡◡
 Привязал ни-итку-у ко соло-оми-инке. ◡
 Первый раз уда-арил, ◡ по лавочке попало, ◡◡
 Другой раз ударил, ◡ по палочке попало, ◡◡
 Третий раз ударил, ◡ по мне младой попало.
 Я со этих-то побоев в постелюшку легла, ◡
 Во посте-елю-ушку ◡ три неде-елю-ушки, ◡
 На четвертую неделю стала сбра-аживати, ◡
 Стала сбра-аживати, ◡ села у-ужинати. ◡
 Уж я съела молода ◡ семилетнего вола, ◡
 Семилетнего вола, ◡ да быка годовика... ◡◡◡

Послушаем, как звучит русский народный стих, построенный на трех подтактах (до сих пор мы видели стихи *четырёхударного* «дирижерского» счета: восьмидольники с двудольными подтактами и шестнадцатидольники с четырёхдольными подтактами). В народной поэзии можно найти два вида *трехударных* размеров: *шестидольник* и *двенадцатидольник*. У первого — три двудольных подтакта, у второго — три четырехдольных подтакта.

*Шестидольники** встречаются в русской народной поэзии реже, чем рассмотренные нами восьми- и шестнадцатидольники. Ритм шестидольников необычайно богат своеобразными узорами, расшитыми на фоне тактовой метрической сетки. По силлабо-тонической терминологии, это — трехстопный хорей, но ритм у народных стихопесен этого размера не константный, а инверсированный, например:

Пряди́, мой пряха,
 Пряди́, не ленися!
 — Рада бы я пряха,
 Звали-зазывали,
 К соседу, в беседу.

Приведу в сокращении текст знаменитой «Ночки», которой восхищались в свое время Мельгунов и Вестфаль (Мельгунов не без основания называл ее «русским гекзаметром»).

Ночка моя́ ночка, | ночка темная ◡
 Ночка темная да | ночь осенняя, ◡
 Ночь осенняя да | не последняя. ◡
 Моло́дка моя да | молоденькая, ◡
 Голо́вка твоя ◡ | победенькая. ◡
 ...Перейди, сударушка ◡ | на мою сторонушку. ◡
 Я бы рада перешла, да пе|рехо́ду не наша. ◡
 ...Речка глубока, ◡ | вода́ холодна. ◡
 На этой на речке | купался бобер, ◡
 Купался, купался, | не выкупался. ◡
 Не выкупался да | весь вымазался, ◡
 На горку взошел, ◡ | охорашивался. ◡
 Хотят бобра́ бить, ◡ | хотят застрелить, ◡
 Хотят шубу шить, ◡ | бобро́м обложить. ◡

«Ночка» — шедевр русской народной версификации, равный которому трудно найти среди сокровищ нашего фольклора. С точки зрения ритмологии стиха, «Ночка» заслуживает монографического исследования.

Коротко же говоря, секрет ритмостроения «Ночки» заключается в следующем. В основе стихостроения лежит шестидольный такт о трех ударах: — ◡|— ◡|— ◡|.
 Ритм этих стихов опирается на трехстопный хорей типа:

Весело сияет | месяц над селом ◡

Но искусная ритмическая инверсия, «дактилические» окончания строк, неровное паузирование между строками и т.д. — все это создает необычайное течение ритма. Далее, в шестой и седьмой строках приведенных стихов применен совершенно неведомый силлаботонике прием *удвоения частоты долей такта* путем введения добавочных слогов («скороговорка»), однако размещенных в строжайшем ритмическом порядке; этот прием имеется и в третьей от конца строке («охорашивался»). Наконец, что вызывает восхищение гениальным *ритмистом*, неведомым автором «Ночки», — это случай смещения ритма в трех строках, начиная со строки «На этой на речке купался бобер». Смещение двудольного ритма в трехдольный произошло в результате ритмической инверсии: «хореический» размер вдруг обернулся «амфибрахическим». Только общая двудольность ритмоведения всей стихопесни позволяет и эти «амфибрахические» строки держать в хореической

каденции. Подобное смещение ритма можно наблюдать и в музыке (некоторые вальсы Глинки и Чайковского, где трехдольный «вальсовый» ритм на протяжении нескольких тактов сменяется двудольным ритмоведением).

Все, сказанное здесь кратко и поэтому, может быть, неясно, можно проследить при медленном и внимательном чтении и перечитывании строк «Ночки».

Смещение ритма часто встречается в стихах Шевченко. Прежние русские переводчики строили в таких случаях свой перевод на амфибрахическом размере. Этой ошибки избежали советские переводчики, которые всюду переводили подобные стихи в хорейской каденции (с ритмической инверсией), а не амфибрахической. (См. мою статью о Шевченко в № 6 «Литературной учебы» за 1939 г.).

Удивительна по ритмическому строению и следующая стихопесня, тоже шестидольного такта, «Полоса ль моя». Как и «Ночка», «Полоса» записывается двустрочиями (двухтактовой):

Полоса-а ль моя́ | да поло-осанька,
Полоса-а ль моя́ | да не па-ахана(я)
я не па-ахана, | не боро-онена.
Заросла ∪ мо́я поло-осанька
Частым е-ельничком | да бере-езничком,
Молодым ∪ го-орьким оси-инничком.

Говоря о шестидольниках, следует отметить еще одно своеобразие народной метрики, это — употребление в одном и том же стихотворении двух размеров. Таких примеров, видимо, мало, но тем они ценнее, так как указывают на изобретательность народных поэтов. Я имею в виду стихопесню «Бережечик зыблется» из собрания Ричарда Джемса. Если исходить из текста этой стихопесни, то первые пять строчек построены, как восьмидольники, а дальше до конца идут сплошь шестидольники то константного, то инверсированного ритма.

Бережечик зыблетца, ∪
Да песочик сыплетца ∪
∪ Ледочик ломитца, ∪
Добры кони тонут, ∪∪
Мо-олотцы томятца.
Ино, Боже, Боже,
Сотворил ты, Боже,
Да и небо-землю.
Сотвори же, Боже,
Весно́вую службу,
Не давай ты, Боже,
Зимовые службы,

Зимовая служба
Молотцам насадно,
Да сердцу кручинно.

От шестидольников перейдем к демонстрированию стихов двенадцатидольного такта. Двенадцатидольник, о трех ударах, так же как и шестнадцатидольник, очень популярен в русской народной поэзии. Двенадцатидольники встречаются двух типов: без затактов (— ∪∪∪— ∪∪∪— ∪∪∪) и с затактами о двух долях (∪∪— ∪∪∪— ∪∪∪— ∪). В силлаботонике им соответствуют трехстопные пэоны — первый и третий.

Классическим примером беззатактового двенадцатидольника является стихопесня «Береза». Текст стихов и ритм их известны. Ритм мотива совпадает со стихотворным ритмом.

Во поле берё-оза стоя-ала, ∪
Во поле кудрявая стоя-ала. ∪

Некому березу залома-ати. ∪
Некому кудряву защипа-ати. ∪

...Вот тебе лопата, помоли-ися, ∪
Вот ∪ тебе грабли, причеши-ися. ∪

...Встань ∪ ты, мой милый, пробуди-ися, ∪
Встань ∪ ты, моло-одчик, просни-ися. ∪

Через всю стихопесню проходит чистый, прозрачный ритм, кое-где осторожно инверсированный. В основном же строки выдержаны в константном ритме, т.е. ударения совпадают с опорными метрическими долями такта.

Двенадцатидольники с затактами о двух долях построены по типу плясовой «камаринской».

Впервые были обнародованы такие стихи в сборнике Кириши Данилова:

А и те́-оща ты те́-оща моя, ∪
А ты че́-ортова пе-ерешница! ∪
Ты пойдн ∪ погости ∪ у меня. ∪
А и ей вы-ыехать не-ена-ачем, ∪
Пе-ешко-ом она к зя-атю пришла. ∪

А-а в полог отдыхать ◡ ле-егла. ◡
Она в жа-ары петро-овски-ие... ◡◡◡

Чем дальше, тем больше шлифовался этот размер, и уже в «Песеннике», изданном в 1791 г., мы находим такое совершенное во всех отношениях стихотворение:

Как со вечера цепо-очка горит, ◡
Со полу ночи сере-ебряная, ◡
Горит, горит, перега-аривает, ◡
Молодушку перема-анивает, ◡
Ты, моло-одка, сойди ◡ с терема, ◡
Молодая, ◡ сойди ◡ с терема, ◡
Молодая, ◡ сойди ◡ с высока! ◡
Нынче ноченьки светлѣ-оше-еньки, ◡
Переулочки сухо-оше-еньки, ◡
Каблучки ◡ не лома-аю-утся ◡
А чулочки не мара-аю-утся. ◡◡◡

Подобного же метра и такие стихи (цитируются по сборнику Соболевского):

Как на го-орке, на горке, на горе, ◡
На высоком на приго-оро-очке, ◡
На горе ◡◡ два дубчика стоят, ◡
◡ На дубчиках голубчики сидят, ◡
Промеж себя разгова-аривают, ◡
Меня, молодца, выхва-аливают. ◡
Ах, ◡ что это за парень за такой!

Последний отрывок чрезвычайно интересен своим ритмом, почти в точности совпадающим с разговорной интонацией. Мастерство стихов удивительное!

Редко встречаются в народной поэзии стихи трехдольного ритма, «вальсового» или дактилического, но все же в русской метрике есть образцы и такого ритма. В сборнике «Русский фольклор» («Советский писатель», 1935) мы находим превосходные стихи трехдольного ритма о трех опорных точках (*девятидольник*). Строки с двудольными (двусложными) затактами вроде силлабо-тонического анапеста, и, что очень интересно, третья опорная доля приходится на паузу в конце строки. Метрическая сетка этого девятидольника такая: ◡|— ◡|— ◡||◡◡|— ◡|— ◡.

Разлилась, разлеялась ◡
По лугам вода вешняя. ◡

Унесло, улелеяло ◡
Со двора три корабличка, ◡
Три корабля грузонные. ◡

На ритм этих стихов очень похож ритм стихов И. Северянина «Это было у моря», но у последнего в конце строчек пауза двудольная (потому что в его строках окончания женские), а в народных стихах «Разлилась...» однодольная (потому что окончания строк дактилические):

Это было у моря, ◡◡
Где лазурная пена... ◡◡

В сборнике Кирши Данилова имеется длинное стихотворение «Дурья», оно записано прозаически, т.е. без разбивки на стиховые строки. Однако при чтении текста стихотворения слышен совершенно явственно трехдольный ритм. И тогда легко, без насилия складывается и размер стиха: получается *двенадцатидольный* такт, но не о трех метрических ударах, как мы видели раньше, а о *четырех*, т.е. подтакты в этом размере будут *трехдольными*. Ритм «Дурьи» — инверсированный, по акцентуации он похож на ритм лермонтовских стихов:

Я, Матьерь Божия, | ныне с молитвою
Пред твоим образом, | ярким сиянием...

а по игре паузами — на державинские строки:

Царствует, вижу, ◡ | всюду разврат, ◡◡
К правде сокрыты ◡ | путь и дорога. ◡

Вот как звучат строки стихотворения «Дурья»:

А жил-был дурень, ◡ | а жил был бабин. ◡
Вздумал он дурень ◡ | на Русь гуляти, ◡
Людей видати ◡ | себя казати. ◡
Отшѣдши, дурень ◡ | версту другу(ю) ◡
Нашѣл он дурень ◡ | две избы пусты, ◡
В третьей людей нет.

Стихотворение «Дурья» настолько разительно отличается от всех народных произведений лексикой, синтаксисом и общим сказовым колоритом, что сначала трудно причислить эти стихи к народным. Но когда припоминаешь народные сказки, то «Дурья» сразу становится на свое место. Это — сказка, стихотворная

сказка, может быть, одна из немногих (если не единственная), составленная новым (по тому времени, когда она была сочинена) размером, почему-то не получившим, однако, распространения в народе.

Очень популярен в народной метрике *пятидольный* размер, известный в литературе по стихам А. Кольцова и И. Никитина, например:

Сяду я за стол
Да подумаю,
Как на свете жить
Одинокому.

В народной поэзии пятидольник звучит так (в стихотворной строке такты сдвоены):

Как на матушке | на Неве реке,
На Васильевском | славном острове,
Что у пристани | корабельныя,
Молодой матрос | корабли снастил
О двенадцати | тонких парусах,
Тонких, белых, | полотняных...

Или:

Уж как пал туман | на синё море,
А злодей-тоска | в ретивó сердце.

Обратимся теперь к капитальному наследству русской народной поэзии — к историческим стихопесням. Уже академик Корш видел в этих стихопеснях строгий тактовый размер. Начинания Корша в области исследования народной метрики весьма плодотворны и должны быть доведены до конца. Наше ухо, привыкшее к силлабо-тоническим размерам, с трудом улавливает в народных стихах размеры, которые не освящены стиховедческой традицией, этим чудовищем косности и ругины. Но если историческая песня распевается или сказывается мастером своего дела, сказителем, то ухо наше уже не протестует: стихи текут гладко, остается лишь непонятной ритмическая структура стиха, не похожего на обычный литературный стих.

Исторические стихопесни не только поются, но и *отлично читаются*. Все свое поэтическое великолепие и свой ритм они сохраняют и в метрическом речитативе. Больше того, *в чтении, в рецитации исторические песни выигрывают сильнее, чем в пении*, так как в рецитации исчезает однообразный напев и всплывает богатейшая живая, говорная интонация.

При отыскании правильной ритмической рецитации русского народного стиха надо исходить из акустико-фонетического принципа: чтобы звучание стиха лилось легко, естественно и свободно. При наличии нескольких вариантов тактовой читки в одной и той же строке преимущество остается за тем вариантом, при котором слова естественно укладываются в тактовый размер, акцентуация и паузы находятся на своих местах, определяющих естественное дыхание.

Размер исторических песен — *шестнадцатидольный такт*.

Чтобы не казаться тенденциозным в подборе нужных для иллюстраций материалов, демонстрирую почти *подряд исторические стихопесни о взятии Казани* из сборника В. Ф. Миллера «Исторические песни русского народа XVI-XVII вв.» (Пг., 1915):

Вы молодые ребя-ата послу-уша-айте, ∪
А мы, стары старики, да будем ска-азывати ∪∪
Про Грозного царя Иван(а) Васи-ильевича, ∪∪
Как государь ∪ царь Иван Васи-илье-евич ∪∪∪
Ка-аза-ань го-оро-од по-око-орш. ∪

(б. Олонекская губ.)

Бы-ыл-жил у нас ∪ правосла-авны-ый царь, ∪
Правосла-авный царь Иван Васи-илье-евич. ∪∪
Охо-отни-ик был ∪ по пирам ∪ хо-одить, ∪
По пирам ∪ хо-одить, ∪ песен слу-уша-ати. ∪∪
Зьбирал он себе силу из таких мудрецов, ∪
Из таких мудрецов, ∪ пушкаре-ей молодцов. ∪∪

(б. Вятская губ.)

По городу татарин погу-уливаєт, ∪∪
Над нашим над царем ∪ насмеха-ае-ется: ∪∪
Не взять тебе Казань-город ни во-о сто-о лет, ∪∪
Ни во-о сто-о лет, ∪ ни во тысячу годов. ∪∪∪

(б. Пермская губ.)

Уж вы го-ости мои да полюбовные мои, ∪
Посидите у меня, да побесе-едывайте, ∪
Уж и я ли вам скажу ∪ побасёночку свою ∪
Про грозна царя Ивана, про Васи-ильевича. ∪∪∪
(б. Уфимская губ.)

Уж вы, лю-уди, ∪ люди старода-авни-ие, ∪
Молодые молодцы, ∪ вы каза-аче-еньки! ∪
Еще я вам расскажу ∪ про царевый про поход, ∪
Про грозна царя Ива-ана Васи-ильевича. ∪

произведений народной поэзии число видов метра увеличится и будут найдены другие особенности народной метрики.

Известно, что в свое время Н. Чернышевский глубоко интересовался народной поэзией, изучал ее и пытался пересмотреть систему существующего силлабо-тонического стихосложения, противопоставив ему другие метры в духе русского языка (статья В. Гиппиуса «Чернышевский-стихoved» в сборнике, посвященном Чернышевскому, Саратов, 1926).

Если народные метры сравнить с метрами силлабо-тонического стихостроения, то мы увидим, что двудольные подтакты соответствуют хорейским размерам, трехдольные — дактилическим, четырехдольные — пэонам. Нет только соответствия ямбическим размерам, но они фактически являются затактовыми вариантами хоря. Зато в народной метрике есть пятидольник, которого нет в силлаботонике.

Помимо этого, русская народная метрика блестяще пользуется приемами, которые запрещены канонами силлаботоники: это ритмическая инверсия, растяжение слогов, удвоение частоты долей в подтактах и искусная игра паузами не только в конце тактовой строки, но и в середине и даже в начале ее. Эти своеобразные приемы народной метрики дают ей великолепное превосходство перед силлаботоникой. По богатству ритмических великолепий русскую народную метрику можно сравнить только с античной греческой метрикой. Больше того: фонетические свойства русского языка, разнообразие его синтаксических форм, удивительная певучесть интонаций, чрезвычайно подвижная акцентуация и т.п. — все это позволяет уверенно думать, что ритмико-акустические возможности *будущего* русского стиха неизмеримо шире, чем это было в античном стихе. Почти сто лет тому назад это отмечал Сенковский в статье «Древний гекзаметр».

Вопрос заключается в том, чтобы хорошо *знать технологию* ритмостроения, начала которого так богато рассыпаны в русской народной метрике.

Теорию стиха в части ритмостроения нужно строить заново. Традиционная теория силлабо-тонического стиха не в состоянии объяснить многие сложные явления ритмологии стиха, более того: она не в силах обслужить полностью даже свои объекты исследования, которыми она оперирует. Это положение иллюстрируется рядом стиховедческих работ, вышедших за последние десять лет.

В статье не затронут вопрос о ритмостроении частушек*, этой любопытнейшей формы (и жанра) народной поэзии, продолжающей бытовать и развиваться в народе до сего дня. Ритмостроение русских частушек настолько своеобразно и разнообразно, что на этом вопросе следует остановиться отдельно.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РУССКОГО СТИХА

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

История русского стиха еще не написана. Она очень сложна. Может быть, это происходит потому, что у нас нет единой, научной теории стиха. Попытки придать наукообразный вид теории стиха делались неоднократно. Их следует расценивать как подступы к овладению одной из самых трудных областей литературоведения.

В русской литературе можно различать две тенденции в теории стиха: одна группа исследователей рассматривает все явления стиха в целом, и в особенности моменты темы, языка и стиля, это — собственно *поэтика* стиха; другая исследует только вопросы ритма и стиховых форм, это — *ритмология* и *формология** стиха. Оговоримся: к теории стиха в тесном и отличительном смысле относится установление закономерностей метрической или как-либо иначе организованной художественной речи. Эти закономерности не должны встречаться в прозе. Остальные так называемые компоненты художественной речи — образ, эпитет, сравнение, различные тропы и фигуры, встречающиеся в прозаической и в поэтической речи, не имеют непосредственного отношения к стиху как таковому.

Русская поэзия характеризуется богатейшим разнообразием стиховых форм и стиховых типов. Нельзя говорить о какой-то единой системе русского стиха. Русский язык отличается от других европейских языков чрезвычайной подвижностью и разнообразием грамматических и синтаксических форм и, что очень важно для стиха, свободным размещением в словах ударений, чего нет в языках с фикси-

рованным ударением (например, ударение на последнем слоге во французском языке, на предпоследнем слоге в польском, на первом начальном слоге в финском языке и т.д.). Русский народ выработал слова самого разнообразного слогового объема — от односложных до десятисложных и больше. Ударение в русском языке подвижное: оно может стоять в начале многосложного слова, в середине его и в конце слова; например: вы́кристаллизова́вшимися, млекопита́ющее, се́мидесятипятиле́тний.

Следовательно, уже одно это позволяет сказать, что богатство и разнообразие форм русского стиха обусловлено *богатством же и разнообразием форм самого языка*.

Рассмотрим основные типы русского стиха.

Нужно твердо различать две категории стихов, резко отличающиеся одна от другой, — *метрические и неметрические стихи*.

В русской поэзии выработались и бытуют следующие типы метрического стиха: *классический* (так называемая силлабо-тоническая система), *вольный стих*, *паузник* (или *дольник*), *ударник*, *напевный стих* и намечается новый тип стиха — *тактометрический*; метрическим же стихом является и так называемый *силлабический стих*.

К типам неметрического стиха относятся: *раешник*, *акцентный стих* (или чисто тонический) и *прозостих*.

Кроме того, существуют два рода стихов, в каждом из которых имеются метрические и неметрические стихи: это — *свободный стих* (верлибр) и *русский народный стих*.

Наконец следует иметь в виду еще одну любопытную форму стиха — *стихопрозу*.

Силлабо-тонический стих

Метрические стихи строятся на повторении определенной формы (стопы) в ее ритмических модуляциях. Метр и ритм — это единое целое, они неотделимы друг от друга, как неотделима в живом организме мышечная система от нервной. Метр сообщает стиху единство, ритм — разнообразие. Об «отступлениях» ритма от метра (А. Белый) можно говорить только метафорически.

Обычно в руководствах по стихосложению под метрическим стихом разумеется лишь античный стих, построенный на так называемой «количественной просодии». Это — неверное и устарелое понимание стиха. *Русский классический стих с его размерами — есть метрический стих*. Так понимали и так называли его Ломоносов, Остолопов и другие исследователи и теоретики стиха. Он известен у нас под именем силлабо-тонического. Он имеет также и другие названия: *тонический* (Третьяковский называл его *тoническим*, или *ударитель-*

ным), метрико-тонический (Ломоносов), силлабически-тонический (Надеждин), метро-тонический (Перетц) и, наконец, силлабо-тонический (В. Пяст).

Этот многоименный стих имеет в своей системе следующие размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест, пэоны (4 вида) и пентон.

Хорей и ямб — двудольный размер, дактиль, амфибрахий и анапест — трехдольный, пэоны — четырехдольный и пентон — пятидольный размер. Нужно иметь в виду именно *дольность, а не слоговость* метрических размеров стиха. Не всегда стопа бывает полносложной. В подавляющем большинстве случаев (обычно через строку) в метрическом стихе находится концевая, метрически учитываемая *пауза*, регулирующая дыхание; нередко паузы стоят и в середине, а иногда и в начале стиха. Кроме того, слоги могут иметь *протяжение*, учитываемое метром стиха. В результате паузы и протяжения слогов выравнивают в живом чтении, в речитации*, метрические неравносложные стихи до определенного долевого объема.

Проследим это явление на примерах. Возьмем четырехстопный хорей в его видах, наиболее часто встречающихся в практике поэтов. Это — стих *восьмидольного* объема, первая доля каждой стопы — опорная, метрически сильная.

Вот беспаузный вид четырехстопного хорея, с полносложной строкой о восьми слогах кроме последнего стиха с мужским окончанием, имеющего в конце строфы однодольную метрическую паузу:

Трудно дело птицелова:	ú ú ú ú ú ú
Заучи повадки птичьи,	ú ú ú ú ú ú
Помни время перелетов,	ú ú ú ú ú ú
Разным посвистом свисти. ^	ú ú ú ú ú ú

(Э. Багрицкий)

Самый распространенный в русской поэзии вид четырехстопного хорея — это четырехстишная форма с перекрестной рифмовкой и перекрестным следованием женского и мужского окончаний стиха, т.е. чередование четвертой полносложной стопы с неполносложной, заканчивающейся однодольной паузой:

Поворачивали дула	ú ú ú ú ú ú
В синем холоде штыков, ^	ú ú ú ú ú ú
И звезда на нас взглянула	ú ú ú ú ú ú
Из-за дыма облаков. ^	ú ú ú ú ú ú

(М. Светлов)

Рассмотрим стихи в форме четырехстопного хоря, в котором все стопы нечетных слогов полносложны, а четные стихи заканчиваются трехдольной паузой, выравнивающей их до объема полносложных восьмидольных строк:

Ночь идет на мягких лапах,	ú ú ú ú ú ú
Дышит как медведь. ^ ^	ú ú ú ú ^ ^
Мальчик создан, чтобы плакать,	ú ú ú ú ú ú
Мама — чтобы петь. ^ ^	ú ú ú ú ^ ^

(В. Инбер)

Или с двудольной паузой в четных стихах:

Дуня вышла на дорогу,	ú ú ú ú ú ú
Помолившись Богу. ^^	ú ú ú ú ^ ^
Дуня плачет, завывает,	ú ú ú ú ú ú
Друга провожает. ^^	ú ú ú ú ^ ^

(А. Пушкин)

Очень популярна форма четырехстопного хоря — с однодольной паузой в нечетных стихах и с двудольной паузой в четных:

Сели — кони с места враз! ^	ú ú ú ú ú ú
Пышет дым ноздрями! ^^	ú ú ú ú ^ ^
От копыт их поднялась ^	ú ú ú ú ú ú
Вьюга над санями. ^^	ú ú ú ú ^ ^

(В. Жуковский)

К хорейскому же восьмидольнику примыкает и следующий вид стиха, с паузированием не только в конце стиха, но и в середине его; иногда внутрискладовая пауза заменяется растяжением слога:

По шоссе шуршат машины	ú ú ú ú ú ú
На лету, ^ налегке, ^	ú ú ^ ^ ú ú ^ ^
Тополевые пушины	ú ú ú ú ú ú
На Москве, ^ на реке. ^	ú ú ^ ^ ú ú ^ ^

(Н. Асеев)

Как видно из примеров, восьмидольность четырехстопного хоря всюду налицо, несмотря на то, что восьмисложие, как признак «силлабизма», не соблюдается. «Недостающее» количество слогов в стихе естественно компенсируется соответствующим количеством паузных долей или протяжением слога. Это

явление возможно лишь в соизмеримых стихах. Паузы и протяжения слогов в метрических стихах являются равноправными элементами ритма наряду со звучащими элементами — слогами.

Таким образом, мы вправе рассматривать двудольную стопу, т.е. метрическую форму, повторяющуюся в стихе, не только как полносложную форму, но и как смешанную (из слогов и пауз) и как чисто паузную форму. В стихе двудольного ритма могут быть стопы с одним, но растягиваемым, долгим слогом, безударные стопы, называемые обычно «пиррихием», двухударные стопы, называемые «спондеем», и т.д.

Практика поэтов понуждает, таким образом, пересмотреть теоретическое понимание стопы в метрическом стихе. Приведенные выше примеры стихов говорят об отставании теории от практики. Нельзя считать двудольной хорейской стопой только такую «схему» $\acute{u} \acute{u}$. Законы ритма и живое слово поэтов гораздо шире условной схемы, разрушающейся при столкновении с практикой. Некоторые теоретики стиха вовсе отказываются видеть в метрическом стихе стопы, отрицая тем самым и понятие метра, а значит, и ритма. Это — явный перегиб. Силлабо-тоническая стопа хоть как-либо, пусть плохо, но все же объясняет строение метрического стиха. Отрицание же «вообще» стопы дезориентирует теоретическое хозяйство и по существу закрывает пути к дальнейшей разработке теории стиха в части его ритмостроения.

Как всегда и везде, неправильную и запутавшуюся в самой себе теорию выправляет жизнь, отрыв от которой опасен для теоретика. Нужно любить поэзию, дорожить словом поэта, внимательнее разобраться в строении стиха, и тогда разрыв между теорией и практикой стиха будет устранен путем поправок в самой теории.

Анализ ритма даже приведенных выше изометрических, соизмеримых стихов двудольного строения показывает, что в теории метрического стиха должно быть принято иное понятие стопы. В противовес силлабо-тонической стопе нужно поставить *тактометрическую форму стопы с многообразными ее модуляциями.*

Тактометрическая стопа — это *метрическая форма определенного долевого (а не только слогового) объема, повторяющаяся в стихе в различных ритмических модуляциях и их взаимосочетаниях.*

Например, *двудольная форма тактометрической стопы с ее ритмическими модуляциями будет такая (первая доля этой стопы при любой модуляции будет всегда и неизменно опорной, метрически сильной; ее называют иногда иктом):*

1. $\acute{u} \acute{u}$ ударение на опорной доле (константный ритм);
2. $\acute{u} \acute{u}$ ударения на обеих долях («спондей»);

3. $\cup\cup$ ударение на слабой доле (ритмическая инверсия); встречается в «силлабическом» и в русском народном стихе;

4. $\cup\cup$ безударная стопа («пиррихий»), нейтральная и в константности и в инверсивности ритма;

5. $\cup\wedge$ ударение на опорной доле, слабая доля паузирована (например, мужское окончание в хорее);

6. $\wedge\cup$ опорная доля безударна, слабая доля паузирована (например, последний слог в дактилическом окончании хорейской строки);

7. $\wedge\cup$ опорная доля паузирована, слабая — с ударением (например, начало «хориямба», инверсированный ритм и т.д.);

8. $\wedge\cup$ опорная доля паузирована, слабая доля безударна (например, начало ямба, затакт);

9. $\wedge\wedge$ двудольная пауза (чаще всего в конце стиха);

10. $\cup\cup$ протяжение слога (долгий слог), ударение на первой доле;

11. $\cup\cup$ протяжение слога с ударением на второй доле;

12. $\cup\cup$ протяжение слога без ударения¹.

В русском классическом стихе (в середине строки) употребляются не все 12 модуляций тактометрической стопы; часть их (3, 7, 8, 10, 11 и 12) запрещена традиционной теорией стиха. Но в русской народной метрике, в особенности в частушке, имеющей хорейскую каденцию, почти все эти модуляции употребительны, и в ритмическом отношении русская частушка несравненно богаче силлабо-тонического четырехстопного хорей.

Эта же двудольная стопа с некоторыми ее модуляциями лежит в основе ямбического размера*. «Ямба» как «самостоятельной» стопы не существует в природе: это — двудольный ритм, но с постоянным затактом (вернее — предтактом). Это прекрасно показано на практике Маяковским, ритмическое чутье которого изумительно, в его стихотворении «Необычайное происшествие...» (ниже для наглядности стихи Маяковского выпрямлены в строку):

А за деревню — дыра,
и в ту дыру, наверно, \wedge
спускалось солнце каждый раз,
 \wedge медленно и верно. \wedge

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\wedge\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

¹ Растяжение слогов (долгий слог) не является завидным преимуществом античной метрики. Растяжение гласного звука в слове свойственно любому языку, это — естественное свойство человеческого голоса. В обыденной речи мы наблюдаем сплошь и рядом растяжение слогов («А-а-а, здра-а-ав-ствуйте!». Ну, что-о-о вы!). В стихе растяжение слогов учитывается метром. Наш глаз привык к «буквенным» словам, нам непривычно видеть слово, разбитое на бумаге черточками или удлиненное добавочными гласными. Слух же не протестует против долготы слогов.

...И скоро, дружбы не тая,
бью по плечу его я. \wedge
А солнце тоже: «Ты да я,
 \wedge нас, товарищ, двое!» \wedge

$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$
 $\wedge\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$

Здесь обозначены только ритмические паузы; интонационные паузы, оживляющие стих в рецитации, в произношении, не входят сейчас в круг нашей темы. Если же в ритмической схеме затактовые доли расставить на своих местах, т.е. в конце тактов, то тактовая схема будет выглядеть несколько иначе.

Понятие тактометрической стопы вносит ясность в кардинальный вопрос ритмологии стиха — о стопе как мере и форме метрического стиха, разрешая в то же время множество частных ритмологических вопросов, которые не поддаются объяснению с традиционной точки зрения. Тактометрическая стопа — это не застывшая метрическая форма, против которой восстает язык, а подвижная и разнообразная в своем диалектическом развитии форма, в которой свободно размещается ритмически построенная речь. Такое понимание стопы является закономерным и теоретически и, что гораздо важнее, оправдывается живой практикой поэтов. Тактометрическая форма стопы сообщает единство разнообразию ритмических модуляций.

Не будем разбирать здесь строение других стоп метрического стиха — трехдольной, четырехдольной и пятидольной. Принцип освобождения «внутриатомной энергии» ритма в этих стопах тот же. Отмечу только, что трехдольная форма тактометрической стопы дает 36 ритмических модуляций, а четырехдольная — свыше 100 модуляций (теоретически — 124). Модуляции пятидольной стопы определяются комбинацией двудольной и трехдольной стоп. Количество возможных сочетаний (перестановок) модуляций в стихах, в особенности трехдольного и четырехдольного ритма, при построении стихов на тактометрической стопе исчисляется астрономическими числами. Практически это означает, что сочетания ритмических модуляций бесконечны и неисчерпаемы.

Формы силлабо-тонического стиха в общем достаточно известны и нет нужды останавливаться на них, хотя, правда, в освещении тактометрической теории стиха они приобретают иное ритмологическое обоснование. В чисто практических же интересах рассмотрим вкратце один из видов метрического трехдольника. По существу, все три размера — дактиль, амфибрахий и анапест (т.е. $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup$ и $\cup\cup\cup$) — одного метрического строения и принципиальной разницы между ними нет. Недаром ряд поэтов нашего времени (Маяковский, Асеев, Тихонов и др.) порой не соблюдают щепетильного различия в этой тройке, комбинируя в одном и том же стихотворении все три «размера»*. Дактиль — это беззатактовый трехдольник, амфибрахий — с однодольным (односложным) затактом, анапест — с двудольным (двусложным) затактом. Сейчас нам важно подчеркнуть значение в трехдольниках концевых пауз как ритмических эквивалентов:

Не будет ошибки, если внутрискриховую паузу в стихах Державина заметить протяжением слога:

Что ты заво-одишь песню вое-енну
Флейте подо-обно, милый Снегирь? ^^

úúú|úúú|úúú|úúú|
úúú|úúú|úúú|úúú|

Вслед за Державиным трехстопные паузники употреблял и Жуковский. Паузная форма трехдольника с растяжением слогов встречается у Лермонтова.

Когда Ма-авр пришел в наш роди-имый дол,
Оскверняячи церкви порог, ^^|
Он без да-альных слов выгнал всех чернецов, —
Одного только выгнать не мог. ^^|

úú|úúú|úúú|úúú|
úú|úúú|úúú|úúú|
úú|úúú|úúú|úúú|
úú|úúú|úúú|úúú|

Интересные формы паузника с растяжением слогов имеются у Фета:

К твоим ^ очам ^ прелестным ^|^
Я со-оздал целую рать ^^|^
Бессме-ертьем дышащих песен, — ^|^*
Чего ж тебе, друг мой, желать? ^^|^

ú|úú|úúú|úúú|^|^
ú|úúú|úúú|úúú|^|^
ú|úúú|úúú|úúú|^|^
ú|úúú|úúú|úúú|^|^

Мы видим, что трехдольный паузник разновидности стопного строения как своеобразная форма метрического стиха, отличающегося от полносложного силлабо-тонического стиха, встречается в практике русских поэтов начиная с конца XVIII в. по XX в. Строго говоря, трехдольный паузник появился у нас еще до Державина. Я имею в виду силлабо-тонические гекзаметры Третьякова-

ского, которые в ритмическом отношении порой выразительнее гекзаметров Жуковского и Гнедича:

Щастливо ты ^ весьма и всегда уясняемо солнцем, ^
О! ^ которые вверх ^ свои ^ пространные ветви, ^
Древо, износишь, на сих ^ местах ^ качаяся царских. ^

Вслед за Третьяковым можно поставить смелые гекзаметры Радищева, применившего двудольные внутрискриховые паузы и растяжения слогов («Осьмнадцатый век»)*:

Урна времен ^ часы излива-ает каплям подобно; ^
Капли в ручьи собрались; ^^ в реку ручьи возрасли... ^^
...Но зри две взнеслися скалы во среде ^^ струй ^ кровавых — ^
Екатерина и Петр, ^^ вечности чада! и Росс². ^^

Но настоящее большое развитие получила паузная форма стиха в поэзии лирика предреволюционной эпохи А. Блока, а затем уже у М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Н. Асеева, С. Есенина, Б. Пастернака, Н. Тихонова, С. Кирсанова и др.

Паузники Блока отличаются необыкновенной ритмической гибкостью и фонетической четкостью. Паузная форма его стихов выработалась под впечатлением паузников Жуковского, Фета и Полонского. Например:

Его ^ встречали повсюду ^|^
На улицах в сонные дни. ^^|^
Он шел ^ и нес свое чудо,|^
Спотыкаясь в морозной тен. ^^|^

ú|úú|úúú|úúú|^|^
ú|úúú|úúú|úúú|^|^
ú|úúú|úúú|úúú|^|^
ú|úúú|úúú|úúú|^|^

Паузная форма блоковского стиха получила огромное развитие в поэзии Маяковского, о формах стиха которого, кстати сказать, составилось совершенно неверное, искаженное представление. Нередко можно слышать выражение «стих Маяковского», как будто форма стихов великого трибуна революции едина по своей

² Слог «Петр» по существу растягивается на три доли, т.е. на всю стопу.

конструкции. Нужно говорить не о «стихе», а о *стихах* Маяковского, о стихах самой разнообразной формы, как многообразно и содержание его поэзии. Маяковский как ритмист, как зачинатель и мастер новых форм русского стиха — это еще не написанная глава истории советской поэзии. Даже если говорить лишь об одной из многих форм стиха Маяковского, о его трехдольном паузнике, то потребуется для этого отдельная большая статья, — настолько велики и разнообразны у него богатства только этой формы стиха. Поэтому паузника Маяковского мы коснемся здесь лишь вскользь, имея в виду показать хотя бы некоторые характернейшие черты ритмики великого поэта. Ограничусь одним примером, из которого видно дальнейшее ритмическое обогащение формы трехдольного паузника по сравнению с паузниками предыдущих поэтов, в частности Блока (для наглядности авторская ступенчатая строка выпрямлена):

Не молод ^ очень ^ лад ^ баллад, ^
но если слова ^ болят ^^|
и слова говорят ^ про то, что болят,
молодеет и лад ^ баллад. ^^|
Лубянский проезд. Водопьяный. ^ Вид ^^
вот. ^^ Вот ^^ фон. ^^|
В постели она. ^ Она ^ лежит. ^^
Он. ^^| На столе телефон. ^^

(«Про это»)

u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
|u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|
|u|u|u|u|u|u|u|u|u|u|

Внимательное рассмотрение этих стихов обнаруживает изумительное своеобразие паузников Маяковского: трехдольные стопы, сохраняя свою долевою форму, дают неслыханные ранее ритмические модуляции, благодаря внутрискристовым паузам. Обращают на себя внимание затактовые слоги в стихах, и здесь нет никакой необходимости говорить об иллюзорной «комбинации» дактилей, амфибрахий и анапестов: это — просто естественное остроумное использование поэтом *на слух* всего богатства и разнообразия трехдольной тактометрической сто-

пы, возможности которой несравненно шире возможностей силлабо-тонической и античной стоп. Маяковский — новатор не только в теме, лексике и поэтической интонации, он гениальный новатор стиховой формы, открывающий грандиозные перспективы для дальнейшей, глубокой реформы русского стиха. Новаторство содержания в стихах Маяковского неотделимо от новаторства формы его стихов. Вышеприведенные стихи уже переросли форму паузника, это уже тактометрические стихи, тактовик.

Таков беглый, общий обзор некоторых моментов в развитии русского паузника с середины XVIII в. до наших дней.

Ударник

Обратимся к другому виду русского стиха, частично, по приемам, как будто похожему на паузник, но имеющему совершенно иной ритмический профиль. Это — *ударник**, название условное.

Ударник — это метрический стопный стих *четырёхдольного* ритма, вроде русских пэонов, но его стопа, всегда оставаясь четырёхдольной, может быть и неполносложной, т.е. паузированной или с протяжением слога. Четырёхдольная тактометрическая стопа имеет множество ритмических модуляций (теоретически их 124). Это излюбленная стопа в русской народной метрике. В книжном стихе модуляций четырёхстопной стопы значительно меньше, чем в народном стихе. Ударник не так развит в русской поэзии, как паузник; он появился сравнительно недавно. Но все же имеется достаточно примеров, чтобы говорить об ударнике как особом типе стиха, перспективы развития которого огромны.

Сейчас трудно установить, кому из поэтов прошлого принадлежит честь открытия ударника. Ясно одно, что он глубокими корнями связан с русским народным стихом.

В своем исследовании о Лермонтове (Л. 1924) Б. Эйхенбаум** приводит между прочим стихи некоторых поэтов, современников Лермонтова, которые в поисках новых стиховых форм дали ряд образцов стиха, сильно отличающегося своим ритмостроением от традиционного русского стиха. Это стихи А. Одоевского и А. Подолинского. «Одоевский, — говорит Эйхенбаум, — соединяет двудольный метр (хорей) с трехдольным (дактилем), употребляя при этом дактилические рифмы».

На первый взгляд наблюдение Эйхенбаума как будто и верно: трехдольный метр соединяется с двудольным. Но стоит лишь прочесть стихи Одоевского вслух, как мы ловим себя на том, что в результате ослабления акцентуации в нечетных стопах двудольность обращается в четырёхдольность (это обычное явление в хорее и ямбе, где чередуются ударные и безударные модуляции стопы), а «дактиль» из трехдольного

становится тоже четырехдольным. Словом, все стихотворение — четырехдольного ритма. Такая «трансформация» произошла в результате естественного растяжения ударных слогов в «дактиле» и в результате употребления внутрискриховых пауз. И мы видим перед собой четырехстопный четырехдольник, или ударник:

Дева черногла-азая! Дева чернбро-овая!
Гру-узия! дочь ^ и зари ^ и огня! ^^^
Страсть и нега то-омная, прелесть вечно но-овая
Ды-ышат в тебе, ^ сожига-ая меня! ^^^

.....
Го-ордо идет, ^ без щита ^ и меча; ^
Только с левого плеча ^ Зыблясь падает порфира; ^^
Све-етл он как снег; ^ грудь, что степь широка, ^
А железная рука ^ Твердо правит осью мира. ^^

Вот ритмический рисунок этого ударника:

$\begin{array}{cccccccc} \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \end{array}$

Любопытная форма ударника, несколько обедненного по сравнению с вышеприведенными стихами Одоевского, обозначалась у Подолинского. Здесь тоже на первый взгляд как будто амфибрахический (трехдольный) размер, но на самом деле — четырехдольник с протяжениями ударных слогов, с внутрискриховыми паузами и с однодольными затактами в стихах:

Есть чу-удная арфа, с колыбе-ели она ^^
До са-амой моги-илы игра-ает. ^/^^
Сокры-ыта глубоко, не видна, ^ не слышна, ^^
Нигде ^ никогда ^ не смолка-ает. ^/^^

Ритмический рисунок ударника Подолинского такой:

347

$\begin{array}{cccccccc} \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \end{array}$

Приведенные образцы ударника — четырехстопного объема.

Но вот у Я. Полонского встречается трехстопный ударник, похожий по ритму на русские народные плясовые стихи; чаще всего такие стихи имеют двудольный затакт (например, известные народные стихи «Ах, ты, сукин сын, камаринский мужик»):

Ты куда, ^ удалая ты башка! ^
Уходи ты к лесу темному пока. ^
Не сегодня-завтра свяжут молодца, ^
Не ушел ли ты от матери-отца? ^
Не гулял ли ты за Во-олгой в степи? ^
Не сидел ли ты в остроге на цепи? ^
Я сидел ^ и в остроге на цепи, ^
Я гулял ^ и за Во-олгой в степи... ^
...Я вина не пил — с воды ^ был ^ пьян, ^
Были деньги — не зашил ^ ка-арман... ^
(«Беглый»)

$\begin{array}{cccccccc} \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \\ \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} & \dot{u} \\ | & | & | & | & | & | & | & | \end{array}$

Ритм отдельных стихов этого отрывка поражает своими смелыми ходами (четыре последних стиха). Полонский использовал в своих стихах приемы русской народной метрики.

Если тщательно порыться в книгах наших поэтов XIX столетия, то, несомненно, можно найти немало подобных и всяких иных стихов, отклоняющихся от традиционного строя силлабо-тонического стиха. Все это говорит о подспудных поисках новых

на двудольной стопе, ритмические модуляции которой были приведены в первой статье. Характерной модуляцией для силлабического стиха является $\cup\cup$ среди $\cup\cup$, $\cup\cup$ и $\cup\wedge$ модуляций. Технологическим признаком силлабического стиха будет частое несовпадение ударения с опорной долей стопы, в результате чего получается *инверсированный ритм*, в отличие от константного ритма, образующегося систематическим совпадением ударений с опорными долями стоп.

Проверим это положение на конкретных примерах. Сравним «тринадцатисложники» силлабо-тонического стиха и силлабического. Вот строфа из стихотворения Некрасова «Генерал Топтыгин»:

Нагоняет ямщикок \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
Вожака с медведем. $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$
«Посади нас, паренек, \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
Веселей доедем». $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$

Силлабисты XVII и XVIII вв. записали бы это четверостишие двустроичием, и тогда в каждой строке было бы как раз по 13 слогов (7+ 6):

Нагоняет ямщикок вожака с медведем.
«Посади нас, паренек, веселей доедем».

Некрасов записал свои стихи правильно — четверостишием. Иначе и не должно быть. Неправильно записывали свои стихи силлабисты*: два самостоятельных стиха составляли у них одну строчку, межстиховые паузы были неясны. Отсюда и пошло у теоретиков стиха недоразумение, продолжающееся и до наших дней. Решающим в этом недоразумении является, как мы увидим ниже, наличие в силлабическом стихе ритмической инверсии, непонятной и необъяснимой с точки зрения теории Третьяковского — Ломоносова. У Некрасова каждый стих — восьмидольного объема, в конце нечетных стихов имеется метрически обязательная однодольная пауза, в конце четных — двудольная пауза. Паузы выравнивают объем стиха до восьми долей. Ударения повсюду падают на первую, опорную долю стопы, чем и создается *константный ритм*. Но в том же стихотворении Некрасова встречаются и такие строки:

Свечерело. Дрожь в конях, \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
Стужа злее на ночь; $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$
Заворочался в санях \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
Михайло Иванович. $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$

Или в конце стихотворения:

Прибежали той порой \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
Ямщик и вожатый. $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$

В последних строках обоих отрывков ритм как бы «колебнулся»: в первой стопе ударение падает на вторую долю, слабую по своему метрическому положению. С точки зрения школьной традиции, Некрасов, казалось бы, написал неправильные стихи, он, как принято говорить в таких случаях, «нарушил размер». На самом деле никакого нарушения метра у Некрасова нет: он ввел чисто русский ритмический прием, так часто встречающийся в народной поэзии, особенно в частушках. Здесь произошла *ритмическая инверсия*, не предусмотренная традиционной теорией стиха.

Ритмическая инверсия была обычным приемом у наших силлабистов; она распространялась на любую стопу (кроме рифмованной). Проследим это явление на стихах Кантемира; возьмем у него две строфы, но запишем каждую строфу не в две строки, как это было принято у силлабистов, а в четыре, как это делал Некрасов:

Счастлив тот, кто, на одной \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
ноге стоя, двести $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$
Стихов пишет в час один, \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
и что день, поддести $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$
Так наполнит, не смотря \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
ничто, как ни пишет, $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$
Мало суетясь, какой \wedge	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge$
ветр на дворе дышит $\wedge\wedge$	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\wedge\wedge$

(Сатира VIII)

Конечно, стихи Кантемира тяжеловаты в чтении. Но ведь написаны они двести лет тому назад, когда наш литературный язык только начинал освобождаться от уродливой «славянщины», тяжелой коростой наевшей на русский язык, который во всей своей природной свежести хранился только в народе. Приведенные выше стихи Кантемира по форме своей — *четырёхстопный двудольник инверсированного ритма*. Этот инверсированный стих силлабистов впоследствии был реформирован Третьяковским в константный и назван *хореем*.

Большинство тринадцатисложных стихов силлабистов построено на очень резкой ритмической инверсии, затрудняющей подчас правильную двудольную читку (скандирование). Нужна большая тренировка уха и навык, чтобы при чтении вслух силлабических тринадцатисложников удержать интонационный и ритмический профиль на двудольной каденции. Например, у Симеона Полоцкого мы читаем:

Звени, звени, молодость, ^
 Сильная да злая, |^^
 Жизнь твоя веселая, ^
 Полная до края. |^^
 (Н. Асеев)

ú|úú|úú|ú
 úúúú|úú|ú
 úúúú|úú|ú
 úúúú|úú|ú

На ритмической инверсии построены стихи величайшего украинского лирика, силлабиста XIX в., Шевченко. Советские переводчики, не в пример старым переводчикам, доказали, что шевченковский силлабический стих (с ритмической инверсией) великолепно звучит и на русском языке. С точки зрения ритмологии стиха, инверсированные ритмы — законное явление, обогащающее технологический инструментарий поэта, тем более, что приемы ритмической инверсии обычны в русской народной метрике. Ритмическая инверсия — обычный прием и в античных стихах (например, гекзаметр).

Силлабический стих вышел из народной поэзии. Это строго метрический стих. Его подлинное развитие в русской поэзии еще впереди. Отдельные (великолепные!) попытки возрождения силлабического стиха мы видим уже у ряда современных поэтов например в «Думе про Опанаса» Э. Багрицкого и частично в «Стране Муравии» А. Твардовского.

Сравним еще раз звучание изометрических стихов константного ритма и инверсированного ритма.

Константный ритм, т. е. ударения совпадают с опорными долями метра:

Не кланите му-удрые,
 Что вам до меня! ^|^
 Я ведь только о-облачко,
 Полное огня. ^|^
 (К. Бальмонт)

ú|úú|úú|ú
 ú|úú|úú|ú
 ú|úú|úú|ú
 ú|úú|úú|ú

Инверсированный ритм, т. е. ударения в некоторых стопах падают на слабые доли, опорные доли не поддержаны акцентами:

Лети, лети, ла-астонька,
 Лети за моря. ^|^
 Прости, прощай, На-астенька.
 Дочушка* моя. ^|^
 (А. Твардовский)

ú|úú|úú|ú
 ú|úú|úú|ú
 ú|úú|úú|ú
 ú|úú|úú|ú

Первый пример — образец так называемого «силлабо-тонического» стиха, второй — образец так называемого «силлабического» стиха. Оба имеют право на существование. Все дело в мастерстве, ничего «устарелого» в стихах Твардовского

нет. Наоборот, «силлабические» стихи у советского поэта звучат свежо, по-новому он прислушивается к голосу народной поэзии.

В сущности говоря, то ритмостроение стиха, которое было у силлабистов XVII и XVIII вв., должно быть вновь восстановлено. Подлинной русской «силлабики» мы еще не имеем. Силлабические стихи XVII и XVIII вв. — это не русский язык а полуболгарский, полуцерковно-славянский. Нам нужны «светские» «силлабические» стихи, какие были у народа, сохранившего свой язык и во времена длительной литературной интервенции «славянщизны». Силлабисты взяли у народа только форму стихов, изуродовав ее до неузнаваемости чуждым народу языком.

Факт перевода советскими поэтами «Кобзаря» Шевченко на русский язык размерами подлинника, размерами шевченковской «силлабики» — факт, повторяю, огромного культурного значения.

Советские поэты доказали на практике, в противовес традиционной теории стиха, что так называемый силлабический — это живой стих, звучащий и сейчас, что он — метрический стих инверсированного ритма. И другой показательный факт развития новой стихотворной культуры — это обращение советских поэтов к истокам народной поэзии («Страна Муравия» А. Твардовского, стихи М. Исаковского и др). Нужно только отказаться от некоторых устарелых терминов нашей поэтики, мешающих развитию теории стиха. Таким термином является, например, термин «силлабический стих» по существу бессмысленный, ненужный термин³.

Из приведенных выше примеров метрического стиха разного ритмического строения и модуляционных рисунков к ним видно, насколько традиционная теория стиха отстала от практики, от живого поэтического слова. Силлабо-тоническая стопа не может вместить в себя те многочисленные ритмические модуляции, в которых так непринужденно звучат своеобразные по ритму стихи Одоевского, Фета, Полонского Блока, Маяковского, Асеева, Твардовского и других поэтов. Жизнь летит вперед не оглядываясь на теорию, которая с ученым видом дремлет со своими схемами на завалинке, сделанной когда-то крепкими руками наших первых теоретиков и — не забудем — практиков стиха — Третьяковским, Кантемиром и Ломоносовым. Дл...

³ Несмотря на тщательные поиски, мне не удалось в литературе XVII и XVIII вв. узнать, кто автор термина «силлабический стих». Ни у кого из «силлабистов» такого термина нет. Зато в «Букваре языка славенска» Кариона Истомина, изданном по повелению государя Петра Алексеевича в Москве в 1696 г., «силлабические» стихи названы очень точно — «стихи слогамерочислении». А еще ранее, в «Псалтири» Симеона Полоцкого, изданной в Москве в 1680 г., в обращении автора, переложившего псалмы стихами, к царю Федору Алексеевичу сказано прямо:

И помощию Бога дело совершился,
 Се бо псалтирь метрами ново преложиися.

Ох ты го́й еси, ца́рь Иван Васи́льевич!
 Про тебя́ нашу пе́сню сложи́ли мы,
 Про твоё́ люби́мого опри́чника,
 Да про сме́лого купца́, про Кала́шникова...

После опытов Пушкина и Лермонтова форма акцентного стиха была надолго забыта в русской поэзии. И лишь в эпоху символизма акцентный стих появился опять, но в значительно измененном виде, он стал одной из форм чисто литературной, а не сказовой поэзии. Интересные опыты акцентного стиха мы находим у первого русского символиста А. Добролюбова. Но наиболее оформленные образцы акцентного стиха дал М. Кузмин; в его «Александрийских песнях» имеется ряд стихотворений этой формы, например:

Вече́рний су́мрак над те́плым мо́рем,
 огни́ маяко́в на потемне́вшем небе́,
 за́пах вербе́ны при конце́ пи́ра,
 све́жее у́тро после до́лгих бде́ний,
 прогу́лка в алле́ях весе́нного са́да,
 кри́ки и сме́х купа́ющихся же́нщин...

Каждый стих построен на четырех ударах; было бы натяжкой искать здесь какие-то стопные соответствия. Кузмин не рифмовал свои акцентные стихи.

Вслед за Кузминым начали применять акцентный стих и другие поэты. Частично он встречается у Блока. Поэты стали рифмовать неметрические строки, все же сохранявшие иногда какие-то отдаленные, деформированные признаки стопности.

Но подлинным создателем и величайшим мастером русского акцентного стиха является Маяковский. Эта форма стиха как нельзя лучше пришлась по голосу Маяковского с его ораторской, говорной интонацией. Именно с акцентного стиха начался процесс противоборства Маяковского как представителя нового начала в русской поэзии с традиционным классическим стихом. Маяковский внес в акцентный стих богатую рифму, своеобразную по звучанию и логически мотивированную.

На акцентном стихе построена поэма «Облако в штанах».

Вашу мы́сль,
 мечта́ющую на размягче́нном мозгу́,
 как вы́жиревший лаке́й на заса́ленной куше́тке,
 буду дрази́ть об окрова́вленный се́рдца лоску́т;
 до́сыта изыздева́юсь, наха́льный и е́дкий.

Стихи Маяковского всегда рифмованные; рифма у него несет ответственную смысловую функцию. Стихотворений, написанных Маяковским в форме акцентного стиха, очень много. Ограничусь демонстрацией еще одного примера:

«Пари́ж!
 Пари́ж!
 прие́дешь, угори́шь!»
 Не зря́
 эта ри́фма
 притя́нута рифма́чами.
 Воры́шки,
 по-и́хнему — (ó),
 «нуво-риш»,
 жи́знь
 прожи́гают
 разожже́нными но́чами.
 («Стихотворение о проданной телятине»)

Акцентный стих Маяковского — это огромное приобретение советской поэзии. Можно сказать без преувеличения, что, помимо ряда других новаторских приемов Маяковского, оказавших и оказывающих большое влияние на советскую и мировую поэзию, Маяковский создал школу акцентного стиха, по-разному используемого различными поэтами (многие вещи Асеева, Кирсанова, Сельвинского, Безыменского, Гусева и др.).

Другой неметрический стих в русской поэзии — это *раешный стих*, вышедший из народной поэзии. Его можно характеризовать как свободный интонационно-синтаксический словоряд, заканчивающийся рифмой и отличающийся от акцентного стиха отсутствием в строке определенного количества полноударных слов. Организующий момент раешного стиха заключается в рифме как звуковом повторе, отделяющем один словоряд от другого. Рифмы обычно смежные. Форма этого стиха очень емкая благодаря простоте своей организации.

Вот образец народного раешного стиха:

Всякому изрядно деньги иметь,
 И немалая слава карманом греметь.
 Карман полон,
 Кафтан цветён;
 Всякий в гости зовет
 И в большой угол ведет.
 Кому есть ли нет — пиво и честь,
 А тебе все есть.

Выкушай, испей,
Да только нас не бей...
(Сб. Рыбникова, ч. III, М., 1861)

Иногда к раешному стиху обращаются и поэты. Так, например, «Сказка о попе и о работнике его Балде» Пушкина написана раешным стихом. Вспомним начало сказки:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.
«Что, батька, так рано поднялся?
Чего ты взыскался?»
Поп ему в ответ: «Нужен мне работник:
Повар, конюх и плотник...»

Недавно в Воронеже вышли «Сказки» известной в Союзе сказочницы А. К. Барышниковой («Куприянихи»). Многие сказки ее рифмованные и по своей форме напоминают склад раешного стиха. Например (разбивка на стиховые строки моя):

В некотором царстве,
в некотором государстве,
под номером сядьмым,
там, где мы сядим
светило солнышко ясное,
жили там люди прекрасные.
Жили да поживали,
добро наживали,
свою землю пуще свою глаза охраняли.
И повадился на эту землю ходить волк жадный,
волк жадный, на чужое добро повадный...
(«Волк жадный»)

Форма и склад раешного стиха отличаются простотою, доходчивость стиха — исключительная, и можно думать, что раешник получит в будущем свое дальнейшее развитие. Во всяком случае раешный стих в руках большого мастера слова может принять самые неожиданные и исключительно интересные формы, как это, например, сделал Маяковский с акцентным стихом.

Остается сказать еще об одной форме неметрического стиха, бытующей в русской поэзии, — о так называемом *прозостихе**. Точное определение его затруднительно.

Прозостих — это, в сущности, прозаическая по своей конструкции, но художественная по своим стилистическим приемам речь, зафиксированная на бумаге в виде отдельных, стихоподобных строк (в колонку). Никаких других признаков стиха (стопа, рифма, акцентное соответствие, звуковые повторы и т. п.) в такой речи нет. Единственный организационный признак стиха (помимо образности языка, но и то не обязательной) в прозостихе заключается в паузно-интонационном членении, оправдывающем стихоподобную разбивку текста на отдельные строки. И тем не менее прозостих звучит как настоящая поэзия, как стихи. Больше того, выполненный тонким мастером прозостих воспринимается как обаятельно своеобразная поэтическая речь.

Несомненно, что поэты, пишущие прозостихом, учитывают важный психологический момент, действующий «магически» на читателя, когда он видит перед глазами не прозаические абзацы, а стихоподобные колонки. Попробуйте прозостих переписать в сплошную строку, как прозаическую речь, — и ощущение стиха исчезнет. В живом же исполнении (с голоса) роль стиховых строк выполняют соответствующая интонация и паузы.

Грубо прозостих можно определить как прозу, записанную стихом.

На Западе первые образцы прозостиха дал, кажется, Гёте**. В русской литературе пробовали писать стихи этой формы Жуковский и А. Востоков. Пожалуй, «стихотворения в прозе» Тургенева (написанные под впечатлением «Маленьких поэм в прозе» Бодлера), при соответствующей разбивке их на интонационные строки, выглядели бы как прозостихи.

В дальнейшем некоторые поэты частично пользовались формой прозостиха. Так, например, у М. Кузмина ряд «Александрийских песен» написан прозостихом.

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно не виденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
Александрия!

Конечно, эти стихи Кузмина раньше всего — высокая поэзия, необыкновенной внутренней чистоты и почти пушкинской простоты. Уже это одно понуждает воспринимать «Песни» Кузмина как речь, организованную по методам стиха.

Своеобразные прозостихи встречаются у Блока; у него совершенно иная интонация, чем у Кузмина, рисунок суше, голос сдержаннее:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Или:

Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?

Какое-то среднее, промежуточное место между акцентным стихом и прозо-стихом занимают такие стихи, какими написаны «Записки поэта» Сельвинского. Принцип пятиударности не везде соблюден автором «Записок», да и пятиударность — сложный вид счета, распадающийся на составные части 3+2 или 2+3. В метрическом стихе пятистопная строка обычно делится цезурой на две части. В «Записках» строка не имеет, и не может иметь, цезуры, поскольку стихи здесь неметрические. С другой стороны, причислить эти стихи к прозостиху не представляется достаточных оснований: интонационного членения на строки в «Записках» нет, оно соблюдается только в отношении фразы, заканчивающейся в строке, и то не всегда: искусственные enjambement'ы, лишенные смысловой и технологической мотивировки, не ощущаются как логически обязательные. Например:

В третий раз я бродил по проспекту. *Игра*,
Которую я при этом себе усвоил,
Сводилась к тому, что все имена предметов,
Попавшихся на вывесках и на плакатах,

Я сочетал с завываниями торговцев,
Откуда брал прилагательные. *Так*
Из вывески зубного врача и крика:
«Лучшее розовое мыло фирмы Брокер»
Я выкроил восхитительный образ, в котором...

Прозостих — очень любопытная форма поэзии, мало пока разработанная у нас практически. В лучших своих образцах (Блок, Кузмин) он похож на чудесный подстрочник, за которым светится какой-то поэтический оригинал и который почему-то нельзя переложить в метрические стихи. Несомненно одно: нужно быть большим мастером слова, чтобы дать отточенные стихи там, где, казалось бы, царит произвол, каприз и манерный вкус, который равно нельзя оспорить или окончательно с ним согласиться.

Свободный стих

Термином «свободный стих», или *верлибр*, покрывается ряд форм и разновидностей стиха, отступающего в своем строении от общепринятых норм. Это — один из самых неизученных вопросов стиховедения и теоретически не разработанный. Теории свободного стиха, строго говоря, нет. Есть лишь отдельные высказывания В. Брюсова, А. Белого, В. Жирмунского, Г. Шенгели и других работников поэзии, пытавшихся разобраться в этом запутанном и противоречивом хозяйстве. Обошел этот вопрос и Б. Томашевский в своей «Теории литературы».

На Западе вопрос о свободном стихе теоретически также не разработан. Высказывания по этому поводу Рене Гиля бессистемны и неопределенны. Не внесла ясности (и скорей еще больше запутала) и брошюра Ш. Вильдрака и Ж. Дюамеля «Теория свободного стиха» (перевод и комментарии В. Шершеневича, М., 1920).

Бесспорно одно: нельзя относить к свободному стиху все, что выходит за рамки «классического» стиха с его регламентированными размерами. Иначе мир стиха будет разделен тогда только на две искусственные группы: классический стих и верлибр.

К категории свободного стиха, бытующего в русской поэзии, относятся стихи с различного рода «вольностями» своего построения. Эти стихи можно, пожалуй, разбить в основном на три группы: метрические стихи, метризованные под определенный размер и неметрические.

К группе *метрического свободного стиха* относятся стихи разностопные (двухдольного и трехдольного ритма) с рифмами. Такой стих культивировался Верхарном и Верленом. Он нашел свое отражение и в практике русских поэтов.

Вот хореический (двудольный) свободный стих Верхарна в переводе Брюсова:

Полно вам, старухи!
Смерть пьяна,
Капли крови, как вина,
Ей забрызгали колет,
Покрывающий скелет,
Пьяные на просьбы глухи.
Голова ее качается,
На плечах, как шар, катается.

Ямбический верлибр Верхарна в брюсовском переводе:

Вот зыбля вереск вдоль дорог,
Ноябрьский ветер трубит в рог.
Вот ветер вереск шевелит,
Летит
По деревьям и вдоль реки,
Дробится, рвется на куски —
И дик и строг.
Трубит над вереском в свой рог.

Трехдольный верлибр Верхарна выглядит так (перевод Брюсова):

Череп к огню наклоня,
Смерть сидит у огня,
Пьет за стаканом стакан и качается,
Полузакрывши глаза,
Улыбается.

Как мы видим, главное отличие этих образцов верлибра заключается в неравностопной строке и в отсутствии строфики. В этом отношении приведенные примеры стихов близки по своей конструкции к русскому вольному стиху, который, правда, был только ямбическим и применялся лишь в баснях и в драматических произведениях: в лирике вольный ямбический стих не применялся (если не считать поэму Богдановича «Душенька»).

Иногда встречается *метризованный верлибр*. О таком стихе нельзя сказать, что в нем строго соблюдаются долевы членения на стопы, но тенденция к определенной дольности все же имеется. Так часто писал Блок. Вот, например, стихи Блока, метризованные под трехдольник, без рифм, с еле намеченной строфикой:

На перекрестке,
Где даль поставила,
В печальном весельи встречаю весну.

На земле еще жесткой
Пробивается первая травка
И в кружеве березки —

Далёко—глубоко —
Лиловые скаты оврага,

Она взманила,
Земля пустынная!

Немало образцов верлибра имеется у М. Кузмина, у молодого Маяковского и у других поэтов.

К категории верлибра можно, пожалуй, отнести — и то с натяжкой — некоторые стихи такой формы, какие мы встречали при рассмотрении акцентного стиха и прозостиха. Но нет основания относить к верлибру паузники и ударники, в которых имеется строгая метрическая система и строфика.

Теория верлибра, повторяю, у нас не разработана, и о нем трудно говорить с должной категоричностью.

Стихопроза

Для полноты обзора типов русского стиха необходимо отметить еще одно любопытное явление, это — *«стихопроза»*, противостоящая прозостиху. Под термин «стихопрозы» попадают метрические стихи, но записанные не в столбец, как это обычно принято для стихов, а в строку, так, как записывается проза.

«Стихопрозу» следует отличать, как чисто внешнюю, имитационную форму, от так называемой «ритмической прозы», в которой имеется лишь более или менее явственная тенденция к метризации речи, но не метр. Подобная тенденция заметна порой у Гоголя, Лескова⁴, у раннего А. Белого (его «Симфонии») и др. писателей. Но у А. Белого написаны произведения, являющиеся по своей форме именно «стихопрозой»; это — настоящие метрические стихи, но записанные сплошь в строку. Таков, например, роман «Москва» (М., 1932), о котором автор говорит в предисловии: «Моя проза — совсем не проза; она — поэма в стихах (анапест); она напечатана прозой лишь для экономии места». Вернее было бы назвать форму «прозы» «Москвы» паузированным, нерифмованным трехдольником, без стихоряда: сплошной ритмический поток, перебиваемый интонационными паузами-«жестами»:

⁴ См.: *Штокмар М.* Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова // «Ars poetica». М., 1928.

И закапали желчи на смоклую крышу; под оттепель; свистами сносятся сурики, листья; и крукает воздух сырой: воронье улетает над силой осиной сквозь синюю просинь: неясною чернью — в неясные черни.

С предельной резкостью показана имитационная, чисто внешняя форма прозы, под которой явственен добротный метрический стих (четырёхстопный ямб с мужскими рифмами) в исторической поэме Л. Мартынова «Тобольский летописец». Здесь «стихопроза» выглядит так:

Не прекращается метель. Ночь надвигается снежна. В соседней горнице постель готовит ямщику жена.
«Илья! Бросай-ка ты писать. Довольно. Все не описать!»
Молчит.
Жена берет свечу. Подходит сзади. По плечу погладила. И над плечом уютно склонилась.
«Пишешь ты о чем? А ну-ка брось. Давай прочти...»*

В таком прозаически-повествовательном виде записана вся поэма.

Хотя поэмы А. Белого и Л. Мартынова и записаны прозой «для экономии места», но все-таки о «стихопрозе» А. Белого нужно сказать, что она представляет собой совершенно *новую форму поэтической речи*. Каковы перспективы экспериментов А. Белого — трудно сказать. Но жизненность его «стихопрозы» не оставляет сомнения. Единственный серьезный упрек А. Белому заключается в гипертрофированном употреблении в поэме неологизмов.

Таковы кратко изложенные и неполно иллюстрированные основные типы русского стиха, бытовавшие и бытующие в практике поэтов. Цель этой статьи — помочь читателю хотя бы частично разобраться в формах и типах стиха.

У нас остались нерассмотренными две категории русского стиха: *русский народный стих* и *тактометрический стих*** . Оба вопроса очень сложны, и коротко о них ничего убедительного сказать нельзя.

О тактометрическом стихе, возникшем в советскую эпоху и во многом близко примыкающем в своем строении к метрике русского народного стиха, во всей его оригинальности и своеобразии, нужно говорить в отдельной работе. Можно уже с достаточным основанием утверждать, что русский советский стих исторически развивается в направлении новых форм, истоки которых таятся в народной поэзии и закономерность которых определяется строем и формами русского языка. Частичные тенденции к формам тактометрического стиха и образцы его имеются у Маяковского, Асеева, Кирсанова, Луговского, Сельвинского, Казина и других поэтов.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СТИХА В. МАЯКОВСКОГО

Когда говорят «стих Маяковского», то в силу неписанной, а затем писанной, а теперь уже просто переписываемой традиции имеется в виду какое-то неясное, приблизительно определяемое своеобразие стихотворных форм великого поэта революции.

Если уж говорить о «стихе Маяковского», то в этом случае следует иметь в виду именно комплексную характеристику.

Основное отличие поэзии Маяковского (помимо его меткой тематики, всегда отражающей главное, злободневное — в высоком значении этого понятия) заключается в богатейшей, глубоко индивидуализированной *лексике*. Суть дела не только в особом построении стиховой фразы и в многочисленных неологизмах Маяковского, но и в исключительно индивидуальной, патетической интонации, в неожиданном ракурсе образного мышления, в необычайно резких инверсиях.

Маяковский смотрел в упор на современность, не сводя с нее своих жадных — влюбленных или ненавидящих — глаз. По богатству языка и поэтики Маяковского можно поставить в один ряд с Державиным, Пушкиным, Лермонтовым и Некрасовым. Вместе с тем он отличается от всех русских поэтов своей поэтикой. Его поэтика гиперболична. Он не знает полутонов. Из синонимов он выбирает самые активные, лежащие на крайней грани выразительности. Свои мысли и чувства он выражает в превосходной степени. Даже сравнения у Маяковского — всегда превосходная степень ощущения данной конкретности. Многие поэтические приемы Маяковского еще не имеют наименования, они не зафиксированы в поэтике, и только с явной натяжкой или с уступчивой приблизительностью их можно адресовать в ту или иную поэтическую рубрику.

Отсюда — органическая трудность поэтики Маяковского.

Для Маяковского характерен его, если можно так выразиться, широчайший лексический демократизм. Поэт считал все русские слова равноправными и брал из словарного фонда все, что ему нужно.

Как же формировался стих Маяковского? Какие стиховые нормы пришлись по голосу поэту революции, главным в поэзии которого было новое содержание?

I

Существует многожды записанное, никем не оспариваемое и поэтому незыблемое положение, что стиховые ритмы и стихотворные размеры обусловлены строем данного языка, его природою, его фонетикой. К сожалению, никто никогда не занимался разработкой этого кардинального в теории литературы положения, никто не показал на фактах языка и поэзии неизбежную обусловленность стиховых ритмов строем данного языка. Ни в ком не вызывает сомнения аксиоматическая очевидность этого положения, принимаемого всеми как нерушимый закон, лежащий в основе речевых, а значит, и поэтических фактов, поскольку любое стихотворение, написанное в любом ритме, представляет собою бесспорный факт языка: в стихах (если они написаны на нормальном, а не на «заумном» языке) — знакомые слова из общенародного словарного фонда; здесь тот же синтаксический строй, какого придерживается каждый, говорящий на данном языке; здесь та же речевая интонация и та же логика лексических построений; здесь знакомая фразеология и знакомый способ изложения мыслей.

Но если стиховые ритмы всецело зависят только от фонетико-грамматического строя данного языка и обусловлены только природою языка, почему мы, в совершенстве овладев языком, не говорим в жизни стихами? По логике этого аксиоматического тезиса поголовное «стихоговорение» было бы естественным. Во всяком случае, лингвисты и филологи должны были бы механически стать стихотворцами. А уж в крайнем случае литературоведы и литераторы обязаны были бы по положению стать поэтами.

Если стиховые ритмы обусловлены только фонетико-грамматическим строем данного языка, то почему в поэзии всех народов мира, языки которых отличаются друг от друга и фонетическим строем, и артикуляцией, и грамматической структурой, и фразеологией, встречаются одни и те же или схожие по ритму стихотворные размеры, — например, хореические стихи или стихи трехдольного ритма?

Чем объяснить тогда противоречие — различие артикуляционно-фонетического звучания стихов у различных народов мира и ритмическое сходство этих стихов в пределах определенного стихотворного размера?

Почему, например, в русской поэзии на протяжении последних двух веков зафиксированы такие разные системы стихосложения, как т.н. силлабическая система, т.н. силлабо-тоническая, затем народная система и, наконец, в последние полвека отмечены какие-то новые формообразования, которым, придают разные наименования — дольник, паузник, тактовик, акцентный стих, «стих Маяковского» и т.д.

Что случилось с русским языком? Изменилась его фонетика? Перестроена грамматика? Иной стала артикуляция? Или, может быть, произошли сдвиги в интонации речи? Нет, ничего особенного с русским языком не случилось. Конечно, в XVIII веке говорили иначе, чем в XX. Но стихи Ломоносова, хотя и тяжеловаты, но по-прежнему прекрасны. А уж пушкинские стихи и сегодня, через сто с лишним лет, мы воспринимаем с таким волнением, как будто их написал наш гениальный современник.

Наконец, что означает факт указания переводчиками, что они перевели на русский язык стихи с немецкого, английского, грузинского, эстонского, узбекского и т.д. «размером подлинника»? Больше того, мы узнаем, что в поэзии народов Средней Азии, в поэзии татарской, в поэзии коми, в поэзии бурятского народа, в поэзии монгольского народа теперь принято писать «русскими размерами» — ямбами, хорейми, дактилями, анапестами. Что же, вместе с размерами русского стиха туда перенесена и русская фонетика, и русская грамматика, и русская артикуляция?

Нет, что-то неладное произошло с доктриной об имманентности стиховых ритмов фонетико-грамматическому строю данного языка.

Ритмические формы стиха не имеют непосредственного отношения к языку, они не подчиняются ни языку, ни грамматике, ни фонетике, ни фразеологии. Наоборот, язык во всей своей совокупности — словарный состав, грамматика, фонетика, фразеология и пр. — поступает в распоряжение ритма. Именно этим и объясняются часто встречающиеся в стихах отступления от норм синтаксиса и фразеологии. Это так называемые поэтические вольности (*poetica licentia*) — разного вида инверсии, усеченные окончания прилагательных, многосоюзия, лишние словечки для счета слогов («втычки»), наращивание или сокращение гласности в слове (*любовию*, вместо *любовью*; *история*, вместо *история*) и пр.

С другой стороны, под давлением языкового материала наблюдается нарушение желаемых ритмических норм: утяжеление ритма за счет слишком большого количества согласных в самом слове или на стыке смежных слов; вторжение в строку слова, не вмещающегося в *стопный* объем стиха; слишком густая набивка стиха короткими словами с обязательными экспираторными акцентами, превышающими предельную норму ритмических акцентов, и т.п.

Ритм — это *врожденное чувство меры*, которое наряду с другими пятью чувствами является *шестым* чувством. Ритму подчиняются анатомо-физиологическая и нервная системы — работа сердца, дыхание, циркуляция крови, все наши движения — от ходьбы и гимнастики до виртуозной игры на скрипке или рояле. Чем ритмичнее трудовой процесс, тем он легче, продуктивнее, радостней. Чувству ритма подчиняется артикуляционная работа речевого аппарата (язык, губы, голосовая

щель, через которую ритмически входит и выходит воздух). Работа поэта над созданием стиха сопровождается негативной артикуляцией, которая может обратиться в реальное шептание, «помыкивание», «выборматывание», выговаривание. Что касается устройства нашего уха, то его поразительной тонкости сложный аппарат не перестает удивлять даже суровых физиологов. А без артистического чувства слуха, соединенного с чувством ритма, невозможен музыкант, немислим поэт.

Законы ритмы едины для всех процессов движения — от дыхания и ходьбы до танцевальной и симфонической музыки, до стиха. Законы искусства суть отражение объективных законов мира. В основе законов ритма лежат физико-математические законы. Ритм — свойство материи.

Артикуляционно-акустическое звучание русского ямба или хорей существенно отличается от немецкого или английского ямба и хорей. Здесь, конечно, сказывается разница в фонетическом строе языка, в особенности разница в системе словесных ударений. Тем не менее всюду ямбы остаются ямбами и хорей — хорейми. Это означает, что *правила стихосложения* в каждом языке могут быть *разными*, но *законы ритма — едины*, потому что законы ритма являются отражением объективных процессов движения, лежащих в природе человека, в его физиологии.

«Нет ничего более властного в жизни человеческого организма, как ритм, — говорил И. П. Павлов. — Любая функция, в особенности вегетативная, имеет постоянную склонность переходить на *навязываемый ей ритм*»¹ (курсив мой. — А. К.).

Ритм — это волнообразный процесс периодических повторов расчлененной определенно-количественной формы движения в ее качественных модификациях.

Расшифруем формулу на примере. Возьмем трехдольник, в состав которого входят такие общеизвестные стихотворные размеры, как дактиль, амфибрахий и анапест. Обычно их называют *трехсложной* стопой. Это грубейшая ошибка, заблуждение, стоившее русскому литературоведению многого: тулика в теории стиха. Понятие трехсложности стопы нужно заменить понятием *трехдольности*. Трехдольная стопа может быть *полносложной*, т.е. все три доли заполнены тремя слогами:

Точки небесные, | вечные | странники, |
 Степью лазурною, | цепью жемчужною...
 (М. Лермонтов)

Трехдольная стопа может быть *неполносложной*, паузированной, чаще всего такая стопа приходится на конец стиха:

¹ Цит. по: Анохин П.К. И.П.Павлов. М.-Л. Изд. АН СССР. 1949. С.289.

Поздняя | осень. Грачи улетели ^ |
 Лес обнажил, поля опустели, ^ |
 Только не | сжата полоска одна... ^^ |
 Грустную | думу наводит она. ^^ |
 (Н. Некрасов)

Каменщик, | каменщик, | в фартуке | белом, ^ |
 Что ты там | строишь? Ко|му? ^^ | ^^ |
 — Эй, не мешай нам, мы | заняты | делом, ^ |
 Строим мы, | строим тюрь|му. ^^ | ^^ |
 (В. Брюсов)

Три стихотворных отрывка написаны одним размером — четырехстопным трехдольником. Но в первом случае все четыре стопы стиха выдержаны в духе полносложной модификации (УУ), во втором случае к полносложным модификациям прибавились в конце стихов неполносложные модификации с однодольной паузой (У^) и двудольной паузой (У^^), а в третьем случае, помимо таких же конечных модификаций, мы явно ощущаем в произнесении стихов В. Брюсова последнюю, четвертую стопу, как сплошную трехдольную паузу (У^^), а вместе с предыдущей двудольной паузой в третьей стопе (У^^) мы имеем глубокую пятидольную паузу в конце второго и четвертого стихов (У^^|У^^). Кто бы ни читал эти стихи, он обязательно выдержит пятидольную паузу, если он не лишен элементарного чувства ритма. В данном случае ритм трехдольный (а не трехсложный). Отсчет трехдольности происходит у нас произвольно, в силу врожденного чувства ритма.

Таким образом, мы видим (слышим), что в трехдольнике кроме контрольной полносложной формы стопы (УУ), встречаются и другие ее модификации (У^, У^^, У^^). Правда, все это — конечные модификации. Но вот идентичный по ритму отрывок четырехстопного трехдольника, где паузные модификации встречаются в середине стиха:

Царствует, | вижу, ^ | всюду раз|врат, ^^ |
 К правде со|крыты ^ | путь и дорога; ^ |
 Глупые, | злые ^ | в сердце их | мнят: ^^ |
 Где добро|детель? ^ | верно нет | Бога! ^ |
 (Г. Державин)

Или то же самое в двестишии В. Маяковского:

Ешь ана|насы, ^ | рябчиков | жуй! ^^ |
 День твой последний при|ходит, бур|жуй! ^^ |

Расчлененная количественная форма (стопа) рассмотренных выше стихотворных отрывков — трехдольная, или проще — трехдольник. Она периодически повторяется в каждом стихе четырехкратно, — значит, трехдольник здесь четырехкратный (четырёхстопный). Притом повторяется эта трехдольная (а не трехсложная) форма не однообразно, а в своих модификациях. Кстати, отметим, что трехдольная форма ритма имеет 36 различных модификаций, в числе их модификации со включением долгих протяжных слогов, например, $\bar{u}uu$. Если мы в вышеприведенных стихах Маяковского протянем слог во второй стопе вдвое дольше, то мы и получим такую модификацию:

Ешь ана|на-асы, | рябчиков | жуй! $\wedge\wedge$
 День твой по|следний при|ходит, бур|жуй! $\wedge\wedge$ |

Всё, сказанное здесь о русском дактилическом трехдольнике, целиком относится и к двум его братьям — амфибрахию и анапесту, в которых, однако, затактовые слоги при аналитическом разборе следует выносить за стопную черту и отмечать начало стопы с ударного слога:

Например, амфибрахий:

По|следняя | туча рас|сеянной | бури!
 Од|на ты не|сешься по | ясной ла|зури,
 Од|на ты на|водишь у|нылую | тень,
 Од|на ты пе|чалишь ли|кующий | день.
 (А. Пушкин)

Анапест:

Не гу|лял с кисте|нем я в дре|мучем ле|су,
 Не ле|жал я во | рву в непро|глядную | ночь...
 (Н. Некрасов)

Подобным же образом следует рассматривать и все другие формообразования стиха — четырехдольники («пэоны»), пятидольники («Красным полымем | заря вспыхнула...») и шестидольники («Весело сияет | месяц над селом \wedge »). В основе ритмостроения стиха лежит не слоговость, как твердит нам устаревшая теория стиха, а *дольность*.

Вот почему во всяком метрическом, т.е. стопном, стихе мы наблюдаем волнообразное движение периодической формы ритма (стопы) в ее многообразных качественных модификациях. Только с помощью этой тактометрической методологии можно разобраться в сложных формообразованиях стиха, в особенности, в формах стиха В. Маяковского.

Коснемся процесса создания стихотворения. Поэт может написать стихи четырехстопным ямбом, пятистопным хореем, шестистопным дактилем (гекзаметр) и т.д. Он может написать стихи в форме сонета, рондо, триолета. Что происходит в этом случае? Перечисленные стихотворные размеры и т.н. «твердые формы» стиха — это уже давным-давно знакомые *готовые формы* стиха. Поэт-ритмист быстро находит нужные по замыслу слова и расставляет их сообразно внутреннему «навязанному ритму». Если в хорейском ритме встретится дактилическая строка, наш слух запротестует: произошла ошибка. Если сонет не построен по правилам этой стихотворной формы, мы бракуем стихи.

Вот тут-то и возникает вопрос о взаимоотношении *законов* ритма и *правил* стихосложения. Законы ритма едины для всех ритмуемых материалов, но правила стихосложения могут быть различны. Разностью правил, т.е. обычаев, и характеризуются различные системы стихосложения в русской поэзии, национальные особенности стихов, музыки. Обычай в искусстве — очень устойчивые комплексы формы. Они лежат в природе общества.

Если с готовыми формами стиха, переходящими по традиции и по книгам от поколения к поколению, обстоит дело благополучно и на этом строится традиционная каноническая теория стиха, то гораздо сложнее обстоит дело с новыми формами стиха, которые или перенесены из поэтики других народов или, что несравненно труднее, изобретены поэтом-новатором. (К заимствованиям ритмических форм стиха из поэзии других народов обращаются прежде всего переводчики, стремящиеся передать стих размером подлинника.)

Форма и содержание — едины. Это — незыблемое положение. Но форма форме — рознь. В мире есть явления, где форма абсолютно слита с содержанием. Идеальный пример — кристаллы. Как установил наш соотечественник, великий кристаллограф Е. С. Федоров, «состав кристаллов (т.е. их «содержание» — А. К.) может быть определен на основании их внешней формы»². В природных кристаллах форма совпадает с содержанием. Но вот кристалл в руках ювелира. Мастер может отшлифовать на специальном станке кристалл, придав ему *любую* форму, не зависящую от химического состава кристалла. В данном случае ювелир придал кристаллу новую *внешнюю* форму, которая является *вторичной*, не зависящей от химического содержания кристалла.

Работа поэта во многом похожа на работу ювелира, но вместе с тем и на работу композитора.

Материал языка остается и в поэзии неизменным (мы имеем в виду словарный состав и грамматику). *Стихотворные размеры в поэзии — это вторичная форма*. Они — внеречевое явление.

² Флинт Е.Е. Начала кристаллографии. М. Гос. изд. Геологической литературы. 1952. С.13.

Прикреплять какой-либо стихотворный размер к определенной тематике — нелепо. Четырехстопным ямбом написаны и полурелигиозные оды Ломоносова, Державина, Хомякова, и похабные стихи Баркова, и глубокая лирика Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, и поверхностная салонная лирика И. Северянина. Четырехстопными ямбами, хорейми и дактилями писали и пишут стихи на английском, немецком, итальянском и других языках. Если бы стихотворные размеры были обусловлены «духом» и природой языка, то поэтам разных народов пришлось бы изобретать свои национальные стихотворные размеры, и тогда стихи не могли бы быть переведены на другие языки «размером подлинника».

Это длинное отступление понадобилось нам для того, чтобы сказать, что формы стиха Маяковского обусловлены не столько своеобразием его лексики и его поэтического языка (который все равно везде и всюду — русский язык), сколько его общей установкой на «неслыханное». «Неслыханное содержание» (Назым Хикмет о Маяковском³), для которого язык является только средством, неслыханные формы, в числе которых стихотворные размеры являются только вторичной формой. Конечно, и вторичные формы тем глубже индивидуализированы, чем одареннее и оригинальнее поэт.

У Маяковского мы находим характерные признания, определяющие методологию создания им своих, индивидуализированных, форм стиха (везде выделено мной. — А. К.):

...Я вам открою
словами
простыми, как мычанье,
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги
(Трагедия «Владимир Маяковский», 1913)

А я вместо этого до утра раннего
в ужасе, что тебя любить увели,
метался
и крики в строчки выгранивал,
уже наполовину сумасшедший ювелир.
(«Флейта-позвоночник», 1915)

...Фразы крою по выкриков выкройке.
(«Про это», 1923)

³ Хикмет Н. Особенная сила // Крокодил. 1953. № 29. С. 4.

Маяковский довольно точен в образной характеристике своего стиха начального периода: мычанье, крики, выкрики. Переводя эти образные выражения на язык конкретных понятий, можно сказать, что Маяковский выдвигает на первое место принципы лирической *интонации*. Как в музыке мелодия, так в поэзии интонация служит наиболее ощутимым признаком оригинальности поэтического голоса. Интонация у Маяковского необыкновенно самобытна, ярка, индивидуальна. В этом отношении он остается единственным явлением в русской поэзии.

II

Говорить о развитии форм стиха Маяковского можно лишь в связи с эволюцией революционной тематики поэта.

Первые юношеские стихи Маяковского, естественно, формировались в пределах общепринятых норм с тенденцией к некоторой деформации. Таково, например, его дореволюционное стихотворение «Утро», написанное в ямбической каденции:

Утромый дождь скосил глаза.
А за
решёткой
чёткой
железной мысли проводов —
перина.

Когда молодой Маяковский, будто через силу уступая традиции, вел стих в пределах канонического четырехстопного ямба, то его стопобойные строки, с резко непривычной лексикой и почти сплошь выдержанные в метафорических темнотах, звучали непривычно тяжело:

Простыни вод под брюхом были.
Их рвал на волны белый зуб.
Был вой трубы — как будто лили
любовь и похоть медью труб.
(«Порт», 1912)

В этих стихах тяжесть ломоносовских од:

Нагреты нежным воды югом,
Струи полденных теплы рек,

Ликуй светло друг перед другом:
Златой начался снова век.

(«Ода в праздник рождения Иоанна Третьего»)

Трехдольники у молодого Маяковского тоже неуклюжи:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

(«Ночь»)

Несколько легче ритм трехдольника в следующем отрывке:

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.

(«Вывескам»)

Образная фактура этих стихов похожа на фактуру картин кубистов, где реальность проступала в еще узнаваемых, хотя и деформированных очертаниях. Маяковский в то время готовился стать художником и в своей манере письма и по художественным вкусам примыкал к лагерю «левых» художников.

Маяковскому тесно было в мире канонических стихотворных размеров. Он искал каких-то новых форм, которые не только не стесняли бы, а помогали высвободить его поэтический голос с богатейшими смысловыми и лирическими интонациями. Маяковский нащупывает форму для *своего стиха*, которая затем развертывается в *систему* новых формообразований. Поэт решительно рвет с формациями классического стиха «Я сразу смазал карту будня», — писал Маяковский.

Земля!
Дай исцелю твою лысеющую голову
лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот.
Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот.

(«От усталости»)

Чужие позолоты! Эту метафору можно переадресовать к старым стиховым формам, от которых Маяковский начал отходить, почувствовав в себе прилив молодых

сил для делания нового искусства. В те годы Маяковский примерял стих по своему физиологическому голосу, по своей интонации. Он писал:

Я сошью себе черные штаны
из бархата голоса моего.
Желтую кофту из трех аршин заката,
По Невскому мира, по лощеным полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.

(«Кофта фата», 1911)

Так была найдена Маяковским форма стиха по своему голосу. Образ бархатных штанов голоса был навеян эпиграфом к первой главе «Египетских ночей» Пушкина* — несомненно, что этот же образ вошел негативным элементом в состав названия первой большой поэмы Маяковского «Облако в штанах», заменившего по цензурным соображениям первоначальное название «Тринадцатый апостол».

Кому посчастливилось слышать с эстрады молодого Маяковского, тот помнит красивый, бархатный тембр его баритона.

Наиболее удивительным стихотворением того периода является «Послушайте!» Здесь Маяковский чувствует в себе силу великого русского поэта. Всё стихотворение держится на интонациях. В нем нет метрического строя, рифмы — простые, отдаленные, еле слышимые, как эхо.

Послушайте!
Ведь если звезды зажигают,
значит — это кому-нибудь нужно?
Значит — кто-то хочет, чтобы они были?
Значит — кто-то называет эти плевочки
жемчужиной?
И, надрываясь
в метелях полуденной пыли,
врывается к богу,
боится, что опоздал,
плачет,
целует ему жилистую руку,
просит —
чтоб обязательно была звезда! —
клянется —
не перенесет эту беззвездную муку!

Это, пожалуй, самое нежное, самое лиричное из всех лирических стихотворений Маяковского. Оно целиком построено на глубоких и разнообразных вопросительных интонациях, соответствовавших бархатному голосу молодого поэта.

Так была найдена Маяковским естественная, блистательная форма стиха. Это — классический образец *интонационно-фразового стиха*, относящегося к категории дисметрических форм.

Остановимся на этом важном теоретическом вопросе и сопредельных ему. Все формы стиха подразделяются на две категории — дисметрические и метрические стихи.

К категории дисметрических стихов относятся такие свободные формации, в которых отсутствует метрическое, т.е. стопное, начало. Следует различать такие виды дисметрических стихов (за отсутствием места не привожу иллюстраций):

1. **Параллельный стих**, — основанный на двух образно-семантических параллелях*. Подобные стихи известны из Библии. Встречаются они и в русской народной поэзии, в частности, среди пословиц и поговорок. Стихи идут без рифм.

2. **Акцентный стих**, основанный на определенном повторяющемся *количестве* слов, логически выделенных в фразе. Такие стихи можно назвать трехударником, четырехударником, пятиударником. Обычно акцентный стих не имеет рифм, но постоянная слоговая клаузула в конце стихов соблюдается. Акцентным стихом написаны «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина, некоторые из его «Песен западных славян».

3. **Интонационно-фразовый стих**, который характеризуется свободным расположением слов в фразе, а его длина определяется интонационной волной. От может быть рифмованный и без рифм. В народной поэзии встречаются оба вида этого стиха. Народный интонационно-фразовый стих с рифмами принято называть раёшным стихом. В качестве примера безрифменного интонационно-фразового стихотворения можно указать на стихи А.Блока «Она пришла с мороза...». Постоянство клаузулы в этом стихе не всегда соблюдается.

Маяковскому принадлежит честь утверждения и развития в русской поэзии этой исконно-русской формы интонационно-фразового стиха**. Взяв за основу эту форму, Маяковский резко модернизировал ее: он соблюдал известное интонационное равновесие в длине строк, наделял каждый стих индивидуализированной рифмой, смысловой по значению и необычайной по звучанию, иногда заменяя рифму великолепным ассонансом. Главное же, Маяковский в дальнейшем придал этому забытому в русской поэзии стиху всю силу своего революционного патетизма, все богатство своей несравненной лексики, всю глубину своего потрясающего лиризма и всю изобретательность своей необыкновенной поэтики. Словом, Маяковский внес в этот простой по форме стих «неслыханное содержание».

В интонационно-фразовом стихе, ведущем свое начало от «Слова о полку Игореве», Маяковский почувствовал себя свободным от догматических норм ямбов и хореев, в которых ему было не по себе.

Интонационно-фразовым стихом Маяковский написал много стихотворений, трагедию «Владимир Маяковский», поэму «Облако в штанах», во многом поэму «Флейта-позвоночник», почти всю поэму «Война и Мир», в значительной части поэму «Человек», «Мистерию-буфф», едва ли не целиком «150 000 000» и т.д.

В нормах русского классического стиха Маяковский не смог бы дать и той доли того, что он дал в форме интонационно-фразового стиха. Он понял это еще в трагедии «Владимир Маяковский», в эпилоге которой поэт с полным осознанием своей правоты сказал:

... кто
где бы
мыслям дал
такой нечеловеческий простор!

Словарь Маяковского, его фразеология, его интонация, его лирический патетизм нельзя было бы вместить в ямбы и хорей.

Развивая год от года и совершенствуя богачейшие возможности интонационно-фразового стиха, Маяковский искал в то же время выход за пределы этого стиха, так обособившего поэта среди его современников. С другой стороны, свободная форма этого же стиха, которую впоследствии упрощенно окрестили «стихом Маяковского», переходила к другим поэтам — от С. Есенина («Пугачев») до А. Безыменского.

Еще до революции Маяковский, не терпевший однообразия, начал время от времени вводить в преобладающий массив интонационно-фразового стиха (который, как было отмечено, относится к категории дисметрических форм) метрические, стопные вставки, заранее подготавливая, таким образом, себе путь к *полиметрии*. Вместе с тем, сначала незаметно, но потом сильнее и настойчивее у Маяковского обозначалась тяга к паузным трехдольникам, в области которых он стал впоследствии, в двадцатых годах, таким несравненным мастером.

Начало полиметрии у Маяковского можно заметить уже в его стихотворении «Мама и убитый немцами вечер», которое представляет собой шедевр поэтического искусства новой формации. Полиметрическую манеру можно наблюдать во многих стихотворениях и поэмах Маяковского.

Так, в поэму «Человек», выдержанную в манере интонационно-фразового стиха, Маяковский вклинивает четкий метрический отрывок, ритм которого, по традиции, можно определить как ямбический — четырехстопный ямб, с перекрестным чередованием двусложных и трехсложных клауз (рифмованных). Для наглядности, вместо авторской ступенчатой разбивки стиха, выпянем каждый стих в строку:

Как смеют петь, кто право дал?
Кто дням велел июлиться?
Заприте небо в провода!
Скрутите землю в улицы!

(Главка «Жизнь Маяковского»).

В дальнейшем этот стихотворный размер стал любимым для Маяковского, и он повторял его немалое число раз. Этим же размером написано знаменитое «Необычайное приключение...»:

В сто сорок солнц закат пылал.
В июль катилось лето...

Главка «Маяковский векам» (в поэме «Человек») почти целиком выдержана в ритме паузного трехдольника. Вот строчки из этой главки без ступенчатой разбивки автора:

Куда я, за|чем я? ^ | Улицей | сотой
ме|чусь чело|вечьим раз|жужженным | ульем.

Или:

Сто|ял — вспоми|наю. ^ | Был этот | блеск. ^
И | это то|гда назы|валось Не|вою.

Последние две строки послужили эпиграфом к первой части поэмы «Про это». Так выработывал и разрабатывал Маяковский формы своего стиха в послереволюционные годы: акцентный стих, интонационно-фразовый стих и паузный трехдольник.

III

Февральская революция 1917 года отмечена у Маяковского одним стихотворением: «Революция. Поэтохроника», написанным интонационно-фразовым стихом. По общему замыслу, по тематическому тембру это стихотворение сродни поэме «Война и Мир», где поэт ставил большие социально-политические вопросы. Он писал:

...Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде»...
...Это первый день рабочего потопа...

Новые несем земле скрижали
с нашего серого Синая

Радостью, надеждами и социальным оптимизмом наполнено это стихотворение, так отличающееся от всего того, что писал раньше Маяковский. Здесь простая лексика, ясная фраза, незатрудненный синтаксис, точно имелась в виду недалекая цель — быть агитпропщиком в «Окнах Роста».

| Это над | взбитой ^ | битвами | пылью,
над | всеми, кто | грызся, в люб|ви ^ из|верясь, ^ |
| днесь небы|валой сбы|вается | былью ^ |
| социа|листов великая | ересь! ^ |

Маяковский ищет новые поэтические средства для новой тематики. Он пишет сатирическую «Сказку о красной шапочке». Ритм этих стихов отличается от прежних ритмов поэта. Здесь впервые Маяковский применил *паузный чертырехдольник* с включением долгих слогов в отдельных случаях. Истоки этого стихотворного размера мы найдем в русской народной поэзии. Стихотворение написано *двустихиями*. Можно предположить, что, выработывая новый для себя стихотворный размер, Маяковский шел пока осторожно, ощупью, приравнивая фразу к каждому отдельному стиху, и изредка — ко всему двустихию без enjambement'ов. Это предположение подтверждается отказом поэта от его патетической интонации. Стихотворение непривычно для Маяковского спокойно:

| Жил ^^ да | был ^^ на | све-ете ка|дет. ^^^ |
| В кра-асную | шапочку ка|дет ^ был о|дет. ^^^ |

| Кроме этой | шапочки, до|ставшейся ка|дету, ^^ |
| ни черта в нем | красного ^ | не было и | нету. ^^ |

| Услышит ка|дет — ^ рево|лю-уция | где-то, ^^ |
| шапочка сей|час же на го|лове ^ ка|дета. ^^ |

| Жили припе|ваючи за | ка|детом ка|дет, ^^^ |
| и отец ка|дета, ^^ | и кадетов | дед. ^^^ |

Всюду правильный паузированный четырёхдольник, форму которого удостоверяет третья контрольная строка, выдержанная в полносложных, безпаузных модификациях:

Кроме этой | шапочки, до|ставшейся ка|дету... ^^ |

«Сказка о красной шапочке» была в известной мере технологическим подступом Маяковского к его знаменитым маршам, ритм которых — четырехдольный.

Объективности ради, следует указать, что еще до революции, в 1915 г., когда шла Первая мировая война, которая потрясла Маяковского до глубины души, он написал полушуточное стихотворение «Военно-морская любовь». Размер стихотворения, единственного у Маяковского в этом роде, *трехстопный четырехдольник*, с двусложным затактом.

По морям играя | носится ^ | ^^
с миноносцем миноносица. ^ | ^^

Льнет, как | будто к меду | осочка, ^ | ^^
к миноносцу миноносочка. ^ | ^^

И конца б не довелось ему, ^ | ^^
благодушью миноносему. ^ | ^^⁴

Это — народная форма стиха, широко применяемая в русском фольклоре.

Как по | морю, морю | синему ^ | ^^
Плыла | лебедь, лебедь | белая, ^ | ^^

В ритме подобных стихов писал Н. Некрасов:

Надо | мной певала | матушка, ^ | ^^
Колыбель мою качаючи... ^ | ^^

Короткая тренировка в создании четырехдольников и уже достаточный опыт в паузных трехдольниках позволили Маяковскому приступить к смелому эксперименту — написать агитационное стихотворение, ритм которого соответствовал бы маршевому ритму. В ноябре 1917 г. Маяковский пишет «Наш марш». Композиция марша и совершенно оригинальная конфигурация ритма — небывалое до того явление в русской поэзии. В образной лексике стихов еще много от прежнего усложненного метафоризма, но нужно признать огромной удачей Маяковского попытку дать неслыханный рисунок ритма в пределах четырехдольной стопы,

⁴ Не будет ошибкой сказать, что стихотворения Маяковского «Военно-морская любовь», «Сказка о красной шапочке» и затем «Тучкины штучки» (1917) были предварительный разведкой поэта к будущему циклу стихов для детей.

с ее разнообразными модификациями. Исходя из структуры маршевого ритма, прочтем первые две строфы с рефренами, точно соблюдая долготу слогов и долготу пауз — внутрителишных и концевых:

Бе-ейте ^	в пло-ошадн	бу-унтов ^	то-опот! ^
Вы-ыше ^	го-ордых го	лов ^ гря-а	да! ^^^
Мы ^ ра-аз	ли-ивом вто	ро-ого по	гопа пере-
мо-оем ми	ров ^ горо	да. ^^^	^^^^
Дней ^^^	бык ^^^	пег. ^^^	^^^^
Ме-едленна	лет ^ а-ар	ба. ^^^	^^^^
Наш ^^^	бог ^^^	бег. ^^^	^^^^
Се-ердце ^	наш ^ бара	бан. ^^^	^^^^

Е-есть ли ^	на-аших ^	зо-олот не	бе-есней? ^
На-ас ли ^	сжа-алит ^	пу-ули о	са? ^^^
На-аше о	ру-ужие	на-аши ^	пе-есни. ^
На-аше ^	золото — зве	нящие голо	са. ^^^
Зе-еленью	ляг, ^^^	луг, ^^^	^^^^
вы-ыстели	дно ^^^	дням. ^^^	^^^^
Ра-адуга,	дай ^^^	дуг ^^^	^^^^
лет ^ быстро	лѐ-отным ко	ням. ^^^	

Нужно иметь в виду, что в паузной модификации стопы, например, «луг, ^^^ |» не три паузы, а одна *трехдольная* пауза; а весь конец стиха «луг ^^^ | ^^^^» содержит одну *семидольную* паузу, обозначенную семью долевыми значками. И так — везде.

Неправильно поступают некоторые чтецы, когда они трактуют рефрен в трехстопной манере, не отмечая концевой четырехдольной паузы | ^^^^ |, которая приходится на четвертую стопу марша. Неправильна в данном случае и такая трактовка рефрена, когда маршевому ритму придают трехдольное, а не четырехдольное звучание; ошибочно считать эти стихи трехстопными, а не четырехстопными:

Дней ^^	бык ^^	пег. ^^
Медленна	лет ^ ар	ба. ^^
Наш ^^	бог ^^	бег. ^^
Сердце ^	наш бара	бан. ^^

Переход после четырехстопного четырехдольника строфы на трехстопный трехдольник в рефрене — это вопиющая акустическая безграмотность, ломающая всю ритмическую композицию маршевого стихотворения.

После «Нашего марша», напечатанного 15 марта 1918 г. в № 1 «Газеты футуристов», Маяковский создал другой — «Левый марш». Это было в Петрограде в декабре 1918 г.,

Маяковский впоследствии вспоминал: «Мне позвонили из бывшего Гвардейского экипажа и потребовали, чтобы я приехал читать стихи, и вот я на извозчике написал «Левый марш». Конечно, я раньше заготовил отдельные строфы» (Выступление в Доме комсомола Красной Пресни 25 марта 1930 г.).

«Левый марш» — шедевр русской поэзии нового типа. Ничего похожего мы не найдем в истории отечественной поэзии. Вместе с тем ритмика «Левого марша», равно как и «Нашего марша», близка ритмике многих народных стихотворений. Оба марша — классические образцы нового русского стихотворного искусства, и влияние их ритмической структуры еще скажется на технике будущего стиха. Частично она сказалась на «тактовых» стихах Н. Асеева, С. Кирсанова и И. Сельвинского.

Ритмическая и смысловая выразительность «Левого марша» станет наиболее ощутимой тогда, когда стихи будут прочитаны, как маршевая композиция, под точный отсчет: раз-два-три-четыре. Каждый стих «Левого марша» — четырехстопный, а каждая стопа — четырехдольная, даже в случае, когда она не четырехсложна: здоровое ритмическое чутье подскажет — где нужно удлинить слог вдвое по сравнению с рядовыми однодольными слогами, а где выдержать соответствующую паузу. При маршевой четке стихов на четыре счета в случаях, когда последний в строке, четвертый отсчет не опирается на словесный текст, нужно выдерживать долгую четырехдольную паузу, уравнивающую укороченный текст до определенного ритмического габарита, период которого в данном случае равен шестнадцати долям (четыре четырехдольных стопы — $4 \times 4 = 16$).

Разобьем же стихи «Левого марша» на стопы, проставим значки пауз и проскандируем его сообразно ритмической структуре марша*:

| Ра-азво-о|ра-ачи-и|ва-айтесь ^ | в ма-арше!
Сло	ве-есной не	ме-есто ^	кля	зуе. ^	^^^^
Ти-ише, о	ра-аторы!	Ва-аше ^	^^^^		
сло-ово, то	ва-арищ ^	маузер. ^	^^^		
До	во-ольно ^	жи-ить ^	за	ко-оном, ^	^^^^
да-анным А	да-амом и	Е-свой. ^	^^^^		
Кля-ачу ис	тории за	го-оним. ^	^^^^		
Ле-ево	й! ^	^^^^	Ле-ево	й! ^^	^^^^
Ле-ево	й! ^	^^^^	^^^^	^^^^	

Эй, ^ сине	бл	у-узые!	Ре-ейте! ^	^^^^	
За ^ о	ке	а-аны! ^	И-ли ^	^^^^	
у ^ брон	е	но-осцев на	ре-ейде ^	^^^^	
сту-уплены	о-острые	ки-или?! ^	^^^^		
Пу-усть, ^ о	с	ка-алась ко	ро-оной, ^	^^^	
взды	ма-ает бри	та-анский ^	ле-ев вой. ^	^^^	
Ком	му-уне не	бы-ыть поко	р	ё-онной. ^	^^^^

| Ле-ево|й! ^ | ^^^^ | Ле-ево|й! ^ | ^^^^ |
 | Ле-ево|й! ^ | ^^^^ | ^^^^ | ^^^^ |

Там ^ за го	ра-ами ^	го-оря ^	^^^^		
Со-олнечный	край ^ непо	ча-атый. ^	^^^		
За	го-олод, за	мо-ора ^	мо-оре ^	^^^	
Ша-аг милли	о-онный пе	ча-атай! ^	^^^		
Пусть	ба-андой о	кру-ужат на	ня-атой, ^	^^^	
Сталь	ной ^ изли	ва-аются	леевой, — ^	^^^	
Рос	си-ии не	быть ^ под Ан	га-антой. ^	^^^^	
Ле-ево	й! ^	^^^^	Ле-ево	й! ^	^^^^
Ле-ево	й! ^	^^^^	^^^^	^^^^	

Гла-аз ли по	ме-еркнет ^	о-рлий? ^	^^^^		
В ста-арое-ль	ста-анем ^	п	ялиться? ^	^^^	
Кре	пи ^^ у	ми-ира на	го-орле ^	^^^^	
пролетари	а-ата ^	па-альцы! ^	^^^^		
Гру-удью впе	р	ёд ^^^	бра-авой! ^	^^^^	
Фла-агами	не-ебо о	клеивай! ^	^^^^		
Кто ^ там ша	га-ает ^	пра-авой? ^	^^^^		
Ле-ево	й! ^	^^^^	Ле-ево	й! ^	^^^^
Ле-ево	й! ^	^^^	^^^^	^^^^	

Текст «левого марша» в этой разбивке выглядит очень пестрым, глаз не сразу схватывает непривычные обозначения. Но у нас нет иных полиграфических средств, которые помогли бы более просто показать читателю способ маршевого исполнения этого стихотворения. Растяжение слоговых гласных (долгие слоги), паузы, длительность которых обозначена перевернутыми «галочками» (^), вынесение затактовых слогов за стопную черту и, наконец, разнообразные модификация четырехдольной стопы (○○○, ○○○, ○○○, ○○○, ○○○, ○○○ и т.д.) — все это не должно отпугивать внимательного читателя, если он заинтересован в том, чтобы ритмически верно проскандировать маршевые стихи Маяковского. Время, затраченное на *разучивание* размеченного текста вознаградится, когда замысел Маяковского будет раскрыт во всей его технологической необычности.

«Левый марш» нужно читать так, чтобы под него можно было идти, как под маршевую музыку. Поэтому рефрен «Левой!» должен всюду и неизменно совпадать с ударом левой ноги, а на удар правой ногой падает четырехдольная пауза (^^^^). В последней строке рефрена слово «левой!» приходится только на первую стопу, совпадающую с ударом *левой* ноги, остальные три стопы четырехдольника целиком паузированы. Таким образом в конце каждой строфы нужно выдерживать длинную тринадцатидольную паузу, слагающуюся из трех сплошных паузных модификаций четырехдольника ($4 \times 3 = 12$) и однодольной паузы в модификации ○○○ (Ле-ево|й! ^).

Все это кажется очень трудным, сложным и искусственным на бумаге, на деле же, в скандовке, — естественно укладывается в ритмическую форму. Паузы в марше Маяковского — структурные.

Из других маршей четырехдольной структуры можно отметить «Возьмем винтовки новые...» (1927). В ритмическом отношении это стихотворение явно уступает «Нашему маршу» и «Левому маршу» хотя бы уже потому, что Маяковский в данном случае модернизировал известный в русской поэзии стихотворный размер типа стихов А. Мятлева «Фонарики, фонарики, скажите-ка вы мне...» или стихов А. Дактиля («Марш конницы Буденного»: «Мы, красные кавалеристы, и про нас...»). Вводя межсловесные структурные паузы — в этом оригинальность Маяковского, — поэт построил рефренные строки на растяжении слогов (длигие слоги). Вот начало этого стихотворения (записываю авторское двустрочие в один стих, отвечающий тактовому, маршевому периоду):

Возь|мём винтовки | новые, на | штык ^^ флаж|ки! ^^
И с | песнею в стрел|ковые пой|дём ^ в кру-уж|ки. ^^
| Раз! ^ Два! ^ | Все ^ в ряд! ^ | Впе-еред, ^ | о-отряд! ^ |
Ког|да война-ме|телица придет ^^ о|пять ^^
долж|ны уметь мы | целиться, у|меть ^^ стрелять. ^^
| Ша-агай ^ | кру-уче! ^ | Це-елься ^ | лу-учше! ^ |

Ритм этих стихов следует определить как паузный четырехстопный четырехдольник 2-й — второй потому, что акцентирование каждого стиха начинается со второго слога:

Возь|мём...; и с | песнею...; Ког|да...; ...долж|ны...

Маяковский любил маршевые ритмы. Почему? Потому что под маршевые стихи, как под музыку, можно ходить. А хождение — отличительная черта беспокойного характера Маяковского, любившего быть всегда в движении. Сочинять стихи он любил на ходу. В этом отношении интересно свидетельство В. Луговского, которому Маяковский говорил: «Я стихи пишу всем телом. Шагаю по комнате, протягиваю руки, жестикулирую, расправляю плечи. Всем телом делаю стихи» («Литературная газета», 1954, 16 ноября).

Шаг помогает естественному отсчету слогов и структурных пауз в стихе. Почти все марши Маяковского — четырехдольной структуры, в русской поэтике такие стопы именуются «пэонами». Тактовый период четырехстопного маршевого четырехдольника равняется 16 долям, охватывающим и слоги (одnodольные краткие и двудольные длинные), и структурные паузы.

У Маяковского имеется «Октябрьский марш» (1929), написанный четырехстопным паузным *трехдольником*. Его долевая емкость короче четырехдольного марша и составляет 12 долей (4 x 3=12). Ритм трехдольника быстрее четырехдольника, потому что объем трехдольной стопы на одну долю меньше четырехдольной стопы. Впечатлению большей быстроты трехдольника, по сравнению с четырехдольником, способствует введение в четвертом стихе строфы особой модификации трехдольника, состоящей из ударного слога и двудольной паузы (U^^); это структурная деталь придает трехдольному ритму энергичный характер:

В мире яс	нее, ра	бочие	лица, ^
лозунг и	прост ^ и	прям: ^^	^^
надо в од	но чело	вечество	слиться ^
всем ^^	нам, ^^	вам! ^^	^^
Сами ^	жизнь ^ и	выжнем и	выкуем.
Стань элек	тричеством,	пот! ^^	^^
Са-амый	полный раз	вей непре	рывкою
ход, ^^	ход, ^^	ход! ^^	^^

В этом трехдольнике Маяковского применены в различном комбинировании следующие модификации стопы: UUU (обычная, контрольная), UUU, UUU, UUU, UUU, UUU. Между тем школьная теория стиха, вопреки практике поэтов, признает только одну модификацию UUU.

Разработка Маяковским ритма маршеобразных трехдольных паузников сказалась и на ритмике других советских поэтов, давших превосходные образцы стихов этой формы. Приведем только два примера:

Время ве	лит ^ за	песню при	няться. ^
Взбей ^^	в шаг ^^	марш! ^^	^^
Взглянем, как	вырос за	эти три	надцать ^
лет ^^	рост ^^	наш. ^^	^^
(С. Кирсанов, «Тринадцатый Октябрь»)

| Все, кто не | слеп ^^ | и ^ не | глух, ^^
| и ^^ | не ^^ | стар, ^^ | ^^ |
| все, кому | радость и | молодость | друг, ^^
| все ^^ | на ^^ | старт! ^^ | ^^ |
(Н. Асеев, «Спартакиада»)

Примечательно, что наиболее выразительные по ритму паузные трехдольники появились у Маяковского в большом количестве в годы, когда поэт много «двигался», подолгу путешествовал по Советскому Союзу и за границей (1924—1925).

Он говорил, что путешествие заменяет ему книги, т.е. обогащает впечатлениями, наблюдениями, знаниями.

Каким веселым, даже озорным ритмом исполнено стихотворение Маяковского «Еду»:

Би|лет — ^^ | шелк. ^ Ше|ка — ^^ | чмок. ^
 Сви|сток — и рва|нулись туда мы, ^ | ^^
 куда, ^ как | сельди ^ | в сети чу|лок, ^
 ply|вут круго|светные | дамы. ^
 Се|годня при|едет — уродом-у|род, ^
 а | завтра — у|знать ^ по|смейте-ка: | ^^
 в од|но ^ раз|убран и | город и | рот —
 по|мады, ог|ней ^ ко|метика. | ^^
 Ве|селых ^ | тянет ^ | в эту вот | даль. ^
 В Па|риже гру|стить? ^ Ед|ва ли! ^ | ^^
 В Па|риже — ^ | площадь, и | та — Эту|аль, ^
 а | звезды — так | сплюшь эту|али! ^ | ^^

В стихотворении «Верлен и Сезан» есть строфа, где тот же паузный четырехдольник имеет уже другие ритмические нюансы, благодаря введению в стих исключительно мужских клаузул:

Бы|вало — се|зон ^ наш | бог — ^ Ван-|Гог, ^
 дру|гой ^ се|зон — ^ Сезан. ^^ | ^^
 Те|перь ^ у|шли от ис|куства ^ | вбок — ^
 не | кра-аску | любят, а | сан. ^^ | ^^

И совсем иной оттенок ритма мы чувствуем в паузном трехдольнике, которым написан «Атлантический океан»:

Ис|па-анский | камень сле|пящ ^ и | бел, ^
 а | стены ^ — | зубьями | пил. ^^ | ^
 Паро|ход до две|надцати | уголь ^ | ел ^
 и | пресную | воду ^ | пил. ^^ | ^^
 По|вел паро|ход о|кованным | носом
 и | в час, ^^ | ^^ | ^^
 со|пя, ^ во|брал яко|ря и по|несся.
 Ев|ропа ^ | скрылась, мель|чась. ^

Вторая строка второй строфы резко укорочена по сравнению с остальными четырехстопными строками. Как читать ее? Минимальный ритмический объем ее будет таков:

и | в час, ^^...

Максимальный же объем —

и | в час, ^^ | ^^ | ^^ | ^^

В первом случае, одностопный вариант — слишком искусственная формация с однодольной паузой в середине стопы:

и | в час, ^ со|пя, ^ во|брал яко|ря... и т.д.

Во втором случае, формально правомерном, мы можем выдержать десятидольную паузу, уравнивающую стих с остальными строками. Но такая пауза не поддерживается интонацией и логикой фразы. Поэтому естественнее, в соответствии с разговорным языком, сделать здесь среднюю паузу в семь долей, из которых две доли — «остаток» предыдущей стопы и одна стопа полностью паузная, к которой логически примыкает двудольная пауза, начинающая следующую стопу:

и | в час, ^^ | ^^ | ^^ ...

Таким образом мы сохраним цельность и закономерность всего ритмического процесса рассматриваемой строфы.

В заключение для характеристики любимых приемов Маяковского приведем прекрасное восьмистишное стихотворение «Прощанье», где первая строфа — паузный трехдольник, а вторая — хореическая:

В ав|то, ^ по|следний | франк разме|няв. ^
 — В ко|тором ча|су на Мар|сель? ^^ | ^^
 Па|риж ^ бе|жит, прово|жая ме|ня, ^
 во | всей невоз|можной кра|се. ^^ | ^^
 Подступай
 к глазам,
 разлуки жига,
 сердце
 мне
 сентиментальностью расквась!
 Я хотел бы
 жить
 и умереть в Париже,

Архитектоника поэмы не сложна: вступление и три части. Но композиционное распределение богатейшего лирического материала внутри частей — чрезвычайно интересное.

Вступление занимает 11 четверостиший, каждое из которых частично или полностью разбито на ступенчатые подстишия. Во вступлении 44 стиха.

Первая часть поэмы — «Баллада Редингской тюрьмы» — размечена двенадцатью последовательными подзаголовками сбоку текста («окна»); «О балладе и балладах», «По кабелю пущен номер», «Телефон бросается на всех» и т.д. В этой части 262 стиха.

Во второй, самой большой части поэмы — «Ночь под рождество» — девятнадцать подзаголовков: «Фантастическая реальность», «Боль были», «Спаситель» и т.д. Здесь 538 стихов.

Третья — короткая часть «Прощение на имя...», в ней четыре подзаголовка: «Прошу вас, товарищ химик, заполните сами», «Вера», «Надежда», «Любовь». В этой части 132 стиха.

Следовательно, в поэме «Про это» 976 стихов. Это — средний объем русской поэмы. В «Полтаве» А.Пушкина 1470 стихов.

Почему Маяковский избрал для поэмы трехдольный, «вальсовый» ритм — трудно сказать. Но можно предполагать, что магистральный ритм поэмы связан с ее содержанием. Во всяком случае, во вступлении к поэме имеется на это прямое указание:

Это тема придет,
прикажет:
— Истина!

Эта тема придет,
велит:
— Красота! —

И пускай
перекладиной кисти раскистены,
только *вальс* под нос мурлычешь с креста.

Вальсовый ритм — это именно и есть трехдольный ритм, в особенности в форме паузника.

Рассмотрим подробнее строение паузных трехдольников Маяковского, в духе которых выдержана в основном поэма «Про это».

Паузный трехдольник не является для эпохи, в которую жил Маяковский, принципиально новой формой русского стиха. Первые паузные трехдольники мы встречаем еще в гекзаметрах Тредиаковского, а затем в некоторых стихотворениях Державина, а позже — у Жуковского. Паузная форма трехдольников имеется в гекзаметрах Радищева, Жуковского и Гнедича. Паузники встречаются у Лермонтова и Фета.

Исторически неверно утверждение некоторых русских стиховедов, будто паузная форма трехдольников заимствована нашими поэтами у Гёте и Гейне. Паузники, начало которым положил Тредиаковский, — исконная русская форма стиха. Теоретически они были осмыслены поздно: устаревшая теория т. н. силлабо-тонического стиха, признающая *только беспарузные полносложные модификации* стопы, не могла дать правильного объяснения паузному ритму.

Культивирование паузных трехдольников, вошедших теперь в технологический арсенал русской поэзии, началось в стихах Блока, частично у Брюсова и затем у Ахматовой, Гумилева и других поэтов (а в наши дни у Асеева, Кирсанова, Суркова, Прокофьева, Тихонова и других). Таким образом, ко времени работы Маяковского система паузных трехдольников была практически уже разработана. Теоретически же в ритмической структуре паузных трехдольников разобрался в период 1915–1916 гг. Сергей Бобров, после чего об этой форме стиха писали В. Жирмунский, Г. Шенгели, М. Малишевский и другие исследователи стиха. Жирмунский вслед за Брюсовым предложил называть этот вид трехдольников «дольником», — термин бессодержательный и дезориентирующий.

Этому названию не хватает ритмической характеристики. «Дольник» так же непонятен, как «сложник». Но если мы скажем: «трехсложник» или «пятисложник», то само это слово определяет слоговой объем стопы — в три слога или в пять слогов. Точно так же, если мы скажем «трехдольник» или «пятидольник», то этим мы отмечаем долевым объем стопы. Когда мы говорим «трехдольник», то мы имеем в виду не только полносложные модификации стопы $\underline{\cup\cup\cup}$, но и паузные модификации $\underline{\cup\cup}$, $\underline{\cup\cup\cup}$. В любом случае при чтении трехдольников соблюдается трехдольная каденция. Поэтому гораздо точнее и технологически ближе к истине конструктивный термин С.Боброва — *паузный трехдольник* (или трехдольный паузник), чем пустопорожний «дольник».

В чем состоит особенность структуры паузных трехдольников?

Как уже было сказано, эта форма стиха выпадает из системы т.н. силлабо-тонического стиха, сущность которого состоит в обязательном *полносложии* стопы и акцентировании *сильных* по положению в стопе слогов. В паузном трехдольнике принцип сплошного полносложения в стопе не соблюдается. Некоторые теоретики стиха говорили в таких случаях, что в стопе, де, имеется «пропуск слога». Это наивное определение нужно отвергнуть: «пропустить слог» в слове значит изуродовать его, лишить смысла. На деле в паузном трехдольнике никакого пропуска слогов не происходит; поэт строит стих таким образом, что между словами, входящими в стих, встречаются паузные «просветы» и некоторые доли остаются «незянтями» словесным материалом. Образующиеся таким образом паузные «пустоты» являются *структурными паузами*, они играют важнейшую роль в ритмообразовании наравне с такими ритмическими элементами, как слоги,

и ритмический процесс *трехдольной каденции* полностью сохраняется. Количественная емкость стопы во всех случаях — и при полносложных модификациях и при паузных модификациях внутри стиха и в конце его — остается неизменной, и стих количественно всегда равен стиху. Поэтому, повторяю, о трехдольнике нужно говорить, как о стопе *трехдольной, а не трехсложной*.

Ритмические структурные паузы в стихе нельзя отождествлять с интонационно-логическими, смысловыми паузами, которые в одинаковой мере присущи и художественной прозе, и стиху, и обыденной разговорной речи. Ритмические паузы входят в ритмический процесс как его органические структурные элементы. Интонационно-логические же паузы вызываются требованиями самого строя речи, ее смысловой интонацией. При совпадении ритмических пауз с интонационно-логическими выразительность стиха повышается. В этом состоит одно из множества других условий мастерства поэта.

Проследим сказанное на некоторых стихах Маяковского в его поэме «Про это». Для большей простоты зрительного восприятия выпрямим каждый ступенчатый стих в строку. В целях соблюдения единства понимания трехдольности стопы будем считать *начало трехдольной стопы с ее ударного слога*, вынося доударные слоги за стопную черту и отмечая паузы как внутри стиха, так и в конце его. Однодольная пауза, равная по длительности одному слогу, обозначается значком ^, двудольная пауза ^^, трехдольная ^^^ и т.д.

Вот начало вступления к поэме:

В этой | теме, и | личной и | мелкой, ^ | ^
 пере|петой не | раз и не | пять, ^^ | ^
 я кру|жил поэ|тической | белкой ^ | ^
 и хо|чу ^ кру|житься о|пять. ^^ | ^

В первых трех строках — всюду полносложные модификации трехдольника, кроме концевых паузных модификаций. Такая структура предусмотрена традиционной практикой и теорией стиха. Но в четвертой строке Маяковский применил внутрителистную паузную модификацию (...|чу ^ кру|... = $\acute{U}\cup$), закономерность которой традиционная теория стиха отрицает вопреки живому ощущению ритма стиха и наперекор богатейшей практике русских поэтов.

Далее Маяковский широко вводит в свой трехдольник паузные модификации, придающие стиху ритмическую живость и большое интонационное разнообразие в соответствии с развитием темы:

Эта | тема сей|час и мо|литвой у | Будды ^ | ^
 и у | негра во|стрит на хо|зьяв ^ | нож. ^^ | ^

Если | Марс, и на | нем хоть о|дин сердце|людый, ^ | ^
 то и | он ^ сей|час ^ скри|пит ^ про | то ж. ^^ | ^

Четвертая строка, наиболее паузированная, будучи взята вне контекста, а, значит, вне ритмического процесса, могла бы показаться хорейской. Конечно, это вздор.

Еще большую живость и энергетику приобретает ритм стиха, когда поэт строит некоторые строки на односложных словах, оставляя такое слово единственным в трехдольной стопе с двудольной паузой. Такие модификации придают стиху большую ритмическую гибкость и интонационную выразительность.

Лу|бянский про|езд. Водо|пьяный. ^ | Вид ^^ |
 | вот. ^^ | Вот ^^ | фон. ^^ | ^^ | ^^
 В по|стели о|на. ^ О|на ^ ле|жит. ^^ |
 | Он. ^^ | ^ На сто|ле теле|фон. ^^ | ^^ |

Нервный, задышающийся ритм этих стихов, начинающих первую часть поэмы, уже сигнализирует о какой-то необычайной ситуации, настраивает читателя на восприятие чего-то крайне значительного.

Маяковский виртуозно владеет паузным трехдольником, выбирая на слух такие модификации, которые технологически усиливают выразительную сторону ритма и повышают смысловое значение данного отрывка. В особенности показателен пример, где поэт изображает свое страшное нервное напряжение при телефонном вызове:

Дыры свер	ля ^^	в доме ^
взрыв ^ Мяс	ницкую	пашней, ^
рвя ^^	кабель, ^	номер ^
пулей ле	тел ^^	барышне.

Если раньше поэт употреблял в поэме четырехстопные, трехстопные (вступление к поэме), а затем пятистопные стихи («Эта тема сейчас и молитвой у Будды...»), то на этот раз он применил максимальную сжатость паузного стиха. Короткие слова со свистом летят по строке. Речь становится отрывистой, напряженной. Резкие паузы перебивают слова. Но и короткие фразы и структурные паузы образуют собой единый ритмический поток необыкновенной стремительности.

Совсем иной характер трехдольного ритма наблюдаем в тех местах поэмы, где поэт переходит от трагического к сатирическому. Вот, например, двустопия, относящиеся к описанию мещанского быта, так ненавистного Маяковскому:

С матрацев, вздымая постельные тряпки,
 клопы, ^ приветствуя, | подняли | лапки. ^ |
 | Весь самовар рассиялся ^ | в лучики — |
 | хочет обнять в самоварные ручки. ^ |
 | В точках от | мух ^ веночки с обоев
 венчают ^ | голову | сами собою. ^ |

Сравнивая два последних примера, мы на слух ясно ощущаем огромную разницу в характере их ритмов.

В первом случае поэт изображает невероятное душевное смятение. Вместе с тем Маяковский хотел показать в стихе (в лексиконе, семантике и ритме) быстроту, с которой летел по кабелю вызов к телефонистке. Это блистательно удалось. Четверостишие охватывает одно предложение, в котором первые три строки являются разнообразными по значению придаточными предложениями образа действия («сверля...», «взрыв...», «рвя...»), а последняя строка вместе с подлежащим («номер»), заканчивающим третью строку, сосредоточивает в себе всю силу главного предложения. Примечательно, что глаголы, относящиеся к действию, поставлены Маяковским в смысловое и ритмическое соответствие: в первой и четвертой строках («сверля... — летел...») — в середине стиха, а во второй и третьей строках («взрыв... рвя...») — в начале стиха.

С ритмологической стороны это четверостишие замечательно еще тем, что первый и четвертый стих построены на ритме почти одинакового рисунка:

Дыры сверля ^^ | в доме... ^ |
 ...пулей летел ^^ | барышне |

Ритмы этих стихов как бы рифмуются между собой по типу опоясанных рифм abba.

Третья строка разбираемого четверостишия (как правило, она всегда самая сильная в строфе) исполнена у Маяковского поразительной динамикой, определяемой внутростишными паузами — двудольной после энергичного по фонетике и семантике односложного слова («рвя ^^») и однодольной паузой после двусложного слова («кабель ^»). Чтобы придать строфе еще более ощутимую для слуха энергию, Маяковский выбросил предлог («барышне», вместо «к барышне»), дав тем самым последний артистический штрих ощущению быстроты. И, действительно, если вы произнесете два текста стиха —

а) пулей летел ^^ | барышне
 б) пулей летел ^^ | к барышне, —

то заметите, что Маяковский абсолютно прав в своем ритмико-фонетическом чутье: слог «ба» произносится гораздо быстрее, чем «к ба», где хлопающее «к» на мгновение затормаживает быстроту фонетического потока. Именно по соображениям динамики Маяковский выбрал для строфы минимальный размер стиха — трехстопный трехдольник первый, да еще паузный. Это — предел уплотнения стиха.

Рассмотренное нами четверостишие — пример той «наилучшей обработки» слова, о которой говорил сам автор по поводу поэмы «Про это».

Обратимся теперь к другому вышеприведенному примеру — к двестишиям о мешанском быте с клопами, мухами и самоваром.

Эти шесть стихов — тоже паузный трехдольник, но здесь он — замедленный, благодаря своей четырехстопности. Характер интонации, лексики и фразеологии здесь более спокойный. Две полносложные, без паузных модификаций, строки (первая и четвертая) вносят в шестистишие известную уравновешенность ритма.

Но и здесь Маяковский не ограничил свою поэтическую работу только стиховыми размерами. Он прибегнул к добавочному изобразительному средству поэтики — аллитерации.

Мастерски аллитерировано двестишие о клопах. В слове «клоп» самый выразительный согласный звук «п» и затем согласные «к» и «л». Это и отразилось на стихе в результате подбора слов соответствующей фонетической окраски:

С матрацев,
 вздымая постельные тряпки,
 клопы, приветствуя, подняли лапки.

Очень удачно применена аллитерация на «с» в стихах о самоваре:

Весь самовар рассиялся в лучики.

А в строчках о мухах аллитерированы «ч» и «в»:

В точках от мух
 веночки с обоев
 венчают голову сами собою.

По всей поэме «Про это» рассыпаны подобные детали артистической звуковой выразительности.

Что касается других поэтических средств, в особенности *образного представления понятий*, то они даны в поэме «Про это» с той гиперболической силой, которой обладали у нас только Маяковский, Гоголь и Салтыков-Щедрин. Но это — особая тема.

Говоря о паузном трехдольнике, блистательно разработанном Маяковским в поэме «Про это», следует указать, что другие советские поэты, писавшие стихи этим размером, во многом обязаны Маяковскому. Без Маяковского немыслимы те превосходные поэтические находки, которые появились в стихах Н. Асеева, С. Есенина, С. Кирсанова, А. Суркова, Н. Тихонова и других поэтов.

Приведем два примера.

Вот трехстопный паузный трехдольник у Н. Асеева:

Если ^	день ^^	смерк, ^^
Если ^	звук ^^	смолк, ^^
Всё же бе	гут ^^	вверх ^^
Соки сос	новых ^	смол. ^^
 («Прощальная», 1924)

Вот тот же трехдольник у С. Есенина:

Много в Рос	сии, ^	троп. ^^
Что ни тро	па, ^ то	гроб. ^^
Что ни вер	ста, ^ то	крест. ^^
До ени	се-ейских	мест ^
Шесть	тысяч один ^^	гроб. ^^
 («Поэма о 36», 1925)

Конечно же, стихи подобной формы, такие своеобразные по своей ритмической конструкции, могли появиться только после маршей Маяковского и его стихов из поэмы «Про это» —

Дыры свер	ля ^^	в доме, ^
взрыв ^ Мяс	ницкую	пашней, ^
рвя ^^	кабель, ^	номер ^
пулей ле	тел ^^	барышне,

или после «Барабанной песни» Маяковского, напечатанной в «Известиях» 23 февраля 1923 г., т.е. вскоре после окончания поэмы «Про это»:

| Наш ^ о|тец ^ за|вод, ^^ |
 | красная | кепка ^ | флаг. ^^ |

| Только за|вод позо|вет, ^^ |
 | руку ^ | прочь, ^^ | враг! ^^ |

Иногда текст стиха Маяковского так построен, что в паузном трехдольнике трудно выдержать ритмическую паузу по условиям фонетического характера самого слова и тогда слог растягивается в живом протяжении вдвое против нормы. Вопреки привычным теоретизированиям по поводу якобы отсутствия в русской речи «долгих» слогов, мы незаметно для себя протягиваем такой слог, и стих становится естественным, интонационно гибким. В схеме замена паузы протяжением слога выглядит так: $\acute{u}u\grave{a} = \acute{u}uu$. Проверим это на примере из стихов Маяковского. Вот первое четверостишие из второй части «Про это»:

Бегут берега —
 за видом вид.
 Подо мной —
 подушка-лёд.
 Ветром ладожским гребень завит.
 Летит
 льдышка-плот.

Расчленим эти стихи четырехстопного паузного трехдольника на стопы, соблюдая единство формы трехдольной стопы и вынося за тактовые слоги за стопную черту. Если только *формально* выделить внутрителишные паузы, то стихи будут выглядеть так:

Бе|гут бере|га ^ за | видом ^ |вид.
 Подо | мной ^ по|душка- ^ | лёд. ^^ | ^^^ |
 |Ветром ^ | ладожским | гребень за|вит. ^ |
 Ле|тит ^^ | льдышка- ^ | плот. ^^ | ^^^ |

Но *фактически*, в живом произношении, мы декламируем стихи, растягивая предпаузные слоги — «ви-идом», «поду-ушка», «ве-етром» и т.д.

Бе|гут бере|га ^ за | ви-идом |вид.
 Подо | мно-ой по|ду-ушка- | лёд. ^^ | ^^^ |
 |Ве-етром | ладожским | гребень за|вит. ^ |
 Ле|ти-ит ^ | льды-ышка- | плот. ^^ | ^^^ |

Второе обозначение чипки стиха ближе к живой речи, нежели первое, формальное. Как было указано, магистральный ритм поэмы — паузный трехдольник. Время от времени Маяковский перебивает этот основной ритм вставками других сти-

длинные неравностопные хорей и 12 строк — заключительный четырехстопный ямб с перекрестными рифмами:

Чтоб не было любви — служанки
замужеств,
похоти,
хлебов.
Постели прокляв,
встав с лежанки,
чтоб всей вселенной шла любовь.

Такими простыми стихами заканчивается поэма «Про это».

Полиметрия стиха Маяковского идет от полиметрии Н. Некрасова в поэмах «Кому на Руси жить хорошо», «Крестьянские дети» и др. В дальнейшем традиция Некрасова и Маяковского нашла своего продолжателя в лице А. Твардовского, который в иных стихотворных формах и в иной системе лексики и образности написал полиметрией поэму «Страна Муравия».

Трехдольники Маяковского — не те дактили, амфибрахии и анапесты, которые были известны до него. Иными стали у него хорей и ямбы: новая лексика, новая тематика и интонация делают неузнаваемыми старых знакомцев русского стиха. Все это в особенности относится к паузным трехдольникам Маяковского.

В паузных трехдольниках автора «Про это» наблюдается более тонкая, чем у его предшественников, мотивировка введения внутрискладовых ритмических пауз, которые чаще всего *совпадают* со смысловыми и интонационными паузами, что намного повышает общую выразительность стиха. Маяковский расширил объем структурных ритмических пауз, употребляя в трехдольниках не только однодольные паузы, как это было и до него, но и *двудольные*.

В заключение — один ярчайший образец паузника из поэмы «Про это». Здесь, помимо резко паузированной строки, мы наблюдаем чрезвычайно обостренные *спямбемента* как показатели крайнего волнения поэта.

| Раз! ^^ | Трубку на|водят. На|дежду ^ |
| брось. ^^ | Два! ^ Как | раз ^^ | ^^^ |
| остановилась, не | дрогнув, ^ | между
мо|их ^ мо|ль|бой обво|локнутых | глаз. ^^ |

Поэма «Про это», как и другие поэмы и стихотворения Маяковского, обладает множеством самых разнообразных, необыкновенно выразительных элементов поэтики, подчас не укладывающихся в общепринятую номенклатуру и требующих новых наименований.

Перейдем к следующей поэме Маяковского — «Владимир Ильич Ленин».

Как видно из автобиографии Маяковского, поэму о Ленине поэт задумал еще в 1923 году, — когда была закончена и опубликована поэма «Про это». В чем состоит разница в технологии стиха поэм «Про это» и «Владимир Ильич Ленин»?

Объем поэмы «Владимир Ильич Ленин» несколько больше поэмы «Про это» — в ней 1087 стихов (без ступенчатой разбивки стиха на подстишия).

Вступление к поэме — короткое, оно занимает всего лишь 8 стихов. Первая часть содержит в себе 343 стиха, вторая — 594 стиха и третья часть — 142 стиха. Самая большая часть — вторая.

В поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский продолжал развивать прием полиметрии стиха в несколько ином плане. Если в «Про это» магистральный ритм поэмы — паузный трехдольник, то в поэме о Ленине Маяковский применил последовательную *смену хорейческих и трехдольных размеров* и, кроме того, ввел еще две формации стиха, которых нет в поэме «Про это», — *дисметрический стих* (свободные, без метра, строки с рифмами, иногда без рифм) и метрический *паузный четырехдольник*.

Нужно заметить, что хорейческие стихи в поэме о Ленине — преимущественно пяти- и шестистопные, изредка — короче или длиннее: Маяковский всячески разнообразит этот вид стиха, избегая надоедливой однообразия. Паузные трехдольники в поэме почти всегда четырехстопные, изредка трехстопные и очень редко пятистопные.

Рифмованные дисметрические стихи, перебивающие в поэме хорейческие и трехдольные строфы, встречаются, как правило, там, где поэт выступает как партийный агитатор, старающийся с возможной тщательностью донести до читателя в точной формулировке те или иные социально-политические положения.

Вступительные восемь стихов написаны хореем.

Первая часть поэмы начинается трехдольником, который затем сменяется хорейческим четверостишием. Далее продолжается систематическое чередование этих же форм стиха до конца первой части. Лишь в трех местах встречаются дисметрические вставки.

Приведем примеры этих трех формаций стиха.

Вот образец четырехстопного паузного трехдольника (анапестический), с двудольным затактом:

Люди — | лодки. Хо|тя и на | суше. ^ | ^
Прожи|вешь ^ сво|ё ^ по|ка, ^^ | ^
много | всяких ^ | грязных ра|кушек ^ | ^
нали|пает ^ | нам на бо|ка. ^^ |

В поэме мы встречаем четырехстопные паузные трехдольники, так характерные для ритмики Маяковского и знакомые нам по поэме «Про это»:

У | нас ^^ | семь ^^ | дней, ^^ | ^^
 У | нас ^ ча|сов ^ две|надцать ^ | ^
 Не про|жить ^ се|бя ^ длин|ней. ^^ | ^^ |
 |Смерть не у|меет изви|няться. ^ | ^^ |

В последней строке нетрудно заметить употребление четырехсложия в трехдольнике.

Любопытен следующий трехстопный паузник:

Мы ^^	спим ^^	ночь. ^^
Днем совер	шаем по	ступки. ^
Любим сво	ю ^ то	лочь ^^
воду в сво	ей ^^	ступке. ^

Сравним это четверостишие с четверостишием из поэмы «Про это» — «Дыры сверля в доме...». В ритме обоих отрывков много общего: двудольные и однодольные паузы внутри стиха, оба отрывка — трехстопны. Однако каждая строфа звучит по-своему: в «Про это» ритм стиха ускоренный, толчкообразный; здесь же ритм замедленный, спокойный.

Вывод: каков бы ни был по своей конструкции ритм однородных стихов, его выразительность и эмоциональная характеристика зависят в конечном счете *только* от характера содержания, только от *смысла* текста. Роль ритмического рисунка заключается в подчеркивании содержания, в акустико-фонетическом усилении смысла. Сама по себе ритмическая форма ничего не выражает, она получает свою смысловую и эстетическую значимость только в зависимости от содержания стиха.

Приведем теперь из поэмы о Ленине пример дисметрического рифмованного стиха, не имеющего строго очерченной стопной формы:

Капитализм
 в молодые года
 был ничего,
 деловой парнишка:
 первый работал —
 не боялся тогда,
 что у него
 от работ
 засалится манишка.

Не нужно искать в этих строках каких-либо признаков метризации: стиховую строку определяет здесь только рифма в конце стиха. Дисметрическая форма стиха — глубоко народная форма русской поэзии, встречающаяся в наших былинах и народных стихотворениях-песнях. Ритм в дисметрическом стихе — свободного рисунка, без той четкости *периодических повторов*, какую сообщает метрическому стиху последовательное чередование определенной стопы в ее модификациях.

Первая часть поэмы «Владимир Ильич Ленин» отличается некоторой пестротой смены стиховых размеров, что видно из последовательных данных: первые 4 строки — хорей, затем 4 строки — паузный трехдольник; далее: 20 строк — хорей, 24 — трехдольник, 62 — хорей, 4 — трехдольник, 20 — хорей, 8 — трехдольник, 4 — хорей, 16 — трехдольник, 4 — хорей, 4 — трехдольник, 2 — частушка, 20 — дисметрический стих, 4 — трехдольник, 7 — дисметрический стих, 2 — трехдольник, 6 — дисметрический стих, 26 — трехдольник, 34 — хорей, 4 — трехдольник, 60 — хорей.

Вторая часть поэмы более цельна в том смысле, что отдельные куски поэмы, написанные разными размерами (хорей, трехдольник и дисметрический стих), длиннее, чем в первой части; пестрые короткие отрывки в четыре стиха встречаются здесь реже. В этой части поэмы меньше хореических стихов, больше трехдольников и гораздо чаще, чем в первой части, встречаются дисметрические стихи.

Для сравнения с полиметрией первой части поэмы приведем в цифрах начальный порядок следования разнометрических кусков во второй части поэмы. Начинается вторая часть дисметрическими стихами — 24 строки, затем следуют: 16 трехдольников, 16 хореических строк, 18 трехдольников.

Во второй части Маяковский применил замечательный прием стилистического *контраста*: сразу же после метрических, стопных стихов поэт совершенно отказывается на некоторое время от стиховой формы и дает чистейшую прозу агитационного лозунга, выключая даже рифму.

Вот это место. Сначала идет четырехстопный паузный трехдольник:

| Партия — | это миль|онов ^ | плечи
 друг | к другу при|жатые | туго. ^ | ^^ |
 | Партией | стройки ^ | в небо ^ | взмечем,
 дер|жа и взды|мая друг | друга. ^ | ^^ |

И далее — прозаические строки, полные торжественности.

Партия —
 спинной хребет рабочего класса.

Партия —
бессмертие нашего дела.
Партия —
единственное, что мне не изменит.

И наконец следует двустишие, прозаическое по конструкции, но увенчанное типичной для Маяковского составной рифмой:

Сегодня приказчик,
а завтра
царства стираю в карте я.
Мозг класса,
дело класса,
сила класса,
слава класса —
вот что такое партия.

Третья часть поэмы в высшей степени примечательна. Она полна сердечной, человеческой печали. В соответствии с содержанием третьей части выдержана и поэтика стиха Маяковского. Поэт сдержан в своей специфической лексике, он осторожен в выборе образных выражений.

Начинается третья часть дисметрическими строками «Если бы выставить в музее плачущего большевика...». Далее идут хорейские стихи, они сменяются трехдольниками, количество которых на этот раз преобладает над другими размерами. Но самым замечательными технологическим приемом является здесь введение в ткань поэмы *четырёхдольного* размера маршевого типа, перекликающегося с ритмом «Левого марша».

Стихи идут паузными трехдольниками:

Но | вот изда|лёка, от|туда, из | алого,
в мо|роз, в кара|ул ^ у|молкнувший | наш, ^
^ |чей-то ^ | голос: ^ | «Шагом ^ | марш». ^^ |

И дальше вступает маршевый паузный четырехдольник, с богатой сменой многообразных модификаций четырехдольной стопы:

| Этого при|каза и не | ну-ужно ^ | да-аже, — ^ |
| ре-еже, ров|нс-ее, ^ | твё-орже ды|ша, ^^
с тру|дом отры|ва-ая ^ | тело — ^^ | тя-ажеть, ^ |
| с пло-ощади | вниз ^^ | вби|ва-аем ^ | шаг. ^^ |
| Ка-ажное | зна-амя | твердыми ру|ками ^^ |

вновь над голо	вою ^^	звви-ито ^	ввысь. ^^
Топота по	топ, ^^	си-ила кру	гами, ^^
ши-ирясь, рас	хо-одится	ми-иру ^	в мысль... ^^

Обычно эти стихи читаются прозаически, без скандовки, и они теряют в своей выразительности. Великолепна фонетика двух последних стихов. Аллитированное словосочетание «Топота потоп» звукоподражательно воспроизводит барабанный ритм марша, который сопровождает траурную процессию.

То, что эти и следующие за ними стихи — маршевого, четырехдольного ритма, подчеркнуто автором поэмы двумя вставками текста из известных маршевых песен, которые нужно читать (или подпевать) именно в маршевом ритме, в маршевой скандовке:

Под|ше-ефный ^ | флот, ^ | поды|май ^ | яко|ря, ^^ |
в мо-оре по	ра ^^	под	во-одным кро	там. ^^
«По-о мо-о	ря-ам, ^^	по-о мо-о	рям, ^^	
ны-ынче ^	zde-есь, ^^	за-автра ^	там». ^^	

Или другая вставка из популярной в двадцатых годах песенки:

| «Раз, ^ | два, ^ | три! ^^ | Пионеры | мы. ^^ |
| Мы фашистов | не боимся, | пойдем на шты|ки». ^^ |

Весь отрывок в 48 строк, выдержанный в маршевом ритме четырехдольника, представляет большой интерес с точки зрения декламации.

Концовка поэмы — горячая ораторская речь: это четверостишие резко отличается от примыкающего к нему маршевого четырехдольника — простой, нестопный дисметрический стих с простыми же рифмами:

Армия пролетариев,
встань стройна!
Да здравствует революция,
радостная и скорая!
Это —
единственная
великая война
из всех,
какие знала история.

Остановимся вкратце на истории четырехдольника.

К. Зелинский писал 1929 г., что «Маяковский последних лет явственно эволюционирует в сторону конструктивизма. Его новые темы, господство смыслового задания (в противоположность раннему футуристическому периоду его творчества) оказывают рационализирующее влияние и на его поэтику. Так, разговорные места «Хорошо» часто прямо в интонации совпадают с «Улялаевщиной». Даже ритмика Маяковского отразила это влияние: пионерский марш в «Ленине» написан тактовым стихом Сельвинского».

Утверждение К. Зелинского основано на явном недоразумении. «Тактовый стих Сельвинского» целиком вышел из системы стиха Маяковского. Свидетельство этому — приведенный выше «тактовый» отрывок из поэмы о Ленине и стихотворения «Левый марш» и «Наш марш», написанные задолго до выступления Сельвинского в печати.

Но и Маяковский не был одинок в своем открытии паузного четырехдольника, которым написаны его марши: среди стихов предреволюционного времени можно найти формообразования, близко стоящие к четырехдольникам Маяковского. Вот, например, паузные четырехдольники А. Блока, в которых отчетливо ощущаем структуру «тактового стиха»:

По го́роду	бегал ^^	черный чело	век. ^^^
Гаси́л он фо	нарики, ка	рабка́ясь на	лестницу. ^
Ме-едленный,	белый подхо	дил ^^ рас	свет, ^^^
Вместе в чело	веком ^ взби	ра-ался на	лестницу. ^

В свою очередь и Блок не был в данном случае первооткрывателем новых земель русской поэтики. Подобные и иные паузные четырехдольники в великом множестве имеются в русской народной поэзии. Вот один пример:

Улица, ^	улица ши	рокая мо	я ^^^
Тра-авка, му	равка, зе	лененький лу	жок! ^^^
По тебе мне,	улица, не	ха-ажива	ти, ^^^
Тра-авку, му	равку, не	та-аптыва	ти, ^^^
На свою лю	бе-езну не	сма-атрива	ти!... ^^^

Маяковский инстинктивно, будучи от природы наделен артистическим чувством ритма, воспринял и продолжил многовековую традицию русской поэзии, наверно и не подозревая кровном родстве своей поэзии с поэзией народной.

Подводя итоги сказанному о стихе Маяковского, нужно отметить, что Маяковский, пользуясь многими известными формами стиха, ввел, как мы видели, в русскую поэзию и практически разработал следующие основные типы стиха:

дисметрический стих (акцентный и интонационно-фразовый) — и тактометрический (паузный трехдольник и паузный четырехдольник).

V

Теорию форм стиха и его технологии нужно разрабатывать. Изучать и знать ее необходимо так же, как изучать и знать грамматику. Изучив грамматику языка, морфологию, орфографию и пр., мы при чтении книги не любимся подлежащими или наречиями, не наслаждаемся формами спряжений, не восхищаемся восклицательными знаками и запятыми. Это гоголевский Петрушка при чтении книжки любовался способом сочетания букв в слове. Нельзя оставаться и в пределах «диалектики» фонвизинского Митрофанушки, который считал, что дверь может быть и существительным и прилагательным, смотря по обстоятельствам. Тем более нельзя стать на точку зрения Простаковой, которая готова была упразднить географию, поскольку извозчик знает, куда и как везти седока.

К сожалению, к вопросам стиховедения у нас нередко заметно отношение в духе Простаковой...

Признание наличия в метрических стихах долгих слогов (т.е. протяжения гласных) и структурных ритмических пауз является первостепенной задачей нашей поэтики и стиховедения. Нельзя из принципиального упорства, обусловленного буквоедством консервативной теории, игнорировать живые факты стиха.

Общепринятая теория стиха за более чем двухсотлетнее свое существование так и не стала у нас научной дисциплиной.

Огромный вред нанесла теории и практике поэзии нигилистическая рапповская критика, рецидивы которой дают себя чувствовать иногда в наши дни. Стремясь закамуфлировать свое невежество в вопросах теории литературы и стиха требованиями идеологической выпренности, рапповские критики на протяжении более чем двух десятилетий травили теоретиков стиха, наклеивая на них всевозможные синонимические ярлычки формализма. В результате — едва ли не поголовная безграмотность наших критиков в вопросах формы стиха.

Стиховедение должно стать наукой. Теория стиха должна стать практической. Нужно научиться называть вещи именами, подсказываемыми технологией рабочего процесса.

Богатейшая во всех отношениях поэтика В. Маяковского еще ждет своего исследователя.

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

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 предваряла 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 (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — А.К.).

¹ Тредиаковский В. Стихотворения. М. Советский писатель. 1935. С. 352.

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 российского стихотворства».

Так началась в XVIII в. 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 в. во главе с Опицем, а в XVIII в. — 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 рецитации стиха. Но немецкие, а за ними и русские филологи решили, что протяжение слогов — это свойство лишь античных языков и европейским языкам оно противопоставлено. Перенимая из античной метрики такие термины, как *хорей*, *ямб* и *дактиль*, они совершенно изменили количественное, а значит, и ритмическое содержание элементарных групп (мстров, стоп). Античный 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 двусложия 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 *лжехорей* 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. Приспосабливая 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 последовательно 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-хореическая» 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 «тоническим» («силлабо-тоническим») 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 мистического «тонизма», по существу, извратили метрику античных стихов. Лжехореи, лжеямбы, лжедактили, лжеспондеи, эти «тонические» 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.

² Радищев А. Н. Полное собрание сочинений, Т. I. М.-Л. Изд. АН СССР. 1938. С. 352-353. Возражая против ограничений в теории стиха Третьяковского-Ломоносова, Радищев отстаивал трехдольный паузный гекзаметр и высказывал свои симпатии к русскому народному стиху.

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

| Но ^ у| же и Па|рид ^ не | медлит в | высоких 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 хореев делать «остановку в произношении», т.е. соблюдать однодольную паузу, которая уравнивает двусложный «хорей» до объема трехдольного «дактиля». Через сто 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.

Среди других теоретиков XIX в., 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 Кубарев, — легко заметить, что чаще всего в них встречаются *такты четырёхсложные...*». 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 четырехстопный ямб состоит «из двух четырехсложных тактов с 3-мя отдельными или вводными слогами», т.е. с трехсложной *анакрузой*: «Чрез непри|ступны пере|правы»⁵.

³ Вестник Европы. 1817. Ч. XCIV. № 15-16.

⁴ Бобров С. Новое о стихосложении А.С. Пушкина. М. Мусaget. 1915. См. также статью: Бобров С. Критика трехдольного паузника // Второй сборник Центрифуги. М. 1916.

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

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, немало не заботясь о том, чисты ли их ямбы и хорей» (с. 3-4). Он советовал: «...вместо того, чтобы соглашать теорию с практикой, следовало бы первую совершенно бросить. Впрочем так и поступали почти все наши стихотворцы» (с. 4). Цель творческой 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» (с. 16).

В книге А. Кубарева мы находим поразительную для своего времени мысль о потенциальных ритмических возможностях, заложенных в структуре четырехдольника, т.е. о *ритмических модификациях*. «Четырехсложный 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 бы в фигурах разного рода паузы в четырехсложном такте.

1. $\dot{U}LLL$ 2. $\dot{U}LL\dot{L}$ 3. $\dot{U}L\dot{L}L$ 4. $\dot{U}L\dot{L}\dot{L}$ 5. $\dot{U}L\dot{L}L$ 6. $\dot{U}L\dot{L}L$
7. $\dot{U}L\dot{L}L$ очевидно не возможен» (с. 34).

Приведенные Кубаревым семь паузных «фигур» четырехдольника — это лишь горсточка ритмических модификаций; все они встречаются в стихах (см. ниже в разделе о четырехдольнике). Модификацию четырехдольника $\dot{U}L\dot{L}L$, которую Кубарев считал невозможной, читатель найдет в последних строчках стихов Я. Полонского и Н. Асеева в разделе о тактовиках. Теоретически в четырехдольнике 124 модификации, из них около половины вошло в практику русской поэзии (вместе с народной)⁶.

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» (с. 38)⁷.

Нельзя обойти умную книгу Д. Дубенского «Опыт о народном русском стихосложении» (М. 1828). Подобно А. Кубареву, он доказывал, что господствующая

⁶ В 20-х годах Брюсов выдвинул практически рациональную мысль об ипостасах, т.е. о замене основной группы ритмической группой, количественно равной ей, но отличающейся от нее своим качеством.

⁷ Вопрос о «пределах стопности стиха» и о «пределах большой ритмической единицы» ставил Г. Шенгели в «Трактате о русском стихе» (изд. 2-е. М.-Пг. Госиздат, 1923, С. 124).

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. Цертелера, написавшего книгу «Опыт общих правил стихотворства» (СПб. 1820).

В XX веке, почти через столетие после Кубарева, Дубенского и Цертелера, 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 четырехдольная⁸. О четырехдольных пэонах в русских ямбах и хорях писал Н. Шульговский⁹.

Но ведь, кроме «ямбов» и «хореев» есть другие стихотворные размеры. Как же формируются стихи? На какой основе происходят разнообразные ритмические процессы, в пределах которых художественное слово приобретает мерное движение и особую энергетическую 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»¹⁰.

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, раёшники, рифмованные акафисты, заимствовавшие форму народных раёшников, а также такие стихотворения, как «Она пришла с мороза...» А. Блока, «Александрийские песни» М. Кузмина, поэма «Облако в штанах»

⁸ Белый Андрей. Символизм, глава «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба».

⁹ Шульговский Н. Н. Теория и практика поэтического творчества. СПб.-М. 1914.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, Т. I. М., 1957. С. 158.

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 в. 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 — внутристишные 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 осязаемых равновеликих групп, расчлененных на элементные доли. Понятие доли в русском метрическом стихе соответствует понятию меры 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 ячеек. Таким образом, не слоговость, а дольность определяет количественную структуру метрического стиха.

В основе ритмических формообразований лежат простейшие количественно определенные группы четырех классов: *трехдольник* $\dot{u}u$, *четырёхдольник* $\dot{u}uu$, *пятидольник* $\dot{u}uuu$ и *шестидольник* $\dot{u}uuuu$. Двудольник, как несамостоятельная группа, входит в состав пятидольника и шестидольника. Количественно эти группы гомологичны основным античным метрам: трехдольник — хореем $\cup\cup$ и ямбой $\cup\cup\cup$; четырёхдольник — дактилем $\cup\cup\cup$, спондею $\cup\cup\cup\cup$ и прокелевзматикой $\cup\cup\cup$; пятидольник — пэонам $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$; шестидольник — ионикам, нисходящему $\cup\cup\cup\cup\cup$ и восходящему $\cup\cup\cup\cup\cup$.

Античные метры и «силлабо-тонические» стопы — это *статичные* 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: $\dot{u}u$, uu , $\dot{u}u$, $u\dot{u}$, $\cup\cup$, $\cup\cup$, $\cup\cup$, $\cup\cup$, $\cup\cup$, $\cup\cup$ и т.д. В четырёхдольной группе — 124 модификации: $\dot{u}uu$, uuu , $\dot{u}uu$, $uu\dot{u}$, uuu , uuu , $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup$ и т.д. В несамостоятельном двудольнике 12 модификаций: $\dot{u}u$, uu , $\dot{u}u$, $u\dot{u}$, $\dot{u}u$, uu и т.д. В пятидольнике — модификации трехдольника и двудольника, а в шестидольнике — модификации четырёхдольника 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»). Анакрузистический период всегда заканчивается *эпикрузой*, противоположной анакрузе; эпикруза — это *заклучительная* часть периода, начинается она последним метрическим 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	$\dot{u}u $
Трехдольник 2-й	$u\dot{u} $
Трехдольник 3-й	$uu\dot{u} $

II. Четырёхдольник и его виды

Четырёхдольник 1-й	$\dot{u}uu $
Четырёхдольник 2-й	$uu\dot{u} $
Четырёхдольник 3-й	$uuu\dot{u} $
Четырёхдольник 4-й	$uuuu\dot{u} $

III. Пятидольник и его виды

Пятидольник 1-й	́ ́ ́ ́ ́
Пятидольник 2-й	у ́ ́ ́ ́
Пятидольник 3-й	́ ́ ́ ́ ́
Пятидольник 4-й	у ́ ́ ́ ́
Пятидольник 5-й	у ́ ́ ́ ́

Шестидольник и его виды

Шестидольник 1-й	́ ́ ́ ́ ́ ́
Шестидольник 2-й	у ́ ́ ́ ́ ́
Шестидольник 3-й	́ ́ ́ ́ ́ ́
Шестидольник 4-й	у ́ ́ ́ ́ ́
Шестидольник 5-й	у ́ ́ ́ ́ ́
Шестидольник 6-й	у ́ ́ ́ ́ ́

Перед нами 18 элементарных 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 модификаций, 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 повторениях элементарной группы, которую можно назвать простым русским словом — *крата* (это 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 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»¹¹. 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»¹². 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 ей ритм»¹³. 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 «динамическим стереотипам», благодаря выработке которых достигается нужный автоматизм всякого ритмического движения¹⁴.

Тактометрический период с его контрольным рядом является, как было сказано, физически объективной мерой всякого правильного ритмического процесса; это — количественно определенное целое, которое ощутимо 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 много-

¹¹ Томашевский Б. Русское стихосложение. Пб. Academia. 1923. С. 65.

¹² Жирмунский В. Введение в метрику. Л. Academia. 1925. С. 65-66.

¹³ Цит. по: Анохин П. К. Иван Петрович Павлов. М.-Л. Изд. АН СССР. 1949. С. 289.

¹⁴ См.: Вакуро Э. Г. Учение И.П. Павлова о высшей нервной деятельности. М. Учпедгиз. 1955. С. 75-80.

дольников*. Отмечу лишь, что в классе трехдольников имеется 12 контрольных рядов, в классе четырехдольников — 16, в классе пятидольников — 20 и в классе шестидольников — 24 ряда. Всего же в ритмических процессах теоретически участвует 72 видовых контрольных ряда, а в пределах каждого видового 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 силлабо-тоническом стихе, или же среди полносложных будут встречаться паузные модификации. Например, для четырехдольника константными будут следующие модификации: $\underline{\text{uu}}$, $\underline{\text{uuu}}$, $\underline{\text{uuuu}}$, $\underline{\text{uuuuu}}$, $\underline{\text{uuuuuu}}$ 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 *инверсированный ритм*, в основе которого лежат соответствующие модификации: $\underline{\text{uu}}$, $\underline{\text{uuu}}$, $\underline{\text{uuuu}}$, $\underline{\text{uuuuu}}$, $\underline{\text{uuuuuu}}$ и т.д., где акценты приходятся на вторую и четвертую доли. Ритмическая инверсия происходит на фоне контрольного константного ряда. Это явление давно подмечено в теории стиха: в первой трети XIX в. Н. Надеждин называл такие ритмические ходы «переливом ударений», в XX в. Божидар — «перевертнем», В. Жирмунский — «переакцентуацией».

Ниже приводятся пять примеров четырехкратного четырехдольника 1-го (контрольный ряд $\underline{\text{uuuu}}|\underline{\text{uuuu}}|\underline{\text{uuuu}}|\underline{\text{uuuu}}$ с инверсированным ритмом. Слова, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены.

{ | Гой ты, ветер, | не шуми ^ |
 { | В зеленой ра|ките ^^ |
 { | Колокольчи|ки мои, ^^ |
 { | Звените, зве|ните! ^^ |
 (А. К. Толстой)

{ | Загороча|ся в саях ^ |
 { | Михайло И|ваныч. ^^ |
 (Н. Некрасов)

{ | Дай мне, Ваня, | четвертак. ^ |
 { | Пожертвуй пол|тинник. ^^ |
 (В. Брюсов)

Здесь не «ямбы в хорее», как иногда пытаются объяснить подобные ходы теории 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. Третьяковым в «тонический экзаметр».

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

Константный ритм
 { | За пустой о|колицей ^ |
 { | За Донцом ре|кой ^^ |

|Кой бы ту|жил по ца|ре, ^ из|до-о|хшем |скоропо|стижно. ^ |
|Смерть ^ е|го ^ спа|сение |всем ^ и |людям у|теха¹⁶. ^ |

Ритмика этих стихов весьма примечательна. Поражают смелость Третьяковского 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|вев ко|торых и|мела. ^ |

...|Ды-ы|бом | по-од|нял | ле-ев сво|ю ^ ко|с|матую | гриву. ^ |

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

Мы остановились на трехдольниках Третьяковского 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 Третьяковский.

Возникает вопрос: правомерно ли название — паузный трехдольник? Фактически в некоторых случаях наряду с паузной модификацией трехдольника $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ мы отмечали модификацию $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$, 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. $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$; если же это двусложие принадлежит двум соседним словам, из которых первое заканчивается ударным слогом, то естественнее будет паузное произношение $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$. В этом можно удостовериться, прочитав следующую строку в двух вариантах:

|Ды-ы|бом | по-од|нял | ле-ев сво|ю ^ ко|с|матую | гриву. ^ |
| $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ |

¹⁶ Третьяковский В. Стихотворения. С. 276.

|Дыбом ^ | под|нял ^ |лев ^ сво|ю ^ ко|с|матую | гриву.
| $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ | $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ |

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

Вопрос этот сложный, он требует детального разбора фонетической структуры слова и составляющих его слогов в рамках данного метра. Но ясно одно — в метрических стихах возможны различные состояния слоговых долгот, не предусмотренные традиционной теорией стиха. Как мы увидим ниже, у Маяковского встречается даже трехдольное протяжение слога $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$.

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 подо-обно,	милый Сня	гирь? ^^		
С кем мы пойдем ^ вой	ной на Ги	е-ену?		
Кто теперь	во-ож	дь наш?	Кто бога	тырь? ^^
(Г. Державин)

Четырехкратный трехдольник 2-й

В ти|ши ^ и | мраке та|инственной | ночи
Я | ви-и|жу | блеск ^ при|ветный и | милый,
И | в зве-ездном | 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. Нижеследующее четверостишие, наоборот, построено так, что концевая структурная пауза выдерживается при чтении стихов:

Четырехкратный трехдольник 3-й

Лишь к Тво|ей золо|той ^ сви|рели ^ | ^
В чер|ный | день ^ уста|ми при|льну. ^^ | ^
Если | все ^ мо|льбы отве|тели, ^ | ^
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 мо|ем ^ 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 варсификации. Вероятно, три четверти размеров всех русских стихотворений относятся к этому классу.

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»¹⁷.

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 $\cup\cup\cup$ является *лидирующей* формой, на основании которой выведены многочисленные ритмические модификации. Видимость «хорея» или «ямба» получается тогда, когда в стихе встречается двухакцентная модификация $\cup\cup\cup$ или $\cup\cup\cup$. Например, следующие стихи считаются хорейскими и разбиваются на стопы так:

| Бура | мглюю | небо | кроет, |
 | Вихри | снежны|е крутя. ^ |

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

Бура | мглюю небо | кроёт, вихри | снежные крутя. ^

¹⁷ Тимофеев Л. Теория стиха. М. Гослитиздат. 1939. С. 65-66.

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 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:

Под голу|быми небе|сами ^^ | ^
 Велико|лепными ков|рами, ^^ | ^
 Блестя на | солнце, снег ле|жит. ^^ | ^
 (А. Пушкин)

Вдали над | пылью пере|улочной, ^ | ^
 Над скукой | загородных | дач ^^ | ^
 Чуть золо|тится крендель | булочной ^ | ^
 И разда|ется детский | плач. ^^ | ^
 (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 размере¹⁸.

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

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

| Во поле бе|резанька сто|яла, ^^ |
 Во поле кудрявая стоя|ла ^^ |
 (Народная песня)

¹⁸ Шенгели Г. Трактат о русском стихе. С. 139-141.

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

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

Четырехкратный четырехдольник 1-й разных типов:

С неба полу|денного жар|а не подсту|пи. ^^^ |
 Конная Буденного рас|кинулась в сте|пи. ^^^ |
 (Н. Асеев)

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

В старом вицмун|дире ^^ | с новыми за|платами ^ |
 Я сижу в трак|тире ^^ | с крезами бра|датыми. ^ |
 (Л. Трефолов)

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

{ Для такого | случая ^ |
 { Вышла наря|жённая, ^ |
 { Обновила |лучшее ^ |
 { Платье бере|жёное. ^ |
 (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 UUUU. Это — трехкратный четырехдольник 2-й:

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

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

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

Гу|лянице, ве|сельице, про|шло, помино|валось. ^ |
 Про|клятое за|мужество на|веки навяз|залось. ^ |
 (Русская частушка)

Среди долины | ровная на | гладкой высо|те ^^ |
 Цветет, растет вы|сокий дуб в мо|гучей красо|те. ^^ |
 (А. Мерзляков)

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

Фо|нарики, сударики, ска|жите-ка вы | мне, ^^ |
 Что | видели, что | слышали в ноч|ной вы тиши|не. ^^ |
 (И. Мятлев)

{ Любезный име|нинник, ^ |
 { О, | Пушин доро|гой! ^^ |
 { При|брел к тебе пус|тынный, ^ |
 { С от|крытою ду|шой. ^^ |
 (А. Пушкин)

Без | отдыха пи|рует ^ с дру|жиной уда|лой ^^ |
 И|ван Васильич | Грозный ^ под матуш|кой 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 и|юль катилось | лето. ^
 { Бы|ла жара, жа|ра плыла,
 { на | даче было | это. ^
 (В. Маяковский)

{ В раз|гаре яра|я зима,
 { Мо|роз, метели |вой. ^^
 { А по-|весенне|му 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 | езжено! 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 «хорям» 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. Третьяковский, который определил его как «хорей с дактилем», но ритмологически это — абсурд:

У ко	лодезя,		у сту	денова	
Доб	рый	молодец		сам ко	ня поил.
Крас	на	девица		воду	черпала.

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

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

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

|Не ку|кушечка || во сы|ром бору || куко|ва|ла, ^ ||
 |Не со|ловушко || в зеле|ном саду || громко | сви|щет. ^ ||
 (Народная песня)

Крас	ным	по	ль	мем	
За	ря	вспыхнула;			
По ли	цу земли				
Ту	ман	стелется.¹⁹			
 (А. Кольцов)

|Жа|во|ро|ночек || на про|галинке || распе|ва|ет. ^^||
 |Он зо|вет весну, || радость | красную || вызы|ва|ет. ^||
 (Н. Цыганов)

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

Не слы	шны в саду		даже	шо	рохи,		
Все здесь	за	мерло		до ут	ра. ^^		
Если б	зна	ли вы,		как мне	до	роги	
Подмос	ковные		вече	ра. ^^			
 (М. Матусовский)

¹⁹ Выделенные курсивом слова — ритмическая инверсия.

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

Без|водные золо|тистые пере|сыпчатые бар|ханы ^^
 Стре|мятся в полусож|жённую неиз|веданную стра|ну. ^^
 (Г. Шенгели)

На стыке пятидольника и шестидольника находится пятидольник 4-го вида, его ритмическая структура биметрична; его можно прочесть и как *пятидольник 4-й*.

Вы|соко || в го|ры
 Вполз | уж и || лёг там,
 В сы|ром у||щелье,
 Свер|нувшись || в узел
 И | глядя || в море, —

и как *шестидольник 4-й*:

Вы|соко || в го|ры ^
 Вполз || уж и || лёг там, ^
 В сы|ром у||щелье, ^
 Свер|нувшись || в узел ^
 И | глядя || в море. ^

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

Первый вид шестидольника |'''''''| очень распространен:

||Горные вер|шины
 ||Спят во тьме ноч|ной. ^
 ||Тихие до|лины
 ||Полны свежей | мглой. ^
 (М. Лермонтов)

Второй вид шестидольника |''''''|:

И || тут ко мне и|дет не||зримый рой го|стей,
 Зна||комцы давни|е, пло||ды мечты мо|ей.
 (А. Пушкин)

Третий вид шестидольника |''''|'''''' выведен теоретически, этим размером написаны экспериментальные стихи*:

{ Если б || с|умерками |
 { Звезды || вы|бежали |
 { Пере||мигиваться |
 { У пру|да, ^^^ |
 { Мы фо||на|риками |
 { Эле||ктрическими |
 { Им под||свечивали |
 { Бы то||гда ^^^ |

Форма четвертого вида шестидольника |''''|'''''' очень хорошо разработана русскими поэтами:

{ И|ди к у||ниженным,
 { И|ди к о||б|уженным
 { По | их сто||пам. ^^
 { Где | трудно || ды|шится,
 { Где | горе || слы|шится,—
 { Будь | первым || там. ^^
 (Н. Некрасов)

В ве|чернем || с|умраке
 Кри|вая || у|лица.
 Бур|жуй на || у|лице
 И|дет, су||гулится.
 (Д. Бедный)

Где | наша || ро|за, ^
 Друзь|я мо||и? ^^
 У|вяла || ро|за ^
 Дит|я за||ри. ^^
 (А. Пушкин)

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

А | жил был || ду|рень, ^
 А | жил был || ба|бин, ^
 Вздумал он || — ду|рень, ^
 На| Русь гу||ляти, ^

Лю|дей ви|да|ти, ^
Се|бя ка|за|ти. ^

Пятый вид шестидольника $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

{ На пи|рах ве|сёлых
В дере|внях и || сёлах
Прово|дили || днй. ^
{ Я в ле|су си|дела,
Да в ок|но гля|дела
На кус|ты и || пнй. ^
(И. Бунин)

Шестой вид шестидольника $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$:

Обыкно|венный || де|нь, обыкно|венный || са|д.
Но поч|ему кру|гом || колоко|ла зве|нят?
(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»²⁰. 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

²⁰ Сб. «Бизнес», М. 1929.

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. Авторитетный музыковед Г. Риман, автор известного «Музыкального словаря», пытался ввести в музыкальную теорию понятия «тонических» ямба, хоря и дактиля для объяснения ритмической структуры музыкальных произведений в противоположность Р. Вестфалю, который в своей теории музыкальной ритмики исходил из античной аристоксеновской метрики²¹. 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 4/4 и 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, неоднородные слоги (длинные, 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):

²¹ См. изложение теории Вестфалья в статье С. Булича «Новая теория музыкальной ритмики» (Русский филологический вестник. 1884. Т. XI. № 2).

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

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

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

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

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

|Вста-ала в си|я-аньи. Крес|тила де|тей. ^^
 И | де-ети у|ви-идели | ра-адостный | сон. ^^^ |
 |Положила, | до полу кло|нясь ^ голо|вой, ^^
 |После-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» (четырекратный четырехдольник 1-й):

|Бе-ейте ^ | в пло-оцади | бу-унто-ов | то-опот! ^ |
 |Вы-ыше ^ | го-ордых го|лов ^ гря-ада! ^^^ |
 |Мы ^^ раз|ли-ивом вто|ро-ого по|топа
 |Пере|мо-оём ми|ров ^ го|рода. ^^^ | ^^^ |
 |Дней ^^^ | бык ^^^ | пег. ^^^ | ^^^ |

Ме-едленна	лет ^ а-а	рба. ^^^	^^^
Наш ^^^	бог ^^^	бег. ^^^	^^^
Се-ердце ^	наш ^ бара	бан. ^^^	^^^

Строфу «Дней бык пег», равно как и остальные строфы, нужно читать не трехдольном ритме, как это обычно делают декламаторы, а в четырехдольном, т. е. так, как сконструирована первая строфа, сообщающая всему стихотворению четкую четырехдольную структуру. Трехдольные паузы в середине строк второго четверостишия и семидольные паузы в конце строк для глаза в написании представляются чем-то странным. В рецитации же маршевые стихи звучат совершенно естественно, под 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 ^ | кляузе. ^ | ^^^ |
 |Ти-ише о|ра-аторы! | Ва-аше ^ | ^^^ |
 |сло-ово, то|ва-ари-иш | маузер. ^ | ^^^ |
 До|во-ольно ^ | жи-ить за-а|ко-оном, ^ | ^^^ |
да-анным А	да-амом и	Е-ево-ой.	^^^
Кля-ачу исто	рии за	го-оним. ^	^^^
Ле-ево-ой!	^^^	Ле-ево-ой!	^^^
Ле-ево-ой!	^^^	^^^	^^^

.....
 |Гла-аз ли по|ме-еркнет | о-орли-ий? | ^^^ |
 |В ста-арое ль |ста-ане-ем |пя-алиться? | ^^^ |
 Кре|пи ^^ у | ми-ира на | го-орле-е | ^^^ |
пролетари	а-ата ^	па-альцы-ы!	^^^
Гру-удью впе	ред ^^^	бра-аво-ой!	^^^
Фла-агами	не-ебо о	клеивай! ^	^^^
Кто ^ там ша	га-ает ^	пра-аво-ой?	^^^
Ле-ево-ой!	^^^	Ле-ево-ой!	^^^
Ле-ево-ой!	^^^	^^^	^^^

Слоговая разбивка стиха с указанием долевого 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. Слово рефрена «Левой! Левой! Левой!» 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 три остальные краты и, следовательно, образуя 12-дольную паузу. Это уникальный случай в мировой поэ-

эзии, 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	го-опчут, ^	ско-оро, ^	ско-оро, ^
Быстро пере	ре-ежут ^	в виз-аге ^	пуль. ^^^
Топот и ко	пы-ыга ^	в го-ору, ^	в го-ору, ^
Первая ше	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 моя. ^
Были | ту-уги о|ре-ешки Тер|ё-ошке. ^^^
Уж ни|ка-ак-то он | с ними совла|да-ать не-е | мог. ^
Сидел | голодом Тер|ё-ошка да | пла-ака-ал|ся. ^

Привожу ряд четырёхдольных тактовиков других советских поэтов без комментариев.

|Вдру-уг за|гу-де-ели ^ | со-онные | шпа-алы,
Дзы|зы-ыкнул по | ре-ельса-ам | гул ^ хоро|вой. ^^^ |
|Поршнями и | шатунами | вышилая | шпа-арит, ^ |
|Стрельчато бук|су-уя, ^ | сильный 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-отицу |
|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	гят ^^ впе	ред. ^^^
По-олоз ос	тер ^ поло	са-атит ^	снег. ^^^
Чи ^ это	там ^ голо	са ^ и ^	смех? ^^^
(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 боль|шой ^ голо|вой — ^
Золо|той ^ голо|вой ^ Кре-ем|ля. ^^^ |

Та|кая была | ночь, ^ что ко|стями засе|вать ^^
Ре|шили черно|мор-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: ^^
Впе|рё-од же, то|варищи, не | смейте отсту|пать, ^^
Ча|па-аевцы | сме-ело при|выкли уми|рать! ^^
Блес|ну-ули шты|ки, ^ все мы | грянули «у|ра!» ^^
И | бро-осив о|ко-опы, бе|жали юнке|ра. ^^
(Уральская народная песня)

...Ши-ибче и	ши-ибче, и	в трепете ве	се-еннем ^
Выстуки, и	вычки, и	вытопы го	рят. ^^^
Миг ^ и по	сыпался, за	бился по ко	ле-еням ^
Хлё-остких ла	до-оней ^	зво-ончатый	град. ^^^
(В. Казин)

{ |Мы работа|ем в краю ^ |
{ |Кос, ^ вил, ^ | сена, ^^ |
{ |Желтопепель|ных гравюр, ^ |
{ |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, моя	тра-авка бы	ли-инка, ^
Галочка, Га	лю-ушка, Га	ли-инка? ^

²² В последнем стихе Асеева имеется модификация $\acute{U}\acute{U}\acute{U}$, в реальности которой сомневается А. Кубарев.

|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):

Труля-| труля-труля|ши́, ^ пропил | ба́тька леме|ши́. ^
А сы|нок — топор|ок, ^ а до|чушка — гребе|нёк, ^
А ма|тушка того | роду, пропи|ла ^ сковоро|роду.
Па-а|ле-езла под | печь: ^ «Сы|но́к, | блино́в нечем | печь». ^

...За мос|том дорога | в гору, поза|ди в пыли гус|той: ^
— «Стой» — кри|чат, как будто | 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	ке-епка	флаг. ^^
Только за	вод позо	вет, ^^
руку ^	прочь, ^^	враг! ^^
(«Барабанная песня»)

Би|лет — ^^ | шелк. ^ Ше|ка — ^^ | чмок. ^
Сви|сток — и рва|нулись ту|да мы, ^ | ^^
ку|да, ^ как | се-ельди | в сети чу|лок, ^
плы|вут круго|светные | дамы²³. ^ | ^^
(«Еду»)

В следующем отрывке (из поэмы «Про это») совмещены все три вида анакрузы и, соответственно, эпикрузы. Нервный ритм стихов очень сложен, структурные паузы кое-где не совпадают с логическими; привести их в соответствие, соблюдая рисунок ритма и оберегая смысл стихов, — задача исполнителя:

²³ Ступенчатый стих Маяковского в приводимых примерах выпрямлен в целях удобства его обозрения.

Не | мо-олод | о-очень | лад ^ бал|лад, ^
но | если сло|ва ^ бо|лят, ^^ | ^
и сло|ва гово|рят ^ про | то, что бо|лят,
моло|деет и | лад ^ баллад. ^^ | ^^
Лу|бянский про|езд. Водо|пьяный. ^ | Вид ^^ |
| вот. ^^ | Вот ^^ | фон. ^^ | ^^
В по|стели о|на. ^ О|на ^ ле|жит. ^^ |
| Он. ^^ | На сто|ле теле|фон. ^^ |

В другом отрывке из той же поэмы стремительная динамика паузного ритма достигает необычайного накала в соответствии с замыслом стихов:

Дыры свер	ля ^^	в доме, ^
взры-ыв Мяс	ницкую	па-ашней,
рвя ^^	кабель, ^	номер ^
пулей ле	тел ^^	барышне.

У Маяковского же мы находим редчайший пример трехдольной долготы слога, зафиксированной самим автором (модификация $\overline{\text{UUU}}$). В первой главе поэмы «Владимир Ильич Ленин» в контексте окружающих стихов, написанных четырехкратным паузным трехдольником, имеются такие строки:

|Вот ^ сре|ди золо|тистых план|таций
за|сеченный | вымычал | негр: ^^ | ^^ |
| - У-у-у | у-у-у | у-у-у! | Ни-ил мой, | Нил!²⁴
Припле|щи ^ и | выплещи | черные | дни! ^^ |

Поскольку стихи Маяковского до этого отрывка и после него выдержаны в духе четырехкратного трехдольника, мы вправе ожидать, что трехдольник третьей строки тоже будет четырехкратным; между тем строка у автора — пятикратная. Обозначая удлинением гласным «у» стон засеченного негра, поэт ошибочно приписал одну лишнюю модификацию. Опустив ее, мы получим правильный четырехкратный трехдольник:

|У-у-у, | у-у-у! | Ни-ил мой, | Нил! ^^ |

Ритмическая схема этой строки такая: $\overline{\text{UUU}}\overline{\text{UUU}}\overline{\text{UUU}}\overline{\text{UUU}}$
Привожу трехдольные тактовики Н. Асеева и С. Кирсанова:

²⁴ Цит. по собранию сочинений 1936 года (т. 2, с. 177). В полном собрании сочинений Маяковского 1957 года (т. 6, с. 244) этот стих искажен.

РУССКИЙ СВОБОДНЫЙ СТИХ

Это обширная и своеобразная область поэзии почти обойдена теорией литературы. Основоположники отечественного литературоведения — В. Третьяковский, М. Ломоносов и А. Сумароков — не рассматривали в своих трудах вопроса о свободных формах стиха. Развитие искусства русской поэзии было связано тогда с усвоением системы правильных метрических норм, основанных на понятии стопы как меры равновеликих стиховых рядов. Исторически теория русского стиха сложилась так, что по иронии судьбы, в ней не нашлось свободного места для верлибра. Решение проблемы свободного стиха осложняется к тому же и противоречивостью его форм, ставившей под сомнение самые скромные попытки их классификации. Однако практика свободного стиха оказалась смелее теории.

Появление верлибра в России часто связывается с переводами на русский язык стихов западных поэтов конца XIX и начала XX в. Но не забываем ли мы при этом историю отечественной поэзии? Ведь формы свободного стиха были известны еще поэтам Древней Руси, хотя термин «верлибр» действительно пришел к нам с Запада недавно. Наша народная поэзия полна многообразных форм метрического и дисметрического верлибра¹. Древняя поэма наша «Слово о полку Игореве» — шедевр народной полиритмии, в ней гармонично совмещаются метрические и дисметрические формы народного стиха. Такие народно-сатирические «действия», как «Царь-Максимилиан» или «Лодка», сформированы в пределах народного верлибра. Кукольный Петрушка и разнообразнейшие лубки и райки для народ-

¹ Из истории литературы известно, что дисметрические формы стиха предшествуют правильным метрическим, а затем они то идут параллельно, то отстают от метрических, то вырываются вперед, как это было, например, в поэзии В. Маяковского и В. Хлебникова, чтобы затем опять идти параллельно.

ного вертепа — это все простонародный верлибр. Первая пьеса русского театра XVII в. «Артаксерксово действо» написана в форме свободного дисметрического стиха, то есть в форме верлибра. Ряд народных сказок и былин также созидаются в формах свободного стиха. Словом, свободный стих, или — что то же — верлибр, это исконная форма народной и древней русской поэзии, которая, правда, теоретически еще мало обследована.

Помимо множества произведений древней и народной поэзии в форме верлибра, среди авторских произведений, созданных в XIX и XX вв., мы находим так немало вещей, написанных свободным стихом. К тем или иным видам метрического и дисметрического верлибра обращались и обращаются многие наши поэты: А. Добролюбова (один из зачинателей русского символизма), Бальмонта, Брюсова, Бунина, Блока, Андрея Белого, Ин. Анненского, Хлебникова, Маяковского, Есенина, Демьяна Бедного до Солоухина, Рыленкова, Винокурова, Бокова и других. Даже из этого неполного перечня видно, что проблема свободного стиха в русской поэзии заслуживает активного внимания теоретиков литературы.

Что говорят о русском верлибре теоретики и исследователи стиха?

Первые, беглые и неопределенные замечания о верлибре встречаются в работах В. Брюсова². Крайне неясны мнения о стихах, которые можно отнести к верлибру, у Б. Томашевского³ и В. Пяста⁴.

Интересные соображения о свободном стихе мы находим в книге В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений». Анализируя стихи М. Кузмина из книги «Александрийские песни», В. Жирмунский приходит к выводу, что упорядочение синтаксического строения составляет основу композиционного членения свободного стиха; понятие верлибра относится, по его словам, к употреблению более свободного закона композиции, который может действовать в пределах различных метрических систем⁵.

К такому же пониманию свободного стиха близок, по-видимому, и Л. Тимофеев. По его мнению, верлибр является «одним из видов тонического стиха» и, «в сущности, строится на *изосинтаксизме*, на синтаксической соизмеримости строк»⁶.

Однако Ю. Тынянов в своей книге «Проблема стихотворного языка» не согласился с формулировкой В. Жирмунского о том, что основа композиционного членения свободного стиха состоит только в упорядочении синтаксического строения

² Брюсов В. Опыты, М. 1918. С. 27.

³ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.-Л. 1931. С. 123-127 (Акцентные размеры).

⁴ Пяст Вл. Современное стиховедение. Л. 1931. С. 294-314 (Свободные размеры).

⁵ Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг. 1921. С. 87-95, 100.

⁶ Тимофеев Л.И. Теория литературы. М. Учпедгиз. 1948. С. 273.

Он отметил, что в верлибре исключительное значение получает «понятие *стихового единства* и момент его выделения. Особую роль здесь играет графика, дающая вместе со знаком ритма знаки метрического единства. Графика здесь является сигналом стиха, ритма, а вследствие этого и метрической динамики, — необходимого условия ритма. Тогда как в системном стихе существует, как мера, мелкая единица, выделенная из ряда, — здесь основой, мерой является *сам ряд...*»⁷.

Как мы видим, Ю. Тынянов выдвинул два конструктивных признака, определяющих «стиховое единство» верлибра: *графика*, как зрительный сигнал стиха, и *стиховой ряд*, как мера поэтического речевого материала. Но графика и стиховые ряды — это признаки любой стиховой организации, в том числе и строго метрической (*верметр*), противостоящей свободному стиху (*верлибр*). Значит, эти признаки не являются отличительными для верлибра.

Много внимания уделял верлибру Г. Шенгели, один из виднейших знатоков русского стиха. Однако он слишком раздвинул границы свободного стиха, причислив к нему метрические формы, отступающие от канонов классического равностроения. Он писал: «...сохраняя термин “свободный стих” как общее наименование, мы будем пользоваться частными терминами: *дольник*, *тактовик* и некоторыми другими, которые прилагаются к отдельным системам свободного стиха»⁸. С таким расширительным толкованием понятия «свободный стих» согласиться нельзя. Иначе пришлось бы зачислить в ряд верлибра неравностроенные строки четырехдольного античного гекзаметра и его русскую имитацию — шестистопный паузный трехдольник. Тем более не прав Г. Шенгели, относя к свободному стиху тактовика — эту сугубо метрическую форму стиха, основанную на тактометрическом периоде⁹.

Мы видим, что у наших теоретиков стиха нет единства и понимания общей проблемы русского свободного стиха и в решении ее частных. Почему это происходит? Мне думается, потому, что, как всякую большую стилистическую проблему, вопрос о русском верлибре следует решать в системе единой историко-теоретической концепции, во взаимосвязи с другими компонентами стиха.

Что такое стих? Греческое слово «стихос» означает «ряд», «порядок». В этом значении оно дошло и до нашего времени. Стихосложение начинается с введения в речь особого «порядка», помимо общеязыковых и грамматических норм. Как особо выразительная форма художественной речи, стихи представляют собой определенную *систему параллельных речевых рядов*. Стиховые формы сами

⁷ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л. 1924. С. 31. К сожалению, автор не привел примеров стиха, относимого им к верлибру.

⁸ Шенгели Г., Техника стиха. Практическое стиховедение. М. Советский писатель. 1940. С. 94.

⁹ См. мою статью «Русское стихосложение» (Русская литература, 1960, № 1).

по себе ничего не изображают, но они с необыкновенной силой *способствуют художественной выразительности изображаемого*. Всякий стих основан на системе *повторности* определенного конструктивного элемента, придающего речевому процессу четкость ритмической композиции. Стиховые ряды скреплены между собой *единством* устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов. Такими элементами стиха являются: 1) метрическая *мера*, повторяемая в стихе периодически или непериодически; 2) *рифма* (ассонанс); 3) равное количество *ударных слов* в стихе; 4) *анакруза* (безударные слоги); 5) равносложные *клаузулы*, заключающие стихи; 6) *паузное членение фразы* по признакам интонационной выразительности. Все эти элементы, совместно или порознь, могут присутствовать в нужной степени среди любых стихов — и строго метрических форм, и свободных форм. Рифма, как эвфонический элемент, с неизменной добросовестностью обслуживает и метрический и дисметрический стих; непосредственного конструктивного отношения к ритму и к метру она не имеет.

Проза не содержит в себе ни системы параллельных рядов, ни единства повторяемости элементов, — в этом конструктивное отличие прозы от стиха. По сравнению со стихом проза аморфна¹⁰. В прозе нет определенного пространства.

В чем же тогда заключается разница между строго метрическим стихом и свободным стихом? Структура правильного, строго метрического стиха состоит в системе *периодических повторений количественной меры* ритмического процесса. Правильные метрические стихи определенного размера *равновелики и соизмеримы*. У них строгое соответствие структурных рядов, они обладают определенным расстоянием и при наложении друг на друга контрапунктически совпадают не только в долевом объеме, но и в составных частях его периода.

В свободном же стихе, как «неправильном» по сравнению с метрическим, нет *периодичности повторений*. Строки здесь разновелики и количественно *не соизмеримы*. Здесь налицо разностройные речевые ряды, скрепленные между собой *лишь некоторыми* конструктивными элементами, и при наложении друг на друга эти ряды не совпадают. В этом общее отличие свободного стиха от строго метрического.

Теперь можно перейти к рассмотрению форм свободного стиха. Рамки журнальной статьи не позволяют дать достаточно широкого описания наиболее значительных явлений русского верлибра. Приходится ограничиться выборочными материалами, классифицируя их по тем отличительным признакам, какие были подсказаны в процессе изучения и анализа множества примеров.

¹⁰ Говоря о выразительных формах стиха и прозы, мы не решаем здесь вопроса о границах поэзии и прозы как способов художественного изображения.

1. Метризованный верлибр

Как было сказано, термин «свободный стих», или «верлибр», появился в русской поэтике в начале XX в. в связи с переводами на русский язык поэтов-верлибристов Запада, главным образом французских и бельгийских. Среди них наиболее близким для прогрессивных поэтов России был Эмиль Верхарн. Его верлибр звучал в переводе так:

Улица быстрым потоком шагов,
Плеч, и рук, и голов
Катится, в яростном шуме,
К мигу безумий,
Но вместе —
К свершеньям, к надеждам и к мести!
Улица грозная, улица красная,
Властная,
В золоте пышном заката,
В зареве ярком, окрасившем твердь.
Вся смерть
Встала в призывах набата.

(«Восстание», перевод В. Брюсова)

Такие стихи и были названы в России «свободным стихом», или «верлибром». Перед нами стихи метрические, рифмованные, но неравностопные и без строфики. Два признака — неравностопность и нестрофичность — и послужили первоначально главными отличиями верлибра от стиха классического, в котором, помимо метра и рифмы, соблюдались равностопность и равностопие в соответствующих строках строфы¹¹.

В приведенном примере верхарновского верлибра отчетлива каденция трехдольника. Большое организующее значение имеют здесь интонационные паузы в конце каждого стиха, эти паузы — свободной длительности, они не учитываются метром, потому что стихи здесь неравностопны, в них не соблюдается периодическая кратность повторений стопы.

После верхарновских опытов свободным рифмованным стихом стали писать молодые тогда русские поэты — Брюсов, Бальмонт, Блок, Волошин и даже строгий «классицист» Бунин. Вот конец стихотворения Бунина «Капри», написанного неравностопным трехдольником с рифмами:

¹¹ Из двух мер соблюдена только меньшая (крата), большая (период) не соблюдена.

Проносились февральские шквалы. Светлее и жарче сияли
Африканские дали,
И утихли ветры, зацвели
В каменистых садах миндаля,
Появились туристы в панاماх и белых ботинках
На обрывах, на козьих тропинках —
И к Сицилии, к Греции, к лилиям Божьей земли,
К Палестине
Потянуло меня... И остался лишь пепел в камине
В опустевшей моей мастерской,
Где всю зиму качались цветы на синевшей пустыне морской.

Однако задолго до верхарновского трехдольного верлибра, в «Отечественных записках» за 1842 г., были напечатаны стихи молодого Фета, и среди них — два стихотворения, написанные трехдольным свободным стихом без рифм, с разносложными клаузулами. Привожу целиком одно из них:

Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!
Опять и опять я люблю тебя,
Тихая, теплая,
Серебром окаймленная!
Робко, свечу потушив, подхожу я к окну...
Меня не видать, зато сам я все вижу...
Дождусь, непременно дождусь:
Калитка вздрогнет, растворяясь,
Цветы, закачавшись, сильнее запахнут, и долго,
Долго при месяце будет мелькать покрывало.

Мы имеем полное основание считать А. Фета одним из зачинателей отечественного трехдольного верлибра, поскольку он не мог знать о существовании трехдольного же верлибра Лермонтова «Синие горы Кавказа, приветствую вас!», впервые опубликованного в «Отечественных записках» лишь в 1859 году. Отказавшись от рифмы, Лермонтов записал свой стихотворный опыт без разбивки текста на отдельные самостоятельные строки:

Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе. Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!..

(1832)

Назвать этот отрывок «ритмической прозой», как обычно делают авторы примечаний к стихотворениям Лермонтова, нет основания. Это стихи, которые легко укладываются в графику:

Синие горы Кавказа,
приветствую вас!
вы взлелеяли детство мое;
вы носили меня на своих одичалых хребтах,
облаками меня одевали,
вы к небу меня приучили,
и я с той поры все мечтаю об вас да о небе...

Ровно через сто лет поэтический опыт Лермонтова продолжил и развил Андрей Белый в своем романе «Маски» (1932). В предисловии автор писал: «Моя проза совсем не проза; она — поэма в стихах (анапест); она напечатана прозой лишь для экономии места... «Маски» — очень большая эпическая поэма, написанная прозой для экономии бумаги».

Метрический верлибр Андрея Белого — трехдольной каденции, он лишен периодичности структурных повторов и не расчленен на стиховые ряды, поэтому в нем неопределенны концевые паузы и поэтому ритм «Масок» чрезвычайно утомителен¹².

Вот, например, начало второй главы поэмы:

Ах, как пышнели салоны московские, где бледнотелые, но губоцветные дамы являлись взбеленными, как никогда, обвисая волнением кружев, в наколках сверкающих, или цветясь горицветными шляпами; и, как шампанское, пенилась речь «либеральных» военных сквозь залп постановочный из батареи Таирова: яркой Петрушкой; в партерах сидели военные эти, водимые в бой Зоей Стрютти, артисткою (Ольгою Юльевной Живолгой).

Армия — отвоевала.

Земгор воевал, двинув армию мальчиков, чистеньких, блещущих — в прифронтной полосе, куда ездили дамы под видом раздачи набрюшников: воинам нашим.

Классиком русского разнообразного верлибра является Блок, поэзия которого в этом отношении достойна специального исследования. Вот пример его разно-стопного трехдольника со свободной рифмовкой:

¹² В нем есть малая мера, но нет большой меры.

На весенней проталинке
За вечерней молитвою — маленький
Попик болотный виднеется.

Ветхая ряска над кочкой
Чернеется
Чуть заметною точкой.

Рассмотрим образцы смешанного верлибра, находящегося на стыке метрических и дисметрических форм. Эта группа стихов малочисленна. Смешанный верлибр наиболее разработан Блоком. Такие стихи можно назвать *метризованным верлибром*.

Характерно в этом отношении безрифменное, с вольными клаузулами, стихотворение Блока из цикла «Жизнь моего приятеля». Привожу начало стихотворения. Ритмическая основа стихов — неперриодический трехдольник:

День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом.
Все говорили кругом
О болезнях, врачах и лекарствах.
О службе рассказывал друг,
Другой — о Христе,
О газете — четвертый.
Два стихотворца (*поклонники Пушкина*)
Книжки прислали
С множеством рифм и размеров.

Особенно показательно безрифменное стихотворение Блока, где трехдольные метрические строки перемежаются с дисметрическими, образуя причудливое сочетание разноритмических рядов в сопровождении вольных клаузул:

К вечеру вышло тихое солнце.
И ветер понес дымки из труб.
Хорошо прислониться к дверному косяку
После ночной попойки моей.

Многое миновалось
И многое будет еще,
Но никогда не перестанет радоваться сердце
Тихую радостью
О том, что вы придете,
Сядете на этом старом диване

И скажете простые слова
При тихом вечернем солнце;
После моей ночной попойки.

Я люблю ваше тонкое имя,
Ваши руки и плечи
И черный платок.

Эти стихи Блока — образец тончайшей лирической поэзии.

Здесь уместно сказать о стихе русских басен и о театральном стихе комедии Грибоедова «Горе от ума» и драмы Лермонтова «Маскарад». С XVIII в. такие стихи известны у нас под названием «вольных ямбов» или «вольного стиха» — название, близкое по смыслу к термину «свободный стих». По своей беспорядочной разностопности, при которой почти неощутима ритмичность двусложной стопы, «вольные ямбы» ближе к речевой прозе, чем к художественному стиху. На эту особенность «вольных ямбов» указывал Б. Томашевский, который не без основания приравнял их к рашным стихам типа «Сказки о попе и о работнике его Балде» Пушкина¹³. В другой работе Б. Томашевский писал, что «вольный стих занимает промежуточное положение между стихом в узком смысле и прозой»¹⁴.

Разностопные «вольные ямбы» стоят вне ритмического процесса. В основу их механически положено двусложие с ударением на втором слоге. Лишенная самостоятельного гармонического контура, двудольность неощутима как ритмическое начало, она метафизична. Это — гомункулус, выведенный в реторте наивной «тónicasкой» теории стихосложения XVIII в. Ввиду предельно ограниченной своей конструкции «вольные ямбы» прозаичны сами по себе, в них нет периодической ритмичности. Но русская поэтическая почва благоприятна для произрастания на ней любых организмов. И эта «ямбовидная», внеритмическая формация верлибра пригодилась нам для басни и для замечательных сценических произведений Грибоедова и Лермонтова.

2. Дисметрический верлибр

В русской поэзии совершенно четко различимы два вида стихов дисметрической формы: интонационно-фразовый стих, или фразовик, и акцентный стих, или ударник¹⁵. Эта область стихов гораздо шире области метрического

¹³ Томашевский Б. Русское стихосложение. Пг. 1923. С. 90.

¹⁴ Томашевский Б. Стих и язык. М.-Л. 1959. С. 137.

¹⁵ Томашевский ошибочно относил к акцентным размерам трехдольные паузники Державина, Фета, Блока, Ахматовой и др. См. его «Теорию литературы» (М.-Л. 1931. С. 123-125).

верлибра и по количеству произведений, и по разнообразию форм. В пределах каждого из двух видов мы находим подвидовые образования: а) с равносложными клаузулами; б) с неравносложными клаузулами; в) с равносложными рифмами; г) с неравносложными рифмами. Фразовики и равноударники целиком обусловлены природой языка, его речевыми конструкциями и нормами фразостроения в них нет того особо выразительного начала, которое сообщает стиховой речи периодичность метрического членения.

Фразовики

Интонационно-фразовый стих — или *фразовик* — довольно распространенная форма стиха в народной поэзии и не такая уж редкая в авторской поэзии. Фразовик не поддается точному определению, поскольку для него характерны свободные речевые конструкции, близкие к прозаическим. Пространство стиха здесь неопределенное, его строки несоизмеримы, в нем нет мерной ритмической структуры. Расчлененный смысловыми паузами на составные части, фразовик держится на интонационной речевой волне, и короткому выражению в строке придается значение законченной фразы. Художественные фразовики нельзя читать бытовой интонацией, в какой, например, обычно читаются «вольные ямбы». В этом отношении фразовик представляет собой труднейшую в своей зыбкости и артистической неопределенности форму стиха, которая требует от поэта глубокого проникновения в стиль, тонкой культуры языка и — главное — поэтического такта, не позволяющего прозаическую мешанину выдавать за стихи. Нужно быть первоклассным стилистом, чтобы иметь право писать интонационно-фразовым стихом: фразовик — это предел художественной простоты. Некоторую структурную определенность получает фразовик тогда, когда в нем применяются равносложные клаузулы и уж совсем он становится осязательным как стих, когда его строки отграничены рифмами. Как ни парадоксально, но в художественном фразовике невозможны прозаизмы, поэтизмы, трафарет и всяческие «поэтические вольности».

Рассмотрим сначала фразовики без рифм, с неравносложными клаузулами¹⁶.

«Слово о полку Игореве» написано в основном интонационно-фразовым стихом, на фоне которого проступают иногда трехударники и четырехударники. Встречаются в «Слове» и явно метризированные паузные формы трехдольника. Вопрос о форме стиха «Слова» требует специального разговора:

¹⁶ По условиям места я вынужден рассматривать эпические и лирические фразовики и ударники совместно, без жанрового подразделения их.

Система полиритмии «Слова» вобрала в себя большое количество всевозможных формообразований. Среди них встречаются сложные метрические отрывки. Удивляться этому не приходится, поскольку в древности стихи исполнялись под аккомпанемент музыкального инструмента, отмечавшего метрические границы исполняемого или импровизируемого текста. Начало «Слова» — типичный русский фразовик, с равносложными клаузулами:

Не лепо ли ны бяшет, братие,
начати старыми словесы
трудных повестий
о пълку Игореве,
Игоря Святъславича!
Начати же ся той песни
по былинам сего времени,
а не по замышлению Бояню¹⁷.

Такой фразовик — исходная фаза поэтической речи. Было бы малодушием, под давлением трудности в точном определении этой формы стиха, отмахнуться от нее и без раздумья отнести к области прозы. Чрезвычайная популярность фразовика в древней и в народной поэзии говорит об устойчивости этой формации. Фразовик часто встречается в исторических песнях, в старинных народных песнях и в былинах. Вот, например, начало былины «Святогор и тяга земная», где трехсложные клаузулы выдержаны в основном всюду:

Снарядился Святогор во чисто поле гуляти,
Заседлает своего добра коня
И едет по чисту полю.
Не с кем Святогору силой померяться,
А сила-то по жилочкам
Так живчиком и переливается.
Грузно от силушки, как от тяжелого беремени.

Фразовиком с неравносложными клаузулами написана пушкинская сказка о медведице «Как весенней теплою порою...».

В авторской поэзии фразовики с неравносложными клаузулами, без рифм, встречаются редко. Поэтому чрезвычайно интересен со всех точек поэтического зрения знаменитый по лаконической выразительности фразовик А.К. Толстого:

¹⁷ Слово о полку Игореве. Перевод и комментарии Алексея Югова. М. Советский писатель. 1945. С. 50. Разбивка древнерусского текста на строки А. Югова.

Ходит Спесь, надуваючись,
С боку на бок переваливаясь.
Ростом-то Спесь аршин с четвертью,
Шапка-то на нем во целу сажень,
Пузо-то его все в жемчуге,
Сзади-то у него раззолочено.
А и зашел бы Спесь к отцу, к матери,
Да ворота не крашены!
А и помолился б Спесь во церкви Божией,
Да пол не метён!
Идет Спесь, видит на небе радуга;
Повернул Спесь во другую сторону:
Не пригоже-де мне нагибаться!

В XX в., до Октябрьской революции, наиболее интересные по тонкости поэтического письма фразовики без рифм созданы Блоком и М. Кузминым. Вот примеры в отрывках:

Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?
(А. Блок)

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибор
родного, давно не виденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
Александрия!
(М. Кузмин)

У И. Бунина мы находим фразовик, форму которого можно считать переходной от зыбкой начальной его формации к более определенной форме стиха с переменными клаузулами:

К рифмованным дисметрическим стихам в первую очередь относится русский народный раёшник, форма которого дошла до нас со времен скоморохов, а также славянские рифмованные акафисты*. Классический образец рифмованного фразовика дал Пушкин в «Сказке о попе и работнике его Балде». В народных раёшниках рифмы смежные. Пушкин употребил односложные, двусложные, трехсложные и четырехсложные рифмы.

Удачен ярмарочный раёшник Ин. Анненского:

Шарики, шарики!
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!..

Несомненна структурная связь поэмы Блока «Двенадцать» с традицией народной поэзии. Начало поэмы — почти раёшный стих, но только это не комедийный и не сатирический, а трагический раёк. Впервые исконно русская форма стиха, вопреки своему прямому назначению (комедийности), была привлечена поэтом для описания колоссального исторического события — народной революции. Вот начало «Двенадцати», это рифмованный фразовик, отдельные строки ритмизированы, весь отрывок — типичный верлибр:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком — ледок.
Скользко, тяжело,
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка!

Формой раёшного фразовика мастерски пользовался Демьян Бедный.

Рифмованный фразовик получил развитие в поэзии Маяковского, который творчески усвоил и преобразовал по-своему то, что до него было сделано в области дисметрии, с одной стороны, Блоком и М. Кузминым, а с другой — поэтами, группировавшимися вокруг петербургского журнала «Сатирикон», — Сашей Черным, Валентином Горянским и др. Это было время поисков новых стиховых

форм. Маяковский расширил рамки рифмованного фразовика, он канонизировал дисметрию как свободную форму стиха для выражения новых мыслей, чувств и переживаний, противопоставив ее академическим ямбам, хорям, дактилям. Отказ поэта от общепринятых стиховых размеров, заостривших в своей обыденности, и переход на рифмованный свободный стих дали возможность Маяковскому с неслыханной силой выдвинуть на первый план самое важное в новом искусстве — его новое содержание. Так сложилась та своеобразная по интонации форма ораторско-говорного стиха, которая впоследствии была охарактеризована слишком общо, как «стих Маяковского», в то время как у Маяковского имеются и метрические формы стиха, в числе их трехдольные паузники и маршевые тактовики. Ряд стихотворений молодого Маяковского и его поэм — «Облако в штанах», «150 000 000», «Человек» — написаны рифмованным фразовиком. Не нужно ломать голову и выискивать в таких стихах фантастические метры. В действительности дело обстоит проще. Вот примеры фразовика Маяковского (рифменные концовки стиха выделены курсивом):

Скрипка издергалась, упрасывая,
и вдруг разревелась
так *по-детски*,
что барабан не выдержал:
«Хорошо, хорошо, *хорошо!*»
А сам устал,
не дослушал скрипкиной речи,
шмыгнул на горящий *Кузнецкий*
и *ушел*.

(«Скрипка и немножко нервно»)

Знаю,
не призовут мое имя
грешники,
задыхающиеся *в аду*.
Под аплодисменты попов
мой занавес не опустится на *Голгофе*.
Так вот и буду
в Летнем *саду*
пить мой утренний *кофе*.

(«Человек»)

Разбивка каждого стиха на мелкие строчки объясняется требованиями интонационно-фразового строя стихов Маяковского. Отсюда естественен переход

от «столбиковой» разбивке стиха к разбивке «лесенкой». В ряде произведений Маяковский искусно сочетал модернизированные метрические формы стиха с дисметрическими.

Перейдем к рассмотрению акцентного стиха.

Ударники

Как и фразовик, *акцентный стих*, или *ударник*, представляет собой исконную форму древней русской поэзии и поэзии народной. Поэтому не удивительно, что формы дисметрического ударника нередко встречаются среди форм строго метрических стихов.

Что такое ударник? Это стих, пластическая структура которого опирается на весомые в строке *ударные слова* (а не на ударные слоги, как в метрическом стихе). Таких слов может быть в каждой строке ударника точно определенное количество — два, три, четыре, пять, шесть; отсюда сами собой вытекают и логические определения (дефиниции): двухударник, трехударник, четырехударник, пятиударник, шестиударник. Как и среди фразовиков, здесь следует различать в основном два вида стихов — *безрифменные* равноударники и *рифмованные* равноударники.

Остановимся сначала на безрифменных равноударниках. Вот пример *двухударника*:

Во граде было Кíеве,
Жила-была молодá вдова;
У ней было дéвять сыновей,
Десятáя — дочь любíмая,
Ее братья возлелéяли.
Возлелéяв, замуж вьдали
За младóго за морянина,
За хорошего боярина.
Поéхал он с нею за море...

Двухударников в народной поэзии немного, в авторской поэзии их не видно. Зато безрифменные *трехударники* часто встречаются и в народной поэзии, и в авторской. Самым древним и блистательным по лаконизму и художественной силе является следующий трехударник из «Слова о полку Игореве»:

Долго ночь мрýкнет.
Заря свет запалá,
Мъгла поля покрыла.
Щекот славий успé,
Говор галич убуди...

Классические образцы трехударника с постоянной двусложной клаузулой мы находим у Пушкина: из шестнадцати «Песен западных славян» пять песен Пушкин написал метрическими размерами и одиннадцать песен — тем размером, каким написана «Сказка о рыбаке и рыбке». Некоторые строки и отдельные куски «Песен» и «Сказки» можно прочесть то как трехдольный паузник, то как пятистопный хорей. Но это лишь метризованные варианты дисметрического трехударника. Устойчивое единство стиховому размеру «Песен» и «Сказки» сообщает постоянная *двусложная клаузула*. Наибольшей отделкой отличается «Сказка о рыбаке и рыбке». Вот ее начало:

Жил старíк со своéю старúхой
У сáмого сíнего мóря;
Они жили в вéтхой землянке
Ровно трídцать лёт и три гóда.

Подобное трехударное членение стиха наблюдается и в ряде «Песен западных славян».

Образцом *четырёхударника* служат следующие стихи М. Кузмина из его «Александрийских песен»; клаузула всюду двусложная:

Вечерний сумрак над теплым морем,
огни маяков на потемневшем небе,
запах вербены при конце пира,
свежее утро после долгих бдений,
прогулка в аллеях весеннего сада,
крики и смех купающихся женщин...

Великолепны рифмованные четырехударники Маяковского. Они в изобилии рассыпаны по его поэмам и стихотворениям. Вот как описан в его поэме «Хорошо!» штурм Зимнего дворца революционным отрядом:

— Долой!
На приступ!
Вперед!
На приступ! —
Ворвались.
На ковры!
Под раззолоченный кров!
Каждой лестницы
каждый выступ

брали,
перешагивая
через юнкеров.

Попытка написать стихи нерифмованным *пятиударником* была сделана Сельвинским в «Записках поэта». Но опыт не доведен до конца: пятиударность строк далеко не везде выдержана, местоположение структурных пауз, заменяющих как бы отсутствующее слово, — не всегда ясно.

Очень интересен единственный в своем роде опыт М. Кузмина, который третью часть своих «Александрийских песен» начал рядом шестистиший, каждое из них заключает в себе пять шестиударников после чего дан четырехударник. Это видно из примера:

Нас было четы́ре сестры́, четы́ре сестры́ нас было,
все́ мы четы́ре люби́ли, но все́ имели разны́е «потому́ что»:
одна́ люби́ла, потому́ что та́к отец с ма́терью ей велели́,
друга́я люби́ла, потому́ что бога́т был е́е любобник,
тре́тья люби́ла, потому́ что он был знамени́тый худо́жник,
а я́ люби́ла, потому́ что полюби́ла.

В трагедии Есенина «Пугачев» имеются целые куски диалога, написанные *разноударным* верлибром с рифмами. Подобные примеры можно найти и в поэме «Черный человек».

3. Верлибр сегодня

После общего и поневоле слишком беглого обзора форм русского верлибра небезынтересно обратиться к сегодняшнему дню советской поэзии и рассмотреть стихи тех современников, которые иногда пробуют свои силы в этой с виду легкой, но по существу очень трудной форме стиха. Мы рассмотрим стихи О. Колычева, Н. Рыленкова, В. Солоухина, Е. Винокурова и В. Бокова.

Выясняется, что эти поэты используют пока одну форму верлибра — *фразовик*.

Прочтем начало стихотворения О. Колычева, который, владея фразовиком, перегружает его красотами:

После дождя
весь лес и *поселок* —
в ярких лужах, как в *посулах*.
И вся дорога,
где деревья стоят вверх *ногами*,

светится влагой,
как серебряной *амальгамой*.
Каждая капля с оттенком *лиловым*
на кровельном *скате*
мир *ловит*
в свой *видоискатель*...

У В. Солоухина фразовик, наоборот, переполнен прозаизмами, которыми он хочет подчеркнуть наивную необычность обычного, а по существу просто неинтересного:

Вы проходите мимо слона?
Подождите.
Рассмотрите вплотную это чудо, увиденное *наяву*.
Он умеет такое, что никто на земле не умеет.
Например... он берет *траву*,
Сочную (после дождя) или пыльную (лишь бы *еда*),
Свежей воды добавляет из близ текущей реки
(Впрочем, может из лужи братья слон *вода*),
Все смешает *потом*
И спит себе в холодочке
С набитым травой и водой *животом*,
Там, где тропиков солнце леса пробивает вкось...

Вставки в скобках и перестановка слов в последней строке (инверсия) лишают этот отрывок той легкой простоты, которая так характерна для русского фразовика, начиная с Фета и кончая Блоком и Буниным.

Удачным представляется стихотворение Н. Рыленкова, написанное в форме фразовика, на широкой интонационной волне, это стихотворение продолжает традиции русского верлибризма. Вот начало стихов Рыленкова:

Думая о матери, я иногда вижу ее теперь
в дни семейных торжеств и праздников
той урядливой, домовитой хозяйкой,
которая, принимая степенных гостей,
все примечающих и все запоминающих в доме,
умела сказать каждому самое нужное слово.

Вижу ее также в дни сенокоса и жатвы,
на лугу и в поле,
где, такая нарядная и загорелая,
овейная запахами трав и хлебов,
она мимоходом ласкала меня,
ловко подбрасывая то на копну, то на только что навитый воз

и награждая хорошими шлепками,
если я цеплялся за ее подол...

Интересны опыты Е. Винокурова, написавшего несколько стихотворений в форме безрифменного фразовика. Вот фрагмент одного из них:

Я заведовал поэзией.
Позиция зава — позиция страдательная.
В ней есть что-то женственное.
Тебе льстят, тебя обхаживают.
На тебя кричат.
В первую же минуту
Я понял одно:
Напечатать я могу только
Один процент из всего материала,
Достойного увидеть свет.
Враги возражали в геометрической
Прогрессии.

Подобной формы фразовики встречаются среди стихотворений В. Бокова, который кроме того в книге «Весна Викторовна» напечатал игривый рифмованный раёк:

Я чудачу,
Я куд-кудачу!
Яйца несусь
В человечьем лесу.
Ряженный,
Рифмами слаженный
Грубый,
Неглаженный!..

Из этих примеров видно, что поэты наших дней пишут преимущественно фразовиком с рифмами и без и совсем не пользуются метризованным верлибром (с рифмами и без рифм). Исчезли из практики различные равноударники (на 3, 4, 5 и 6 ударных слов в стихе). Правда, позже, в поэме С. Кирсанова «Небо над Родиной» мы находим строчки случайного четырехударника, имеющего экспериментальное значение:

Сталкивающиеся, и скрежещущие, и соскакивающие части,
чавкающие, и не лезущие, и выскакивающие все чаще,
вспыхивающие и трущиеся, масляные и резиновые,
кашляющие и плюющиеся лужицами бензиновыми...

Почти забыт рифмованный раёк. Во время войны раёшный стих пытались возродить С. Кирсанов («Заветное слово Фомы Смыслова»), но поэт нарушил неоническое правило райка: вместо смежных рифм он применил перекрестные.

В последние годы советскими поэтами переведены на русский язык стихи таких крупных западных поэтов-либристов, как, например, Арагон, Неру, Лорка, Гильен, Тувим, а также верлибристов Индии, Египта, Турции (Хикм), Афганистана, ряда народов Африки, арабских государств и т.д.

Поскольку в переводах верлибра участвуют наши известные поэты, то переводной верлибр, по мнению некоторых критиков, становится фактом русской словесности и подлежит теоретическому рассмотрению. Верно ли это? Многоязычные метрические стихи в ряде случаев могут быть переведены на русский язык «размером подлинника», они поддаются изучению. Но иноязычные формы дисметрического верлибра не изучены, и русскому исследователю не приходится вторгаться в чужую область верлибризма.

ГРУЗИНСКИЙ ШАИРИ И РУССКИЙ СТИХ

Мы много раз слышали и читали об оригинальности, своеобразии и красоте шаири — классического стиха Грузии. В форме шаири создана знаменитая поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Несколько раз она была переведена на русский язык. Наиболее известны переводы К. Бальмонта, Ш. Нуцубидзе и Н. Заболоцкого.

Поэма Руставели написана шестнадцатисложным стихом с цезурой посередине стиха. Поэма выдержана в строгой строфике — четыре стиха в строфе, с однозвучной рифмой на всю строку. Грузинские исследователи уверяют, что в основе размера поэмы лежит «хореический мухли», т. е. метрический член, равный диподии. Так, Г. Агасов писал: «Хореический диметр (4+4) — наибольшая величина для мухли этого строя. Он включает в себе два хореических монометра и может быть: чистый хореический, чистый пэонический (в разных вариантах), дихорей-пэон, пэон-дихорей, а также дихорей-антиспаст, хориямб-дихорей и т.п.»¹. Сказанное в цитате трудно представимо. Вероятно, автор хотел сказать о взаимозамене в стихе этих различных диподий.

При переводе Руставели на русский язык все придерживаются «хореического размера». Но так как при соблюдении шестнадцатисложия в русском стихе всюду были бы только женские рифмы, переводчики решили поразнообразить систему рифмовки, допуская чередование женских и мужских рифм. В этом случае стих с мужской рифмой становился пятнадцатисложным — явное нарушение основного количественного начала в стихе Руставели.

К. Бальмонт, рифмовавший перекрестными женскими и мужскими рифмами, отступил от монолитной строфики Руставели. Последующие переводчики

решили соблюдать некоторое подобие стиха оригинала: они давали одну строфу с однозвучными *женскими* рифмами и называли эту строфу *низким* шаири, другую смежную строфу — с однозвучными *мужскими* рифмами — считали *высоким* шаири. По существу говоря, у Шота Руставели, а тем более у его переводчиков, метрическим размером был четырехкратный четырехдольник. Но какой? Вот как выглядят строфы Руставели в переводе Н. Заболоцкого (первая строфа — «низкий» шаири, вторая строфа — «высокий» шаири):

Хоть и | женщина, но | Богом утверждается ца|рица.
Мы не | льстим: она спо|собна на пре|столе потру|диться.
Не на|прасно лик ца|ревны светит | миру как ден|ница:
Дети | льва равны друг | другу, будь то | львенок или | львица.

Сын вель|можи-полко|водца, сам про|славленный спас|пет, ^
Аван|дил-воена|чальник был в рас|цвете юных | лет. ^
Стройный | станом, почи|тался он со|перником пла|нет, ^
Но рес|ницы солнце|ликой дове|ли его до | бед. ^

Перед нами четырехкратный четырехдольник *третий*. Стихи первой строфы — сплошь полносложны, по *шестнадцать* слогов в тактометрическом периоде; стихи второй строфы укорочены в конце на один слог и в каждом периоде по *пятнадцать* слогов и однодольная пауза. Переводчик не везде соблюдает точную цезуру.

Неужели эта примитивная имитация стиха Руставели дает какое-то представление о красоте, сложности и ритмическом богатстве грузинского шаири? Конечно нет. Структура стиха Руставели совсем иная, чем структура переводных строф. Николай Заболоцкий — прекрасный, добросовестный переводчик, но и ему, как Шалве Нуцубидзе, не удалось понять существо ритмики Руставели, который шел своей версификации от грузинского народного стиха. Исследователи же грузинского стиха, и в частности шаири, вместо того чтобы искать объяснение своей версификации в народном стихе, обращаются к ложной, квазиантичной номенклатуре ямбоб-хореев, дактилей, населяющих территорию т. н. силлабо-тонической теории.

Попробуем рассмотреть и понять механизм «высокого» и «низкого» шаири иным путем. Поскольку Руставели пользовался грузинским народным стихосложением, попытаемся найти в русском стихе — авторском и народном — какие-то ритмические параллели, подобия или даже совпадения. Но для этого нужно напроочь отказаться от схоластики догматической теории стиха.

Четырехдольность элементной группы в шаири — совершенно явный фактор. Какой из четырехдольников лежит в основе механизма шаири? Тактометрическая ритмология стиха различает четыре вида четырехдольников, структура каждого из них резко отличается от остальных. Эти видовые четырехдольники объединены

¹ Агасов Г. О грузинском стихе // Литературная учеба. 1940. № 10. С. 55.

в свои тактометрические периоды, каждый период — четырехкратный четырехдольник, и занимает 16 ячеек, подходящих для шестнадцатисложного стиха:

1-й вид	'uuu 'uuu 'uuu 'uuu	д
2-й вид	u 'uuu 'uuu 'uuu 'uu	а
3-й вид	uu 'uuu 'uuu 'uuu 'uu	ц
4-й вид	uuu 'uuu 'uuu 'uuu 'u	я

«Хореическую» каденцию можно усмотреть лишь в четырехдольнике третьего вида. Приверженцы догматической теории стиха расчлняют третий четырехдольник так:

u|'uuu|'uuu|'uuu|'uu

Отсюда и возникла иллюзия хореического «двусложия» и стих Руставели определяется как восьмистопный хорей. Но у наиболее внимательных стиховедов (А. Кубарев, А. Белый) появилась прогрессивная тенденция рассматривать хореический стих как ряд четырехсложников, как ряд диподий, т. е. двойных «хореев». О таких диподиях говорится в статье Агасова.

Однако никто из русских стиховедов не выдвинул идеи о четырехдольнике первом. Оказывается, именно он, *четырёхкратный четырехдольник первый*, а не четырехдольник третий, и является метрической нормой для грузинского шаира. Из таблицы четырехдольников мы видим, что четырехдольник первый не имеет анакрузы и эпикрузы; в четырехдольнике же третьем в начале тактометрического периода имеется двудольная (двусложная) анакруза, а в конце периода (и стиха) — двудольная (двусложная) эпикруза. И теоретики, и практики исходили из неверной предпосылки, утверждая, что в основе ритмики шаира Руставели лежит «хореический мухли», т. е. четырехсложная группа u|'u, в то время как шаир имеет в основе действительно монолитную четырехдольную (четырёхсложную) группу, но не u|'u, а |'uuu|, с различными ритмическими модификациями. Вот этот-то просчет, обусловленный ложной теорией «силлабо-тонических» хореев, свидетельствует о неверной исходной позиции при исследовании ритмики стиха Руставели.

Очень интересные детали, почти решающего значения для понимания механизма шаира, мы находим во вступительной статье С. Цаишвили к поэме Руставели. Автор пишет:

«Шаир имеет две разновидности: “высокий шаир” и “низкий шаир”. Обе разновидности стиха в поэме сменяют друг друга через одну, две или несколько строф. Обе они имеют свои ритмические вариации. Переход от “высокого” к “низкому” шаира в поэме бывает обусловлен изменением ритма повествования или же просто стремлением избежать монотонности.

Строфа классического шаира, применяемого Руставели, состоит из четырех строк и имеет одну рифму. Рифмы — дву- и трехсложные, изредка четырех- и пятисложные. Трехсложная (дактилическая) рифма, как правило, применяется в “низком” шаира, двусложная (хореическая) — в “высоком” шаира².

Здесь даны ясные сведения о слоговом составе рифм, по которым теперь не трудно определить «высокий» шаира и «низкий» шаира. Разница между ними заключается в своеобразной системе клаузул для каждой разновидности шаира.

В «высоком» шаира ударный слог рифмуемого слова падает или на четвертый, или на второй от конца слог. В результате ритм заключительной, четвертый краты периода будет *константным*. в первом случае ударный слог совпадает с первой, акцентной долей четырехдольника |'uuu|, образуя таким образом большую константу; во втором случае ударный слог совпадает с побочной сильной долей четырехдольника |'uuu|, образуя малую константу. Короче говоря, «высокий» шаира заканчивается *константными клаузулами* — *четырёхсложной и двусложной*.

В «низком» шаира ударные слоги в рифменных клаузулах падают на слабые доли четырехдольника, образуя собой *ритмическую инверсию*: в одном случае ударный слог приходится на вторую долю четырехдольника |'uuu|, образуя собой малую инверсу; в другом случае (очень редко) ударный слог падает на последнюю долю четырехдольника, но не заключительного, а предшествующего |'uuu|uuu| = ...u|'uuu|. Таким образом «низкий» шаира заканчивается *инверсированными клаузулами* — *трехсложной и пятисложной*.

По своей метрической конструкции шаира может быть отнесен лишь к четырехдольнику первого вида |'uuu|. Переводные имитации шаира на русском языке придерживаются четырехдольника третьего вида uu|'uuu|.

Итак, как отметил С. Цаишвили, в грузинском шаира различаются две пары рифменных клаузул. Первая пара клаузул, |'uuu| и |'uuu|, четырехсложная и двусложная клаузулы, характеризуют структуру «высокого» шаира с *ритмической константой* на клаузуле; вторая пара клаузул |'uuu| и u|'uuu|, трехсложная и пятисложная клаузулы, входят в состав структуры «низкого» шаира с *ритмической инверсией* на клаузуле. Для хореической имитации, которая представляет собой четырехкратный четырехдольник третий с двудольной анакрузой, такие клаузулы, кроме двусложной, не годятся: они не вмещаются в двудольную эпикрузу с метрическим акцентом.

² *Шота Руставели*. Витязь в тигровой шкуре. Вступ. статья С. Цаишвили. Изд. 3-е. М.-Л. 1966. (Библиотека поэта. Малая серия). С. 43.

Вот какие простые, но чрезвычайно важные сведения о грузинском шаири мы получили из статьи С. Цаишвили. Казалось бы, мелкие детали, но именно они позволяют понять сложный механизм стиха Руставели.

Теперь, после теоретического выявления разницы между обеими разновидностями шаири, можно обратиться к рассмотрению механизма всего стиха знаменитой поэмы и подкрепить теорию конкретными примерами. Для этого мы обратимся к материалам статьи Г. Агасова «О грузинском стихе».

Г. Агасов имеет не очень ясное представление о ритмической структуре шаири. Мы не собираемся критиковать его статью, написанную в 1940 году. Из примеров, приведенных на грузинском языке, но в русской транскрипции (с. 50 и 62), бесспорно одно, что ритм стиха у Руставели широко инверсирован и отличается большой гибкостью и напевностью интонации. Разбивка стиха у Агасова дана не по кратам (не по слогам), а чаще всего по словоразделам.

Вот «высокий» шаири (метрическая разбивка на четырехдольники — моя), клаузулы — двусложная |uu| и четырехсложная |uuuu|:

|Ор квíразэ | им бэбэрсá | íсев гáуг|завнис цхэнса.|
|Эрthи thúма|ни áчукhа| — рац ром нáли | гáуцвдэса.|

Следующий пример — «низкий» шаири (автор статьи ошибочно причислил его к «высокому» шаири), рифменные клаузулы всюду трехсложные |uuu|; метрическая разбивка сделана правильно:

Мис мóниса	арá эсма	сítква арца	наубари
Mатh лáшкhартhа	захилиса	íко эрthоб	угрэнóбари,
Уцход рáдмэ	амóсквнода	гули цэцхлthа	надэбари;
Црэмлса сísхли	эрэода,	гáсдис, вítthа	нагубари.

Можем ли мы найти в русской поэзии что-либо сопоставимое с грузинским шаири? Ритмическая инверсия, как известно, широко применяется в русской народной поэзии, а вот система рифмовки наподобие шаири — есть ли она в русской поэзии? Оказывается, и у нас есть нечто во многом напоминающее принцип «высокого» и «низкого» шаири.

Прежде всего, я должен сослаться на белорусскую речитативную песенку, которую я слышал в молодости в селе Шайчицы Рогачевского уезда Могилевской губернии.

Меня на всю жизнь пленило изящество ритмического рисунка деревенских стишков. С позиций догматической теории стиха ритм был непонятен. Девушка летним вечером вполголоса напевала, сидя на завалинке:

..11..11..0-с

|Каб ня тые | *попóвичи*, | простояла б | *до повночи*.
|Каб ня тые | паничí ^ | простояла б | до но́чи. ^ |

Теперь-то такие ритмические ходы понятны: они объясняются применением ритмической инверсии на полупериоде и в конце тактометрического периода (первый стих). В грузинской поэтике такой стих носит название «низкого» шаири. Что касается второго стиха белорусской песенки, то формально мы можем соотнести его с «высоким» шаири: рифменное ударение, как и в грузинском «высоком» шаири, стоит на второй от конца доле, вслед за которой здесь идет однодольная пауза.

Полносложные четырехдольники первого вида, заполняющие все шестнадцатый ячеек тактометрического периода, встречаются в русской поэзии очень редко, обычно их можно найти в небольшом количестве в народном творчестве. Тем ценнее пример, обнаруженный у Симеона Полоцкого, — двестише, начинающее его «Приветство царю»:

|*Витаем* ты, | православный | царю правед|ное солнце, |
|Здавна бо *век* | прагнули те|бе души на|шии и сердца. |

Здесь и шестнадцать слогов в четырехдольнике первом и двусложные клаузулы, но считать эти стихи «руставелианскими» — все же нет основания.

Необыкновенно редки четырехдольники первого вида с четырехсложной рифмой в конце периода:

|Если надо, | в жгут свернется, | на ночевке | вытянется, |
|Ветер грянет, | дождь польется — | ты моя спа|сительница|
(А. Яшин, «Шинель»)

Эти два примера — из Симеона Полоцкого и А. Яшина — иллюстрируют собой возможность применения на русском материале «высокого» шаири, с рифмовкой: |uuu| и |uuuu|, причем это должен быть стих не «хореической» каденции, не четырехдольник третий uuuu, а *четырёхдольник первый* |uuuu| с глубоко инверсированным ритмом.

Гораздо больше иллюстраций в русской поэзии для характеристики «низкого» шаири.

Поэт и философ конца XVII и начала XVIII в. Андрей Белобоккий в своем «Пентатегуме» («Пятикнижии») писал, заканчивая шестнадцатисложные двестише разнокорневыми рифмами в духе «низкого» шаири:

|Вскую еще | унываешь, | в *сухíх костéх* | *хранíлище*, |
|Чесо ради | *воздыхаешь* | в темном смерти | *приста́нице?* |

Чередование «высокого» и «низкого» шаири:

| Душе моя, | воздвѣжися, | остави землѣи нѣкостѣи.
| Стато, скоро | вознесися | к вышщей мира | высокостѣи.

| Вышше облак | и аѣра, | стань в средине | круга неба.
| Где ся кончит | пояс мира, | тамо спешити | потреба.

Или:

| Не стой, глупче, | забавися | беседою | со звѣздами.
| А мыслию | поспешися | к небу с своими | нуждами.
| К двору вѣчныя радости, | светлomu не | изречѣнно.
| К обители щастливости | всем радостям | непримѣнно³.

К своему удивлению, мы должны констатировать, что обе строфы построены так, что первые двустушия соответствуют «низкому» шаири $\{ \text{uu} \}$, а вторые двустушия — «высокому» шаири $\{ \text{uu} \}$.

Шаири-образные стихи мы находим среди русских частушечных «страданий», этих народных моностихов, записываемых в две строки. «Страдания» в подавляющем количестве построены на четырехдольнике первом, при этом так же, как и в грузинском шаири, ритмические константы на клаузулах полупериода и периода дают форму «высокого» шаири, а ритмические инверсы на клаузулах представляют собой форму «низкого» шаири.

Вот «страдания» в виде «высокого» шаири⁴.

{ | Сел на лодку, | поднял парус, |
| Сердце мрет, одна останусь. |

{ | Зеленая | ветка к низу, |
| Кого люблю, | редко вижу. |

{ | Зеленая | ветка к тыну, |
| Нету милого, я стыну, |

{ | Зеленая | ветка к долу, |
| Где ты, милый? | Иди к дому! |

³ Новонайденные и неопубликованные произведения древнерусской литературы. М.-Л. Наука. 1965. С. 58.

⁴ Все примеры «страданий» взяты из прекрасного сборника «Русская частушка», подготовка текста В. Бокова. Изд. 2-е. Л. 1950. (Библиотека поэта. Малая серия).

«Страдания» в виде «низкого» шаири, ритм которого не понятен, не только русскому, но и грузинскому читателю:

{ | Болит сердце | и ложечка |
| По тебе, мой | Серезечка. |

{ | Все по паре, | по троечке, |
| А мы с тобой — | расстроечки. |

{ | Редко, редко | случается, |
| Кто в любви | венчается. |

{ | И что это | за улица? |
| Идешь, сердце | волнуется. |

Среди «страданий» встречаются кроме того такие формы, какие, кажется, не отмечены в грузинской поэтике: это четырехкратный четырехдольник первый, в котором клаузула, вопреки всем ритмологическим соображениям, — мужская, односложная, ударный слог приходится на последние, самые слабые доли полупериода и периода. Вот примеры из того же сборника:

{ | Сохнет трава, | сохнет ковыль, |
| Отстрадалась, | теперь не мил. |

{ | Вот спасибо | милке на том — |
| В чужом письме | прислал поклон. |

{ | Сыграй, Вася, | в разлив, в разлив, |
| Мое сердце | в разрыв, разрыв. |

{ | Кабы знала, | за кем мне быть, |
| С малых лет бы | стала любить. |

Как известно, украинский фольклор богат приемами ритмической инверсии на клаузуле; приведу один пример:

{ | У Бендери | на риночку |
| Пьютъ козаки | горілочку. |

Теперь, когда мы ознакомились с шаири по высказываниям некоторых грузинских исследователей и пропустили свои впечатления через опыт русских

стихотворцев, близко подошедших к опыту грузинских поэтов, можно предложить осторожные, но проверенные выводы.

Грузинский шаир — могучий по звучанию стих, построенный на системе периодических четырехкратных повторов четырехдольника первого. Стиховые структуры, включающие в себя богатейшие комбинации константных и инверсированных ритмов, представляют поэту безграничные возможности разнообразить стих за счет привлечения ритмических модификаций. Специальной особенностью ритмической структуры грузинского шаира является установление совершенно четких ритмических концовок, по имени которых и сам стих называется «высоким» и «низким» шаира. Эти концовки возможны лишь в пределах четырехдольника первого, каким писали свои строфы Шота Руставели и другие грузинские поэты, и абсолютно невозможны в границах четырехдольника третьего, каким переводят грузинский шаир на русский язык. Так что мы можем сказать, что четырехкратный четырехдольник первый еще недостаточно разработан русскими поэтами, чтобы взяться за первый настоящий перевод шаира размером подлинника. Языковые, точнее, акцентные различия между грузинским и русским языком не так велики, чтобы могли послужить барьером для русских поэтов-переводчиков. Опасения эти тем более нереальны, что, как видно из приведенных примеров, русские поэты — и фамильные и народные — проделали самостоятельно опыт по расширению ритмических границ, лежащих близ границ грузинских поэтов.

Шаир необъясним с позиций т. н. силлабо-тонической теории стиха, потому что основатель ее в России В. Третьяковский был принципиальным противником ритмической инверсии в стихе, на этом он и построил свою реформу, т. е. преобразование «непрямых» стихов виршевиков (т. н. силлабического стиха) в «прямые» стихи «тонического» стихосложения. А теперь — о парадокс теории! — «непрямые» стихи грузинского шаира теоретики пытаются объяснить с позиций «выпрямленной» ритмики Третьяковского, а русские переводчики считают, что свободный, широко инверсированный стих шаира не подходит, де, для русского языка, забыв (или не зная) о том, что инверсированный стих тринадцатисложника и одиннадцатисложника обслуживал русскую поэзию в течение XVI-XVII и частично XVIII вв. Правда, многие наши виршевики писали неуклюжие стихи, у них не было той, приходившей с большой практикой, раскованности стиха, его освобожденности от железных наручников метра (да еще двусложного метра, самого ограниченного, противоестественного, порожденного в колбах Средневековья). Но практика наиболее талантливых наших виршевиков — Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Андрея Белобочко, Кариона Истомина, Антиоха Кантемира — показала, что среди их произведений есть вещи, достойные высокой оценки со стороны версификации, эвфонии, владения мастерством. Особого

внимания заслуживают стихи Андрея Белобочко, который самостоятельно до Третьяковского, понял, что в основе его шестнадцатисложников лежит четырехсложная стопа с одним ударным слогом, а не двусложная («хорей»), к которой потом пришилили безударный пиррихий.

В развитии сказанного о шаире следует добавить, что в конце концов технология ритмического процесса и механизм действия шаира вполне поддаются пониманию и изъяснению просто и коротко, при условии полного отказа от метафизической казуистики догматической теории стиха, которая душила и душит русских и всех европейских исследователей стиха. Не избежали этой казуистики и грузинские исследователи, примером чего является статья Г. Агасова «О грузинском стихе». Применение к изучению ритмики шаира иных методов исследования дало хорошие результаты. Незнание грузинского языка не помешало разобраться в ритмическом строе шаира, поскольку ритмическая организация стиха — это фактор внеязыковой: достаточно иметь перед собой русское написание иноязычного стихотворения с указанием ударений в словах, пунктуации и других необходимых знаковых элементов, чтобы не торопясь, но с достаточной достоверностью разобраться в метрике стиха, с которой предвзрительно нужно ознакомиться хотя бы на слух.

РИТМ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

Как и в теории стиха, в теории музыки учение о ритме и ритмических процессах не разработано. Даже такой кардинальный вопрос, как вопрос о тактах, разрешается поверхностно, неполно, противоречиво. Некоторые теоретики музыки с надеждой заглядывают в книги по стихосложению, ища себе опору в несложных силлабо-тонических стопах при рассмотрении сложнейших и тончайших ритмологических проблем. Тон этим безуспешным параллелям был задан в первой половине XIX в., когда появился ложный, дезориентирующий тезис о том, будто такты означают в музыке то же, что в стихе стопы. Об этом писали в своих теоретических работах такие авторитетные филологи, как А. Кубарев и Н. Греч, а затем Р. Вестфаль и Ф. Корш, а также наши прославленные музыкальные деятели, как Ю. Мельгунов и Л. Сабанеев. Но всех затмил авторитетный немецкий музыковед Г. Риман, автор известного «Музыкального словаря», переведенного на многие языки, в том числе на русский. Из музыкантов Риман оказался наиболее прямолинейным; он ввел (пытался ввести) в обиход музыкальной теории терминологию стиховедов — ямбы, хорей, дактили. Казалось, что между стиховедами и музыкантами возобновлен альянс поэтов и арфистов, нарушенный после забвения гармонического античного учения Аристоксена о ритме. Но практика показала, что применение силлабо-тонических стоп в теории музыки ни к чему хорошему не приводит: мир музыкальных ритмов гораздо богаче возможностей стопного восприятия ритмических структур, и композиторы, как и русские поэты, писали и пишут свои произведения часто в обход теории, записывая мелодии и гармонические ходы по-своему, не по Риману.

Что же — значит, можно обойтись без теории? Или отнестись к ней безразлично? Такой вывод был бы более чем опрометчивым и для поэзии, и для музыки. В последнее время среди музыкантов усилилась тенденция обращаться к привлечению стиховедческих терминов для обозначения тех или иных

музыкально-ритмических явлений. Опять пошли в ход хорей, ямб, дактиль, пест, амфибрахий, пэон третий и пр. Исследовательница музыкального фольклора А. В. Рудина в своей работе «Ритмика стиха и напева в русской народной песне» пишет: «Результат анализа второй лирической песни “Надоели ночи” (Балаки № 7) показывает, что данную структуру стиха нельзя причислить к какому-одному виду стихосложения, ибо в ритмике стиха и напева наблюдается смешение черт силлабики, тоники и в слабой степени проступают признаки зачатков силботоники». В этой фразе трудно разобраться и музыканту, и филологу. Понятия «силлабики» и «тоники» остаются, как и раньше, загадочными.

Так или иначе, но уже окончательно выяснилось, что стиховедам нечему учить музыкантов-теоретиков, а последние напрасно обращаются к устарелой донеевропейской теории стиха. Обе теории ритма — и музыкальная, и стиховедческая — порождение Средневековья. В особенности это касается теории стиха, которая за двести лет своего существования в России использовала весь свой и без того ничтожный технологический потенциал и превратилась в рутину. Я опасаясь с такой жеманностью говорить о музыкальной теории ритма, но то, что мы находим в страницах музыкальных учебников и пособий, примитивно, разноречиво и неясно. Музыкальная теория отстала от композиторской практики, вероятно меньше, чем примитивная теория стиха от живой практики поэтов.

Законы ритма едины для всех динамических искусств — музыки, метрического стиха и танца. Беспомощность музыкальной теории ритма и органической бессилие рутинной теории стиха ставят исследователя перед необходимостью самостоятельно искать решения проблем ритмологии, исходя из богатейшей практики русских поэтов и не забывая дилетантских уроков музыкальной теории ритма. Учение о такте в музыке не разработано. (Я был бы рад, если бы мои наблюдения в области ритмологии русского стиха пригодились музыкантам-теоретикам: работая над ритмологией стиха, я ни на минуту забывал о музыке, этой удивительной сестре поэзии.)

Из всех популярных пособий по элементарной теории музыки наиболее удачным представляется мне «Музыкальный катехизис» И. К. Лобе, переведенный с немецкого П. Чайковским. До революции он выдержал около тридцати изданий. Вслед за книгой Лобе можно поставить «Учебник элементарной теории музыки» Н. Кашкина.

Общий для всех пособий по теории музыки и строению такта недостаток — деление не времени и пространства, а *цельной ноты* на мелкие составные части. В этих учебниках дается неясное определение такта, наблюдается разнопонимание слова «доля» как музыкального термина. У Н. Кашкина, например, ска-

¹ Машинописный текст. М. 1967. (Курсив мой. — А. К.)

«Сочетание двух длительностей служит основанием ритмической частице, называемой тактом. Простой такт составляется из двух равных долей, как то: ♪ ♪, ♪ ♪; или из двух неравных: одной вдвое дольше другой, например, ♪ ♪, ♪ ♪. Такты отделяются один от другого поперечной к линейной системе чертой»². Не ясна ритмическая «орфография» такта: три равновеликих такта в 12 долей каждый, но разной ритмической структуры квалифицируются Кашкиным так:

3/4 ♪♪ ♪♪ ♪♪ 6/8 ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ 12/16 ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪

В «Музыкальном катехизисе» Лобе понятие «доля» меняется на глазах читателя; в параграфе 173 говорится:

«Что такое простой трехдольный такт?

Имеющий три части, а именно:

- 1) Три половины: 3/2 (♪ ♪ ♪)
- 2) Три четверти: 3/4 (♪ ♪ ♪)
- 3) Три восьмых: 3/8 (♪♪ ♪♪ ♪♪)»⁴

Я не буду приводить другие примеры устарелых представлений о природе такта. Заглянем на страницы забытого труда Г. Э. Конюса «Критика традиционной теории в области музыкальной формы». Георгий Конюс — крупный музыкальный теоретик и глубокий исследователь музыкальных форм. В 30-х годах его как «формалиста» жестоко преследовала невежественная рапповская критика. Г. Э. Конюс писал, что «факт нерасследованности по сие время элементарной теорией генезиса сложных тактовых видов затормозил возможность рациональной постановки вопроса о музыкальной морфологии не менее, чем на полвека (с восьмидесятых годов прошлого столетия, т. е. с выхода в свет труда Вестфала, первоположника метрической природы музыкальной речи, до наших дней)».

Автор «Критики...» доказывал в своей книжке, что даже такие великие композиторы, как Бах, Шопен, Бетховен, Мусоргский, Скрябин, Рахманинов, следуя общепринятой музыкальной «орфографии», неправильно записывали свои произведения.

С нескрываемой яростью, и не без основания, выступил Г. Э. Конюс против автора «Музыкального словаря» Римана и его беспочвенного утверждения, будто «яmb — прототип всякой формы» (музыкальной). «Позднейшие теоретики, —

² Кашкин Н. Учебник элементарной теории музыки. М. 1931. С. 47.

³ Там же. С. 55.

⁴ Лобе И. К. Музыкальный катехизис. Перевод П. Чайковского, исполненный по 27-му немецкому изданию. М. б.г.

писал Г. Конюс, — восприняли утверждение Римана уже как неоспоримую аксиому. Теория ямбизма, дав ложное понимание музыкально-стремительного метра, произвольно приписав последнему значение противоположной внутритактовой концепции... привела музыкально-метрическое начало к коллизии с самим собой и искусственно затемнила наблюдающееся в музыкальной действительности стройное единство принципа метрического сложения как малых, так и больших частей».

Г. Конюс приходит к выводу: «Нельзя было безнаказанно втискивать предвзятые ямбические покровы музыкальные построения, скроенные в подавляющем большинстве случаев хореически и дактилически». Привлекают себе внимание следующие высказывания Г. Конюса: «Традиционная теория не догадалась о том, что музыкальный метод дуалистичен (скелетный и покровный)». Или такое его наблюдение: «Теоретики традиционной школы не умели также отличать акценты эпизодические от метрических; и до сих пор один из акцента принимается музыкантами за другой».⁵

Первое из двух наблюдений интересно тем, что оно соотносимо с основным тезисом ритмологии о тактометрическом периоде и его контрольно-ряде. Второе замечание Конюса перекликается с различием метрических акцентов в тактометрическом периоде и ударными слогами в стихе.

Небезынтересно узнать, как трактуются у музыкантов понятия ритма и метра. Не будет ошибки, если из всех определений остановиться на абзацах из Г. Конюса чьи учебники в течение десятилетий штудировались в русских консерваториях:

«Значение слов ритм и метр — собирательное. Под ритмом разумеют все, что касается длительности и отношения длительности между собой.

Под метром — все, что касается такта и отношения тактов между собой (такт есть соединение 2-х или более длительностей в одно целое)».

На вопрос учебника — в чем заключается отличие основного деления нот от условного, автор дает ответ:

«Основное деление такое, которое математически точно; таким образом целая нота равна 2-м половинам, 4-м четвертям и т. д. По условному же делению длительность нот фиктивная; так напр.: целая нота по триольному делению равна трем половинам; целая нота с точкой по дуальному делению равна двум половинам».

Современные музыковеды, кажется, ничего нового не внесли в учение о ритме, метре и такте.

⁵ Конюс Г. Сборник задач, упражнений и вопросов (1001) для практического изучения элементарной теории музыки. 7-е изд. М. 1905, с. 11, 25, 22, 23 соотв.

⁶ Там же. Дополнение к сборнику, № 964, № 965, с. 19.

Таким образом, перед нами достаточно материала для совершенно определенного заявления о том, что легенда о музыкальных теориях стиха — это блеф, таких теорий не было и нет.

Приравнивание стопы к такту в XIX в. еще не делает музыкальной теорию русского стиха. Теоретику нечего делать с нынешней музыкальной теорией, там нечему учиться, нечего перенимать. Больше того, учение о ритме и метре, учение о конструкциях такта как организующего начала в музыкальном процессе теоретически не разработано и не приведено в единую систему. В числе существенных пробелов музыкальной теории можно отметить, кроме истолкования такта то как метрического периода, то как стопной меры, постоянное смешивание *трехдольных* ритмов с *трехкратностью* повторов элементной группы в тактометрическом периоде, неразработанность пятидольных и, в особенности, шестидольных ритмов. Даже четырехдольные ритмы не получили в музыкальной теории четкого рассмотрения. Между тем можно утверждать, что ритмический потенциал всех шести видов шестидольников колоссален. Для композиторов, творцов музыки, шестидольные ритмы шести видов — это еще не тронутая целина. Все дело в том, что композиторы должны иначе понять и осознать конструктивные возможности этих элементарных групп: можно, например, создать симфонию или концерт на смене только видовых шестидольников, и это будет неслыханным новшеством. То же относится к пятидольникам всех видов. Музыканты обладают фантастическим богатством ритмических модификаций, недоступных (да и не нужных) речевому аппарату. Технические и тембровые ресурсы музыкальных инструментов превосходят все, что может дать поэту стих.

Исходя из сказанного, нужно решительно заявить, что музыкальная теория не может быть использована при конструировании ритмической теории стиха. Наоборот, вероятно, теоретики музыки могут взять для себя что-либо полезное из тактометрической ритмологии стиха, тем более, что неудачный опыт Римана в прошлом и обращение к стиху русских теоретиков-музыкантов в настоящем утверждает в мнении о наличии крепкой, надежной почвы для развития новой ритмологии стиха, которая в большой, если не в равной степени может обслужить и нужды стиховедов, и запросы музыковедов. В частности, в музыкальной теории совершенно не разработан вопрос о пределах такта как конструктивного измерителя пространства музыки и прежде всего мелодии.

СТИХОТВОРЕНИЯ

ИЗ ЦИКЛА «ПЛЕНИТЕЛЬНОЕ РЕМЕСЛО»

* * *

Я музыкой дышал, и юность
Светилась звуками, пока
Мне живопись не приглянулась
И к мрамору не потянулась
Ошеломленная рука.

Но к сердцу что-то подступало
И по ночам мне горло жгло.
И лирика, как с пьедестала,
Сошла с ума и — заблестало
Пленительное ремесло.

Был труден голос рукописный.
Но одолел я рубежи, —
И гроздьями слова повисли,
И слово не мешает мысли,
И мысль не застит мне души.

1944.

* * *

...Смотреть, смотреть, не смысла ни аза,
Чтоб до тетради донести покорной
И звездами звенящие глаза,
И радостью клокочущее горло,
И перелить целехонькими в стих,
Прославленный классической закалкой.
...Уже светает? То-то ты притих.
А звезды где? А радость?.. И не жалко?

1944.

* * *

Как в старом домике, во мне,
Осеннюю вдыхая золотость,
Живёт, послушна тишине,
Моя застенчивая молодость.

Она со мною до конца,
Хотя б и высох я как мумия:
Всё понимать — с полусловца,
Любить и помнить — до безумия.

Благословенна ты вовек, —
Дитя мгновения и вечности —
Душа полей, библиотек,
И музыки, и безупречности.

1965.

ЛИРИКА

О, лирика, душа ума!
 Ты — утренняя свежесть речи!
 Ты, не боясь противоречий,
 Где ждут прозаика тома,
 Одной строкой войдешь в дома
 На празднество нежданной встречи.

Ты — налитой вином хрусталь,
 Ты — друг опушки и квартиры,
 Дорожный насвист и деталь,
 Какой не знают ювелиры.
 Недаром Солнце мчится вдаль,
 К заветному созвездию Лиры.

1944.

* * *

Смотрю на ландыши. Дивлюсь
 Я мастерству земли суровой,
 Изяществом их очарован, —
 Миниатюрных этих люстр.

Они красуются в стакане,
 Прозрачном от воды вдвойне,
 И источают в тишине
 Незримый свет благоуханья.

...Вот так бы мне растить строку
 На радость людям грубоватым,
 Чтоб стих светился ароматом
 На маленьком своем веку!

1949.

* * *

Свет выключен за пережог.
 Как летописец или в ссылке,
 Всю ночь сажу я при коптилке
 Над рукописью, тих и строг.

Есть упоение в труде
 Неведомом или гонимом,
 Овеянном, как славой, дымом
 Махорки, дружеской в беде.

Здесь нашей доблести исток.
 Все в мире спит. А ты с улыбкой
 Отводишь взор от быстрых строк
 И поправляешь дамской шпилькой
 Ночного пламешка листок.

1947.

НА ПИКИ «ПАМЯТЬ СЕРДЦА»

* * *

Капризен этот голос потайной:
 Строка врывается бог весть откуда, —
 А ждешь ее с веселою тоской
 Как утра, как открытия, как чуда.

Судьбу стихотворения вершит
 Пластическое чувство расстоянья:
 Внезапность встречи, золотой зенит
 И — сладостная жалость расставанья.

1949.

ИЗ ЦИКЛА «ПАМЯТЬ СЕРДЦА»

* * *

В окне густел аквамарин,
Теснились звездные соцветья.
Тревожно было: я один
Встречал пятидесятилетье.

Светился золотом бокал,
Как юность солнечная наша.
Как хорошо, что *он* блистал,
А не сократовская чаша!

Так с кем же выпить мне? С тобой?
Но ты ушла, насумасбродив...
И чокнулся с самим собой,
Шагнув из зеркала, напротив.

1944.

* * *

Помнишь? Дом на косогоре,
Запах северной хвои...
Будто теплый ветер с моря,
Руки легкие твои.

Видишь? Даль — необозрима,
Блеск озерной чешуи...
Словно дольки мандарина,
Губы нежные твои.

Слышишь? За окном вздохнули
Липы утренней листвой...
Чище иволги в июле —
Твой прохладный, голос твой.

Вон закат надулся рыжий,
В трубы красные трубя.
Знаешь? Всё я, всё, что вижу,
Вижу только сквозь тебя!

1945.

* * *

Я смотрю на тебя — и не вижу.
Ты глядишь — и тебе невдомек,
Что в глазах васильковую жижу
Ох, недобрый рябит ветерок.

Я смотрю на тебя — и не верю:
Это ты или кто-то другой?
Неужели и хищному зверю
Ты прикидывалась дорогой?

Я смотрю на тебя — и не знаю:
Ты ошибка моя или крест?
...Мне бы чашку горячего чаю, —
Что-то холодно, люто окрест.

1945.

т 8
вн

* * *

Вот и дожит вечер алый.
Лунно. Блеск росы.
На руке твоей усталой
Моросят часы.

Мы сидим, не замечаем,
Что пустеет парк.
Пахнет яблоками, чаем.
Тише говор пар.

Да, пора домой, — свежеет
Лунный блеск росы.
На моей горячей шее
Моросят часы.

1947.

КОЛЕЧКО

Вступил на кривой мост.
Мурлычет внизу речка.
Серебряный свет звезд.
Поют «Потеряла колечко».

Какая вверху синь!
Звонит и звенит где-то.
Ты тяжесть годов скинь
В медовое легкое лето!

Веселая спит грусть, —
Мы с нею и здесь вместе.
Серебряный свет? Пусть!
Из сердца хорошие вести.

Как кошка, идет сон.
Звезда на воде — мышка.
А песня? Уже — все:
Колечко потеряно. Крышка!

1951.

* * *

Памяти Апочки

I.

Я проснулся. Полночь спит.
В снежной тишине
С бледным личиком стоит
Девочка в окне.

Неужели!.. Это — ты,
Доченька моя?
С этой страшной высоты —
Навестить меня?

...Вздрагивает тишина
Холод от стены.
В раме синего окна
Личико луны.

II.

Медленно, вскользь, по-обочью
Тянется это житье...
Только бы на ухо, ночью
Вымолвить имя твоё!

Спит в золотой колыбельке
Месяц..баю-баю!..
Только бы, — только бы мельком
Видеть улыбку твою.

Может быть, это — усталость
 В черной моей глубине...
 Если бы ты догадалась
 Вспомнить сейчас обо мне!

Сдаться печали на милость?
 Нет! Печаль — не в цене...
 Если бы ты мне приснилась
 В легкой, как ты, тишине!
 1947.

Памяти скрипача Бронислава Губермана

I

Стоял у мраморной колонны,
 От радости ни мертв, ни жив,
 И слушал, веки опустив,
 Как мир вскипал во мне зеленый.

И в голос плакала струна.
 И смерчем дрогнул мрамор гибкий.
 И, разрисованная скрипкой,
 Светилась долго тишина...

Прошли года. Пришла усталость.
 Наскучил ход моих орбит.
 Но голос девочки звенит
 И теплота в руке осталась.

II

Сыграй, сыграй мне что-нибудь —
 Из Скрябина или Шопена!
 Мне разогнать бы эту муть
 Ночного комнатного плена.

Сыграй пейзажи Дебюсси, —
 Мне не к лицу сейчас Бетховен, —
 Скорей туда перенеси,
 Где флейтой полдень очарован.

Что ты так смотришь на меня?
 В твоих глазах — веселье страха.
 Ну, доконай тогда, гремя
 Неумолимой фугой Баха!

1945.

* * *

Устал. Пожалуйста, не трогай!
Садись! Подышим. Помолчим...
...Закат уже неизлечим, —
Напрасно скачут за подмогой.

Уходит месяц в свой шалаш.
Во мглу укуталась деревня.
Благословенный час безгневья.
Безлюдье. Звезды. Карандаш.
1942.

* * *

Забуть, где губы, где глаза, —
Вслепую поцелуй плавить,
Не знать — ты против, или за,
Иль будешь дорога как память,
Не верить счастью и судьбе,
И баловнем их на минуту
Помчаться к самому себе
По сумасшедшему маршруту.
Поймать лишь тайный зов ресниц,
Заметить медленность улыбки
И — с высоты всей жизни — ниц,
Пылая, ринуться на сшибке...
Жива?.. жива!! Чудесна весть!
Как шум листвы твое дыханье.
...И в этом, может быть, и есть
Бессмертный блеск существования.
1943.

Памяти Неонилы Глыбовской

* * *

Ты меня учила небо узнавать.
 Ты меня учила звезды называть.
 Теплотой дышали наши вечера.
 Кажется, что это было лишь вчера.
 Ласков полушопот. И во мгле ресниц
 Шевелилось небо золотом крупниц...
 — «Посмотри на запад, видишь? — там Арктур».
 И морями юга искрилась лазурь.
 — «Вон Кассиопея... через Млечный путь»...
 И к плечу тихонько прижималась грудь.
 Вишнями и медом наливался сад.
 Над селом, казалось, города блещут.
 Мы любили молча, как звезду звезда,
 И не признавались в этом никогда.
 Отшумели годы. В неге темноты
 Льются те же звезды с той же высоты.
 Где же ты, родная? Ты куда ушла?..
 За оградой — холмик. И звенит пчела.
 Где крыльцо и вишни, и июльский мед?
 Кто, глотая шопот, звезды назовет?..
 Я смотрю на небо, реет легкий свет.
 Тихо проступает милый силуэт.
 И волнует память, светят мне нежней
 Звезды, очевидцы юности моей.

1942.

НОКТИЮРН

В осеннем листопаде —
 Букет вина.
 Куда ты, на ночь глядя,
 Идешь, луна?
 Пуста небес светлица,
 А вышина —
 Аж голова кружится
 Твоя, луна.
 Пойдем бульваром вместе, —
 Иль ты больна?
 Или неважны вести,
 Что так бледна?
 Мы все живем юдолью,
 Но чья вина,
 Что радость тайной болью
 Порой хмельна?
 Зайдем ко мне! Земля ведь —
 Твоя страна.
 Ты краше всех красавиц
 И всем верна.
 Душа моя в осаде —
 Одним одна.
 Ну, выпьем, на ночь глядя,
 Стакан вина!

1939.

ИЗ ЦИКЛА «ЦВЕТНЫЕ ОФОРТЫ»

* * *

Февральский сероватый снег
Под серым подмосковным небом.
Лесок прочеркнут, — как во сне.
И поле белое, как небыль.

Пять танков, втиснутых в сугроб,
Скучают желтыми крестами.
Чернеют ноги, каска, лоб, —
Как бред подснежных прорастаний.

Вдали подпрыгивает гром.
Приглядываясь к натюрморту,
Ворона медленным крылом
Дает последний штрих офорту.

1944 (Красногорск).

* * *

Уж звезды строгие тайком
Мягчат пронзительную зоркость,
И воробьи перед окном
Поутру набирают звонкость.

Уже ледок лишь по ночам
Стекляшками звенит на луже,
И дятел уйму телеграмм
Настукал об ушедшей стуже.

И чертом важничает грач,
И серый снег клюют капли,
И вечер, золотой космач,
Разводит в небе акварели.

Уже недалеко весна,
Она уж здесь, вон-вон мелькает.
И ветки, тужась докрасна,
О чем-то небо умоляют.

1947.

ВЕСЕННЕЕ

Если б сумерками
 Звезды выбежали
 Перемигиваться
 У пруда,
 Мы фонариками
 Электрическими
 Им подсвечивали
 Бы тогда.
 Пусть поблескивают
 Да посмеивают-
 ся над девичьими
 Их глаза!
 Вы послушайте-ка,
 Как серебряные
 Там позванивают
 Голоса!
 Это — радостная,
 С неба сброшенная,
 Неразбившаяся
 Вышина.
 Это — ландышами
 Переполненная
 Перезванивает
 Тишина.

1952.

* * *

Там берег. Челн. У черных балок
 Чуть слышен аромат фиалок.

Пушок берез. Невдалеке
 Мы проходили,
 И бревна плыли по реке,
 Как крокодилы.

1947.

* * *

Светает. Засыпают звезды.
 Дымок разлился над костром.
 Пошевелился сизый воздух,
 И стукнул вдалеке паром.

А жаворонок средь полей
 Уж бьется в небе неустанно,
 Держась на песенке своей,
 Как шарик на струе фонтана.

Днепр — зеркальный, как во льду,
 Весь розовый и моложавый.
 Я выкупаюсь и пойду
 Лугами к месту переправы.

1944.

* * *

Звенит, пронизывая воздух,
 Светящаяся тишина.
 Деревня спит. Все небо в звездах.
 Вселенная — обнажена.

Гипнотизируя упором,
 Она глядит во все глаза,
 Как откровение, в котором
 Не понимаю ни аза.

И дрогнула, и вся сверкает,
 И наклоняется ко мне.
 И сладкий ужас по спине
 Морозцем жарким пробегает...

...Я не забуду этот миг.
 Дорога. Прясло. Запах сена.
 И надо мной безумный лик
 В глуши ликующей вселенной.

1947-49.

ВЕЧЕР В МОЖАЙСКЕ
(Гекзаметр)

В пурпуре, блеске и дымах, леса разрисовав позолотой,
Озаряя розовым светом струнную рожь и пшеницу,
В визге стрижей оголтелых и в мельканиях ласточек быстрых,
Вниз головой, бесшумно падало тяжелое солнце.

1937.

* * *

Высоты отгремели. Но
Восток еще не успокоен.
А даль блистает, как панно,
В павлиньей синеве промоин, —

Вся в золоте, всё молодя
Сквозь смех ручьев сереброхвостых.
И шелковинками дождя
Поблескивает винный воздух.

И мир — в кармане ни гроша —
Стоит, как в праздник, разодетый.
И успокоилась душа
Благоухающей планеты.

.....

Я босиком шел, как хмельной,
Себя нежданно обнаружив.
И океанской глубиной
Зеркальные сияли лужи.

Тянуло кинуться туда
И, как во сне, летать и плавать,
И эту радость (со стыда)
Запрятать под листок на память,

Чтобы никто не знал, как мне
Иной раз весело до боли.
Как юность бьет и в седине
Из глубины безмерной воли...

1944.

ИЗ ЦИКЛА «ДОЖДИНКИ НА СТЕКЛЕ»

* * *

Закончен день. Он утомлен,
Как все жилое в нашем доме.
Беззвучно подоконный клен
Рассветом умывал ладони.

Как! Разве изумрудный день
Уж где-то выпался на славу?
Когда ж успел он сквозь сирень
В Москву пробраться через Яву?

К подушке просится щека,
Ботинок стукнул у окошка,
И палец из дыры носка
Выглядывает, как матрёшка.
1940.

* * *

Ночное радио упрямо.
Но я ль руками разведу
Зловещий вальс Хачатуряна,
Пророчествующий беду?

В нем обреченность той гордыни,
Где лермонтовская тоска
Брала кавказские твердыни
С разбега, напрямик, с носка.

О, эта черная эпоха!
Она все целится в сердца
И к нам доходит горечь вздоха
И сумеречный стон певца.
1947.

* * *

И вихорь мыслей безголосых
И нервы ходят ходуном...
Сижу, курю. И папироса
Разматывается дымком.

Мелодию рисуя светом,
Невидимая мне рука
Вывинчивает флажолеты
Голубоватого дымка.

Я слушаю глазами. Вихорь —
Как вкопанный на всем скаку.
И я подсвистываю тихо
Покачивающемуся дымку.
1916—1945.

* * *

Как люблю я в день осенний
Быть с собой наедине!
Мирный праздник размышлений
И бездумья в тишине.

Ничего тогда не надо.
В серебристой полумгле —
Золотой кусочек сада
И дождинки на стекле.
1930.

* * *

Скрипит январь. Стена намокла.
Дымит, коробясь жестью, печь.
Унылы плюшевые стекла
И нечем вечер мне развлечь.

О, дым отечества! Не славой,
В труде добытой и в бою, —
Дыханием домоуправа
Ты проникаешь в грудь мою.

Крысиная возня в подполье.
И втиснут в комнатный сундук
Мой мир, сверкающий и вольный, —
Созданье радостей и мук.

1944.

* * *

Печь догорает. Предо мной
В волнах оранжевого света
Идет спектакль глухонемой
Великолепного балета.

На сцене — золото руин,
В каком-то сладостном безумьи,
Звения тончайшим блеском вин,
Скользят лазурные плясуньи.

... Я угли к стороне гребу.
Но где же празднество вертепа?..
Театр, — он пролетел в трубу,
Чтоб завтра вновь восстать из пепла.

1945.

СТИХИ О ПОЭТАХ

* * *

О, Пушкин, родина моя,
 Второе детство у ручья
 Поутру в розовом тумане!
 Нет сил моей к тебе любви...
 ...Ты помнишь ли стихи свои —
 О море, Царском, о Татьяне?
 1943.

Памяти А. Блока

Все ушли. Читаю Блока.
 И, прозрачная, со дна
 Мягким светом издалика
 Наплывает тишина.

Только, верное повадке,
 Циферблатное лицо
 На невидимой лошадке
 Едет, цокая, рысцой.

Как любил я эти строки,
 Их хрустально-дымный бред!
 В золотистый сон далекий
 Всё ушло, утерян след.

Нет печали и в помине.
 Дни прозрачны и легки.
 Жизнь пылает... «Но в камине
 Дозвенели угольки»...

1942.

СТИХИ О В. МАЯКОВСКОМ

* * *

В тот день визжали с горя телефоны.
Белели губы, прыгали сердца...
Да, «точку пули» он во время оно
Поставил не для красного словца.

Я вечером к нему приехал. Комнатушка
Тогда еще не переполнена была.
Лежал он на кушетке. Белая подушка
Родную голову, как мама, приняла.

И это он? Что стало с ним? До подбородка
Под простыню ушла могучая походка.
Кусочек голубой рубахи и на нем
Чернела галстучная бабочка крылом.

Лицо к стене откинута слегка, —
Как будто всё он понял и стыдился,
Что мертв...

В ту ночь приснилась мне строка:
«Покойник перед смертью застрелился».
1953.

СТИХИ ОБ ЭДУАРДЕ БАГРИЦКОМ

I

В Кунцеве

Две комнатки. Жена и сын,
И бронзовый поджарый сеттер.
И ты сидишь. И как кастеты
Желтеют зубы. На косых
Бровях висят глаза, тускнея
Зеленоватым холодком.
И пепельный седеет ком —
Волос шальная ахинея.

В бок опершись рукой, сидишь,
Как памятник. Ты сирым взглядом
Раздвинул стены, где руладам
Недавно отдавалась тишь.
Там в девяти костлявых клетках,
Нахолившись, сидят, как ты,
Чижи, синицы 'и клесты
В своих характерных жилетках.

Два изумрудных попугая
Носами въелись в грудь себе.
Они молчат. И лишь в волшебке
Какой-то, невзначай пугаясь,
Постанывает нежным горлом,
Не смея даже и мечтать
О родине, где — благодать,
А не табачным пахнет спёрлом...

О, Эдуард, тюремщик птиц!
Что если бы тебя увидел
Веселый и свободный Дидель,

Смеющийся из-под ресниц!..
 «Буржуйкой» комната нагрета,
 И ты бушуешь бурей слов.
 Гремит лихое ремесло,
 И птицы слушают поэта.

И в полуночные глаза
 Твои смотрю я с горькой грустью
 И слышу, как клокочет в устье
 Дыханье астмой. Тормоза
 Трещат под мышцами бродяги.
 И стены валяются. А сын
 Поймал твой голос и в отваге
 Звенит, — и на бровях косых
 Трепещет звонкогорлый трагик.

1927.

II

Если б он был жив...

Мы пошли бы вместе на охоту
 В гулких командорских сапогах.
 Хорошо шататься по болоту
 И вернуться к ужину впотьмах!
 Он стреляет в зайца или в птицу,
 Я же в даль без промаха сажу.
 И поймав себя за поясницу,
 Он гремит стихами вслед пыжу
 И смеется, глядя на трофеи,
 Не попавшие в его ягдташ:
 — «У тебя теория там зреет,
 У меня — с поэмой авантаж».

.....
 На заре удить мы вышли б рыбу.
 Заплясал костер на берегу.
 Он сутулится. Похож на глыбу.
 Отвечает лишь движеньем губ.
 А к двенадцати уже готова
 Вкусная (умеет он!) уха.
 Глянет мельком солнышко — и снова
 Застит облачная требуха.
 Он доволен: выискал поэта
 Где-то там, в сороковых годах.

Я ему толкую о секретах
 Силлабистов... — «Ритмом ты пропах!»...

 Я к нему пришел бы в зимний вечер.
 Над Москвой алеет мёрзлый дым.
 Вдрагивают в кашле эти плечи...
 Эдуард! Ты стал совсем седым!
 Слушал бы твои литые строки,
 Тяжесть винограда в них и звезд.
 Ты мерцаешь, как костер далекий,
 Как дыханье человечье, прост...
 Ну, прощай! (Аквариум «комету»¹
 Раздувает в золотой пожар).
 ...Руку изумительную эту,
 Яростно служившую поэту,
 Я б ещё не раз пожал...

1939.

¹ «Комета» — рыба с длинным, прозрачно-кисейным хвостом.

Г. Оболдуеву

* * *

Стынет чай. Вечерний бархат
Августовской тишины.
Легкий стук костлявых шахмат —
Скачут кони и слоны.
Поднимает тонкий вымпел
Подмосковная луна.
Я не чаю, — я бы выпил
Кахетинского вина.
Скоро звезды. Почитаем
Обоюдные стихи.
Ты ведь мною почитаем,
А мои — ужель плохи?
Нам не надобно уютца,
Где ужом ползет строка.
А потомки разберутся —
Им видней издадека.

1947.

РАЗНОЛЕТЬЕ

УМЫВАЛЬНИК

(Детская забавка)

4/4 Оп. I

Кто́ там? Кто́ так? Пти́чка хруста́льная
бу́лькает? где́-то в ко́м-нат-ке.
И́з сте́клян­ного го́рлышка́
ка́пают в со́н ка́-пель-ки:

Ко́-ка, ка́-ки, ко́ль-каля́, кель́!
цвиль-коль? цель-таль?! уль?-ля-лель!!
Цели-цвили, кали-коли, кап-кап, кап!
(•) коль-кип? (•) цвель-кап?!

Звёнькают криста́ллики, ка́пают слёзки
в си́не-зерка́лики с бе́лой берёзки.
О чём ты распёлась, пти́чка? (•)

По́д хризолитовым я́рким ли́стиком
Чьё там чу́дится ли-чи-ко?
Не́жненько, жало́бно, по́свистом си́неньким
ка́пают-кап! — незабу́дки. (•)

Пти́чку оби́дели, пти́чку-неви́димку
э́такие злые де́ти... (•)
Ка́пают пе́сенка: цы́к-люк, кап-коп.
Колоко́льчики́ клюют ти́шину, вь́шину.

Будто то́нкие льди́нки (•)
кто́-то роня́ет бе́режной га́ммой
в хруста́льную ва́зу, льди́нки в роси́нках
с кончи́ков хрупких па́льцев: (•)

Ко́-ки, ка́-ки, ко́ль-каля́, кель́!
цвиль-коль? цель-таль? уль?-ля-лель!!
цели-цвили, кали-коли, кап-капа, кап
(•) коль-кип (•) цвель-кап?!

1916 г., март.

* * *

Пусть мир грохочет — адом Данте.
 Я знаю — в полночь надо мной
 Сияет звездное Andante,
 Звеня прозрачной тишиной.

И в миг, когда в тиши наитий
 Насквозь прояснится душа,
 Я льюсь, как ток, по звездной нити,
 Чуть улыбаясь и дыша.

И мига миг неизреченный,
 Течение вечности дробя,
 Вдруг озарит — и тают стены.
 И чудно слышать мне себя.

И белый голос истекает,
 Дыханье падает на дно.
 Andante звездное сияет
 В голубоватое окно.
 <1919>

* * *

Белый сумрак над полями,
 Свет печальный надо мной,
 Розовеют хрусталами
 Переливы за каймой.

И струятся за оврагом
 Голубые зеркала.
 Белый вечер веет флагом,
 Вздохом алого крыла.

Раздувается горнило,
 Вьется дымный ручеек.
 Где-то солнце уронило
 Золотистый уголек.

Белый сумрак над полями
 Пересветом замерцал.
 Голубыми хрусталами
 День вечерний зацвел.
 <1919>

СТУПЕНЧАТЫЕ РИФМЫ

I

Мостарь

Солнцелобый день далек.
И годы вечерают блекло,
И жизнь тишина облекла.

Взорван путь. Суров Мостарь:
Морщинами царапнет старость,
Цедя полусонную страсть.

Неужели я умру.
Прополыхают изумруды
Полярным сияньем руды.

* * *

Стану в солнце: обелиск,
Поставили любовно, близко
На полной поляне леска.

В облака зазубрен лес:
Подпиленная просинь лестниц
Озерами рухнула ниц.

На пруды легла эмаль,
И солнечный хохочет мальчик.
Над рябью поводных кольчуг.

* * *

...И боль мне радость принесла,
И бури отгремевшей слава
Спокойные ищет слова.

Теплится, стыдятся, печаль:
Такое буйное вначале
И вот — покой на челе.

Так, отпраздновав игру
В осенней позолоте кружев,
Живу, тишиной окружив.

II

Таким казался мир

Свежо, голубо по утру.
Ушел от горящего трупа.
Росистые травы. Тропа.

На отмели рдеет стекло,
По спинам серебряных лодок
Чудесный знобит холодок.

В заре, колокольчик полей,
Сверлит жавороночек лето,
А лето литьем залито.

* * *

И — полдень. Гудит синева.
Березы звенят рукавами.
О, сердце, радость уйми!

Сентябрь. Золотая листва.
И мысль в суете уставала,
Шершавясь кольчугой ствола.

Теперь расцветает в огне.
Какая бодрящая нега,
Когда розовеют снега!

* * *

Вольнее не знаю свобод:
Идти безмятежно и бодро,
Оставив пожарам ведро.

...Вся жизнь — невыспанный сон.
Прокапали в капельки солнца —
И радости нет конца.

Проснешься — и снова во сне:
Все залито пурпуром снега...
И в травах прядает нога.
1922.

ИЗ «РУССКОЙ СЮИТЫ»

Лето в Белоруссии Op. 2

День, голубой день, пей даль!
День, золотой день, хлынь в боль!
Тихие поляны золоти, мой день!
Спелым ароматом, ветерок, дай дань! И-

ду по полям — и нет дум.
Бегу по лугам — и цве-еты в дым. И
марево колышет далеко мой дом, и
жаворонок день сверлит хрусталем. И ду-

ша залита золотой то-оской, и гла-
за налиты золотыми васильками.
Жизнь, бей! Жги! Ра-аскуй!
И в пыль, и в дым но-очей ка-амень!

Голубые вдалеке льны льнут.
Лиловая ро-оша тучкой на ладо-они.
Розовую гре-ечку пчѐ-олы пьют и ле-
тят по овсу камерто-онным зво-оном.

Добелá раскалены́ в синевé облака́,
и тоска́ в облака́х ле-егка, ле-егка!
Этому ли со-олнцу пе-есни лить?
Этому ли атому лихора-адкой бить?

День, голубой день, ра-адость лей!
День, золотой день в жизнь вдень!
Лей, ле-ето, налей до нолей!
А мне, лето, лить июли лень, лень...

Август 1922 г.

Санная луната

Ор. 9

Быстро, легко

Белые поляны. Белые поля.
 Лунные беляны. Длинная земля.
 Санное сосанье. Сонная сосна.
 Втягивают коней мутные снега.

Тихая метель, путая ресницы.
 Лунатая ночь поит небылицы.
 Сунь сон в сани: запах сенокоса.
 Бледные подковы высветами кос.

Гей, кони, гей! Гони коней в кон!
 Канули каникулы в сон...
 Пей, ночь, пей снеговой хмель,
 Снеговой вой, голубой бой..

Ночь. (Ночь?). Белые поля.
 Лечь. (Лечь?). Длинная земля.
 Метла-а метели замела поля.
 Матовая мгла-а пухом зацвела.

Ой, лень лун: голубой сон!
 Глубо-о-кий: нет дна.
 Мети меня, метель, мой мою жизнь!
 Белые поляны, белые поля.

У-у-у, какая длинная Россия:
 снеговыми океанами засыпа-
 ла, замыла, залила вьюга
 ю-у-ность ю-у-га...

У-у-у, какая длинная печаль
 затуманила свет!
 Околдованный, вдалеке,
 вытуманиваясь, стал мглой лес.

Что тако-ое! Не пойму!
 Будто бы во сне годы
 летя-ат и гудя-ат.
 Куда? На Яву? Наяву?

Опьянила жизнь, залила метелью.
 Летарги-ия! Летарги-ия!
 Даль, даль: дым? Даль, даль: боль?
 Куда улетела, даль, даль?..

Белые поляны. Белые поля-а.
 Дымные беляны. Лунная земля-а.
 Чу-ки, чи-ки, ча-ки: чоканье копыт.
 Кажется, века-а весь свет спи-ит.
 Беги, беги, беги! Ночь. Лунь. Снег.
 Но-очь? Сне-ег?
 Сани высасывают со-он.
 Со-он. Со-он.

Белые поляны. Лунные поля-а.
 Лихом одноглазым высоко луна-а.
 Лети, сне-ег! Лети, жи-изнь!
 <1925>

ВЕЧЕР ШЕЛ ВСЮ НОЧЬ

Луною вылужены лужи.
 Меж городов, лесов и сел,
 Неслышно пробираясь, шел,
 Шел вечер. Мокрый. Неуклюжий

Шел вечер не спеша, с ленцой.
 Шел прямиком: дороги хлюпки.
 С посасываньем черной трубки
 В зарницах прыгало лицо.

В искусствах городá кипели,
 И слушали себя леса.
 А в селах синие глаза
 Давно уж сном окоченели.

И вечер шел и, налегке
 Сходя на-нет на лунном цинке,
 Мелькал, как мысль, мерцал росинкой
 В голубоватом холодке.

И был поэтом он замечен,
 Когда последняя строка
 Сползла с улыбки и рука
 Чуть подхватила призрак речи.

И вечер шел и вечер лег,
 Лег в уголке улыбки утлой,
 Когда малиновое утро
 Алмазный грызло уголек.

И вечер спал в губах поэта.
 В сандалях золотых войдя,
 Прильнуло солнце, как дитя,
 К стене оконным силуэтом.

И тронулось. И отошло.
 И ветром отбежало в липы,
 Где, визгом воробьев зашипан,
 В щекотке хохотал юлой
 Денек июльской, голубой.
 1926.

ТРЕЗВОСТЬ

Дали застеклили,
 На путях асфальт.
 Веник вместо лилий
 Славит трезвый скальд.
 В элеватор звезды
 Нехотя текут,
 Кипяченый воздух
 Знает свой маршрут.
 Пролететь ли буре,
 Скажет циферблат.
 Быть ли умной дуре, —
 Как положит штат.
 Точным расписанием
 Вытвержены дни:
 Летом делай сани,
 В зиму обод гни.
 Выверенным шагом,
 Как столетний ямб,
 Шамкаешь с отвагой
 На смех воробьям.
 Музыка, просторы
 И звененье лип —
 Мудрый крематорий
 Все испепелит.
 И — в фарфорной банке
 Ты под номерком:
 Праздные останки,
 Известковый ком.

1927.

АПРЕЛЬ

Все выше небо подымал
 (Слегка), —
 И расходились по домам
 Снега.
 Дымились пролежни, блестя
 Вдали.
 Валялось солнце на костях
 Долин.
 Как только дождик свысока
 Пошел,
 Зеленый вспыхнул на висках
 Пушок.
 И щеки черные надув,
 Земля
 У всех (по-детски) на виду
 Шаля,
 На радостях давай с горы
 Взасос
 Пускать сквозные пузыри
 Берез.
 Пока искал себе окно
 Сквозняк,
 Вскипала птичья заодно
 Возня.
 И в небо жавронок с трудом
 Залез,
 Пленяя полдень верхним до-
 Диез.

Еще немного — и, ползя
 С ума,
 Махнет платочком на леса
 Зима.
 В овраг забьется, почернев,
 Как снег,
 Что возле дождевых червей
 Коснел.
 А там настигнет буйный май,
 Горяч...
 Ну, выше небо подымай,
 Силач!

1928.

ПОД ОСЕНЬ

Приподнято небо. Леса хорошеют.
 В лугу голубая река.
 Виляет коленчатой шеей
 Издалека.

Пронизанный грустью, высокий и ясный,
 Звенит над землею денек
 Поветрием водобоязни
 Наискосок.

Как к морю по лестнице, к юности чистой
 Спускаюсь я по годам:
 Там памятью залита пристань.
 Откуда — куда?..

Сентябрь заглянул в золотые заливы,
 Улыбкою дрожь шевеля.
 О, юность, мой солнечный ливень,
 Годы велят.

Мне годы велят, затекая в морщинки,
 Спокойней и тише гореть.
 Брести запоздалой тропинкой
 К сивой горе.

А ноги летят по трущобам и дебрям,
 А сердце мчится в моря,
 Где б глаз веселее и тепле
 В дали нырял.

1928.

ДРУГУ

Хрустальные проливни люстр
 Ко мне не двигай!
 В шкафу у тебя поселюсь
 Любимой книгой.
 Ты вечером вынешь меня
 Из тесной были,
 Чтоб чаще, безрукий, менял
 Сорочку пыли.
 Бумажным громом в тиши
 Гремят страницы
 Ты только со мной не тужи,
 К чему срамиться!
 Все это сказалось давно
 И еле слышно.
 А ты наклоняешься вновь
 Над тенью смысла.
 Пусть дождь семенит за окном,
 И осень скорбно
 Уходит в плаще нитяном,
 Дрожа от норда.
 Ты много печали найдешь:
 Моя примета.
 Ну, что ж, полагается дождь, —
 Он мсть за лето.
 Простуженный ветер в трубе,
 Как ты, сердечен.
 Я руку пожал бы тебе.
 Да видишь — нечем.
 1928.

СЕРДЦЕ ТИШИНЫ

Часики на столике
 Тикают, —
 Ручейком в траве.
 К единице нолики
 Циклами
 Норвят правей.

Где-то там колесики
 Звонкую
 Дорогу секут:
 Ночь приходит просекой,
 Комкая
 Капельки секунд.

Мерцает звездинкою
 Строгое
 Сердце тишины.
 Я тихонько динькаю,
 Трогая
 Серебро струны.

Пьетса жизнь по капельке,
 Вкусная, —
 Ой, не хватит, нет!
 Не спроста накапливал
 Мускулы
 Для далеких лет.

Радостью проверенный
 В юности,
 Слушаю в ночи:
 Это — сердце времени
 В мудрости
 Через горы мчит.

Ясноглазой песенкой
 Месяца
 Слова шевеля,
 Жизнь моя, чудесенка,
 Светится
 В даях корабля.

Мчатся мои часики,
 Молодость
 Унося с собой,
 Словно дождик частенький
 В золоте
 Осенних садов.

1929.

1935-е ЛЕТО

[Отрывок]

Июль... Но в пору полушубок
 И кстати жаркие дрова.
 От тысячи небесных трубок
 Забита дымом синева.

Свинцовым свитером одета,
 Онега ежится в прибой.
 Козьявкой черной, как примета,
 Ползет буксир, едва-живой.

Синеет лес, туманный, зябкий.
 Он землянику отогреть
 И нахлобучить на гриб шляпку
 Не в силах: в соснах стынет медь.

Вдали драконом в междулесьи
 Скользит «Полярная стрела»,
 И дымная коса в предместьи
 Откидывается, бела.

Куда как скуден мох нагольный
 На валунах! И от тоски,
 Пырнув сосною тонкоствольной,
 Желтеют праздные пески.

И — тишина. Ей не помеха,
 Что паровозный взвыл гудок:
 Она его катает эхом
 По скалам вдоль и поперек.

.....

[ПОСЛЕДНЕЕ СТИХОТВОРЕНИЕ]

Осенним вечером
Я по тропинке
Лесной иду.
Закат малиновый
Между стволами
Пристал к пруду.

Уньлой тихостью
Чертила чайка
Над ним круги.
И пахнут шумами
Листвы лежалой
Мои шаги.

О, время терпкое
Итогов жизни
И поздних дум!
Бродил дорогами
И целиною,
И наобум...

Улыбка месяца
В зелёном небе
Едва видна.
Благословение
Недвижных веток
И — тишина.
1966—68.



А. П. Квятковский. Москва, 1929

РИТМОЛОГИЯ РУССКОГО СТИХА

Печатается по авторизованной машинописи из архива А. П. Квятковского, хранящегося у его сына Я. А. Квятковского.

Цитации из стиховедческой литературы, как правило, сверены с источникам и в случае необходимости в них внесены уточнения. Это же касается раздела «Статьи и исследования».

Термин *ритмология*, присвоенный Квятковским оригинальной тактометрической теории русского стихосложения, введен самим автором (отчасти вслед названию тру высокоценомого им Симеона Полоцкого «Рифмологикон»).

Основные идеи исследования содержались еще в ранней работе ученого «Тактометрия вхолившей в сборник конструктивистов «Бизнес» (см. в настоящем издании). Эти идеи А. П. Квятковский систематизировал, развивал и уточнял всю дальнейшую жизнь. В их омыслении важным для него этапом стал доклад, прочитанный в Клубе федерации писателей 28 апреля 1932 г. и озаглавленный в духе времени «За техническую реконструкцию стиха». Здесь под названием «Тактометра» подводился более строгий теоретический понятийный фундамент, с введением своеобразных элементов музыкального счета, предлагались «ритмографики», изображающие «слоговой ритмический профиль стиха использованные автором кроме этого лишь однажды, в статье «Что же такое силлабический стих». Доклад лег в основу статьи того же названия. Сохранилась ее машинописная копия с позднейшими пометками автора. На первой ее странице приписка руки Квятковского: «Эта статья была принята к печати редакцией журнала «Литературный критик», должна была пойти в № 6 за 1933 г. Но меня арестовали в декабре 1933 г., статья погибла. Но она была анонсирована в журнале, в № 5, где печаталась моя статья «Что же такое силлабический стих» (см. внутреннюю сторону на последней странице журнала — обложке). Эта же статья послужила материалом для моего доклада <... Выступали А. Белый¹, М. Малишевский, председательствовал Л. Тимофеев. 7.1. 1962 г. (Сохранность копии очень плохая, и мы отказались от ее полного воспроизведения, тем более, что те же тезисы и фрагменты в немалой степени включены в другие довоенные статьи Квятковского. Наиболее примечательные, на наш взгляд, выдержки из статьи в ходу дела приводятся в настоящих комментариях с сокращенным указанием источников ЗТРС и соответствующая страница архивного экземпляра.)

В теоретических взглядах исследователя годом «большого скачка» оказался 1952 г., о чем в черновых записях рассказывает сам автор: «В школе потрясла весть (именно весть о периодической системе элементов Д. И. Менделеева, который на основании ее рассчитал место и вес некоторых элементов, еще не открытых. В начале 20-х годов я был поражен, узнав

¹ Отзыв Андрея Белого о докладе процитирован Квятковским в одной из черновых записей, воспроизведенной нами ниже (см. стр. 679).

«научнообразная» терминологическая «отсебятина» составителя словаря, но и недопустимая, на взгляд партийного надзирателя, идеологическая нейтральность стихотворных примеров (Бальмонт, Хлебников, Северянин...). Нет необходимости напоминать, что такого рода отзвонья представляли прямую угрозу для жизни жертвы.

Выход в свет «Поэтического словаря» (М. Наука. 1966) сопровождался не менее бурной, хотя, разумеется, уже не идеологически-агрессивной, а профессиональной полемикой. Частично она освещена в послесловии редактора ко 2-му, посмертному изданию этого словаря (Роднянская И. Б., Замечания к ритмологии А. П. Квятковского // Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь. М. 1998. С. 442-451). Из-за академической оппозиции идеям Квятковского, не принимаемым даже в качестве экзотической гипотезы, его основной труд пролежал под спудом десятилетия, хотя вскоре после смерти исследователя был подготовлен к печати в издательстве «Наука», каковая акция получила поддержку Михаила Леоновича Гаспарова (отторгающего взгляды Квятковского, но ратовавшего за расширение стиховедческого репертуара).

В связи с упомянутой полемикой нелишне напомнить следующее. Ученый исходил из представления о единстве внутренних законов ритма для всех динамических искусств — музыки, танца, метрического стиха. По его мысли, материя ритмообразования (слово, звук, движение) не содержит в себе имманентных ей ритмических закономерностей, а лишь оказывает обратное воздействие на привносимые в нее ритмические нормы. Таким образом, система Квятковского вовсе не переносит специфику музыкального ритма на стих, равно как и не отстаивает принцип изохронизма, что бы ни полагали некоторые оппоненты ученого. «Распространяется теория о том, что, де, вот существует приличное и законное метрическое стихостроение, а то есть еще, видите ли, “музыкальные теории стихосложения”, основанные на понятии изохронизма, т.е. одновременности стиховых отрезков. Главный козырь [тут] состоит в возражении против метромомной чепки стихов, как будто есть вообще защитники такого приема. Здесь <...> явное недоразумение в результате смешения понятий *метра* и *темпа*. Как контрольное начало, дающее систему в стихостроении, изохронность, или скорее *изометричность*, есть первейшее условие организации любого метрического стиха и, конечно, всякого музыкального произведения. <...> Ритмическая стиховая речь есть *исчисляемая речь*». «Суть дела в данном случае *не в быстроте*, а в *частоте деления такта* на более мелкие, кратные доли» (ЗТРС, с. 9-10,13).

Признаю, что сам Квятковский в ряде случаев (как правило предшествовавших работе над «Ритмологией русского стиха») колебался между понятиями «изохронность» и «изометричность», недостаточно четко различал и «понятия метра и темпа»; так, в работе «Основные типы стиха Маяковского» он замечает, что трехдольники — более «быстрый» размер, чем четырехдольники, и т.п. Однако это не отменяет того факта, что тактометрическая система в ее зрелом виде не совпадает с традиционными теориями музыкального ритма в той же степени, что и с традиционными теориями стиха. Квятковский мечтал пересмотреть традиционные концепции под углом своей ритмологии, о чем свидетельствует как приведенная выше черновая заметка, так и впервые публикуемая в настоящем томе небольшая статья-набросок «Ритм и музыкальная теория» (см. также фундаментальный комментарий к ней профессора-музыковеда Т. В. Чередниченко). Не следует также противопоставлять ритмологию Квятковского как якобы «изохронную» теорию ритма тем фонологическим концепциям стиха, которые справедливо базируются на смысловоразличительной роли ударения в русском языке. Теория Квятковского по мере своего становления (которое легко прослеживается в череде статей, предшествовавших созданию основного труда) превращалась из «произносительной» в структурную и получила завершение именно как таковая, а не декламационно-временная (что было бы в значительной степени верно по отношению к подходу другого стиховеда — С. Л. Шервинского). Впрочем, еще в 1933 г. Квятковский замечает: «Тактовая чепка как прием не столько декламационный, сколько *структурный*, была введена автором этой статьи в группе конструктивистов» (ЗТРС, с.30). А в годы своей научной зрелости Квятковский всегда пишет (даже в многочисленных заметках «для себя» — часть их опубликована в журнале «Арион», 1999, № 3) о структурном *пространстве* стиха, а не о времени его произнесения.

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Печатаются по прижизненным публикациям либо по оригиналам из архива автора. Авторские примечания отмечены цифрами и приводятся в тексте каждой статьи; примечания комментатора отмечены астерисками (звездочками*) и приводятся ниже

ТАКТОМЕТР (ОПЫТ ТЕОРИИ СТИХА МУЗЫКАЛЬНОГО СЧЕТА)

Труд опубликован в сборнике группы конструктивистов «Бизнес» (1929), в которую входил А.П.Квятковский. Как уже говорилось, основные идеи будущей тактометрической теории (ритмологическая общность динамических искусств, осмысление практики народного поэтического творчества под этим углом зрения и др.) заложены уже здесь

C.340*. Историю отечественных конструктивистов как поэтического течения и организаторской группы см. напр. в «Литературной энциклопедии терминов и понятий». (М.Интелвак. 2000 автор статьи — С. А. Коваленко), а также в главе «Русские тактовики» в составе «Ритмологии русского стиха», где эта история излагается с точки зрения участника и очевидца.

C.342*. Ср. с написанным через несколько лет: «В дореволюционных школах (гимназиях) университеты, семинарии) преподаватели учили читать гомеровский гекзаметр варварским способом, обращая четырехдольные стопы в трехдольные, т.е. лишая античную стопу протяжения на узловой точке контрольного ритма и акцентируя эти же счетные точки, вследствие чего слова неизменно калечились от переноса естественных ударений со своих родных насильственных мест на неударные слоги. Это все равно, какесли бы в угоду таким-то идиотским правилам нас заставили бы произносить «стакан», «директива», «одежда» и т. д.» (ЗТРС, с. 24).

C.345*. Если автор «Тактометра» подчеркивает целиком слоги, приходящиеся на опытные доли, то у Вестфали подчеркнуты не слоги, а только соответствующие гласные.

C.348*. Любопытно, что впоследствии Квятковский яростно отрицал польское происхождение русской силлабики (см. его работу «Просодия русских виршевиков» заключительную главу «Ритмологии русского стиха»).

C.348**. Музыкальный термин *синкопа* (в приводимых ниже стихотворных иллюстрациях она обозначается надстрочным знаком ударения с обратным наклоном) было вскоре заменено Квятковским на более адекватное предмету понятие *ритмической инверсии*. «... Прием переброски грамматических ударений с сильных по счету долей на слабые, без ущерба для частоты долей такта, можно назвать *ритмической инверсией*» (В статье «Тактометр» в сб. «Бизнес» я ошибочно назвал этот прием синкопой. Синкопа это прием в музыке, когда звук — нота, начинающаяся со слабой, но акцентированная долей, задерживается далее на сильной доле, не акцентированной)» (ЗТРС, с. 14).

C.351*. Небольшая неточность, тут же исправленная автором: Третьяковский уравнивал не *моры*, а *слоги*, приняв их всех *одноморными*.

C. 362*. Если учесть, что у Блока «излученный», схемная пауза будет располагаться иначе

Целовать излученный в путь.

C.367*. На полях напечатанной в «Бизнесе» статьи (архивный экземпляр) в этом месте рукой Квятковского вписан аналогичный пример из поэта Г. Оболдуева (близкого друга А. К.) «И обаяние ее» — виртуозный стих четырехстопного ямба.

C.370*. Впоследствии Квятковский совершенно изменил наполнение термина *ударный* и отождествил его с дисметрическим *акцентным стихом*, структура которого опирается на равное количество логически сильных ударных слов. Такое же значение придает этому понятию современное стиховедение.

C. 370**. Синкопированные (т.е. утратившие сместившееся схемное ударение) слоги отмечены надстрочным знаком (˘).

C.376*. Тактовики, помещенные ниже в табличной схематической записи, иллюстрирующей теоретические положения, мыслились Квятковским-поэтом как части «Русской сюиты». Автор на склоне лет подготовил эту четырехчастную «сюиту» к печати, но уже после его смерти в обычной графике, была опубликована только третья часть — «Санная луната» (Литературный обозрение. 1984. №1), четвертая — оставалась не опубликованной ни в какой форме.

Здесь уместно привести авторскую характеристику состава «сюиты», извлеченную из финала черновой рукописи «Русские тактовики». Вслед за этим отрывком воспроизводим весь цикл в авторской тактометрической разбивке, что позволит читателям ознакомиться с тактовиками Квятковского без затруднений, возникающих при восприятии табличной графики, и явится ключом к ней. Напомним, что последнее стихотворение цикла — «Выходной день» — публикуется впервые. Стихотворение «Комнатный кризис» приводится в более поздней авторской редакции и слегка измененной ритмологической интерпретации. Курсивом автор обозначил полудольные слоги (а не ритмические инверсии, как это сделано в «Санной лунате»).

«Первая часть сюиты — «Лето в Белоруссии» (1922 г.). Это чувство молодости — радость, легкость, прелесть пейзажей и магия открытых просторов. Это все то, что я испытывал в юности, приезжая на каникулы в дом родителей, живших в селе Дрибин Могилевской губернии. Стихи даны в четырехдольном ритме легкой молодой походки.

Вторая часть — контраст первой. Вместо вольности полей — теснота городского жилья. Стихи даны в форме нервных паузных трехдольников, а введение в текст полудольных слогов (пятая и шестая строфы) позволило перестроить трехдольники на полшестидольники. Эти и другие новшества моих тактовиков, проявившиеся в стихах инстинктивно, вопреки и поверх теории стиха, заставили меня заняться изучением стиховых структур. Вторая часть «Русской сюиты» очень трудна для разучивания. Слова, заключенные в скобки, следует произносить гораздо тише остальных слов текста, вполголоса, как эхо. Стихи «Комнатного кризиса» похожи на бред. Но бесконечно интересно, что в пятой строфе было предчувствие того ночного стука в дверь, который последовал через восемь лет. (Речь, конечно, идет об аресте в 1933 г. — И. Р.)

Третья часть — «Санная луната» — исполнена чрезвычайной легкости шестидольного ритма (шестидольник первый). Это колдовские стихи, я удивляюсь, как я их написал (все тактовики писались очень легко, без малейшей мысли о теории стиха). В основе стихотворения — мои реальные впечатления во время поездки из дома отца в среднюю школу после рождественских каникул.

Последняя часть сюиты — «Выходной день» — написана в спокойном четырехдольном ритме. Описана лесная прогулка в выходной день после тяжелой рабочей недели.

Итак, места действия четырех частей сюиты, различных по своим ритмам: поля и луга моей родины — Могилевщины; тесная московская комната; зимняя дорога в Белоруссии вечером в метель; летняя прогулка в подмосковном лесу».

РУССКАЯ СЮИТА

Лето в Белоруссии

Op.2

День, ^ голу|бой ^ день, ^ | лей ^^^ | даль! ^^^ |
 День, ^ золо|той ^ день, ^ | хлынь ^^^ | в боль! ^^^ |
 Тихие по|ляны золоти, ^ мой ^ | день! ^^^ |
 Спелым аро|матом, вете|рок, ^ дай ^ | дань. ^^^ |

Иду по по|лям — ^ и ^ | нет ^^^ | дум. ^^^ |
 Бегу по лу|гам ^ и ^ | цве-еты ^ | в дым. ^^ И |
 Марево ко|лышет дале|ко ^ мой ^ | дом, ^^ и |
 Жаворонок | день ^^ свер|лит ^ хруста|лем. ^ И ду-|

ша ^ зали|га ^ золо|той ^ то-ос|кой, ^ и гла-|
 за ^ нали|ты ^ золо|тыми василь|ками. ^^ |
 Жизнь, ^^^ | бей! ^^^ | Жги! ^ Ра-ас|куй! ^^^ |
 И ^ в пы|ль ^ | и ^ в дым ^ | но-очей ^ | ка-амень! |

| Голубые | вдалеке ^ | льны ^^^ | льнут. ^^^ |
 | Лил|вая | ро-оща ^ | тучкой на ла|до-они. ^ |

| Розовую | гре-ечку ^ | пчѐ-олы ^ | пьют ^ и ле-|
 | тят ^ по ов|су ^ камер|то-онным ^ | зво-оном. ^ |

Добелá рас	калены ^	в синеве ^	облака, ^
И тоска ^	в облаках ^	ле-егка, ^	ле-егка! ^
Этому ли	со-олнцу ^	пе-есни ^	лить? ^^^
Этому ли	атому лихо	ра-адкой ^	бить? ^^^

День, ^ голу	бой ^ день, ^	ра-адость ^	лей! ^^^
День, ^ золо	той ^ день, ^	в жизнь ^^^	вдень! ^^^
Лей, ^^^	ле-ето, на	лей ^ до но	лей! ^^^
А мне, лето,	лить июли	лень, ^^^	лень... ^^^

(август, 1922 г.)

Комнатный кризис

Op. 7.

Ве-че-ра | (ве-че-ра)... | ^^^ | ве-ечера! |
 Ве-че-ра | (ве-че-ра)... | ве-ечера! | (ве-ечера!) |
 Стой! ^^ | не-ервы | в шум не за|кутывай! ^ |
 | Кубарем | в комнатный | куб, ^^ | вглубь! ^ Ве-че-|

ра ^ (вче-ра)... ^ Голу	бой- ^	лю	бой! Закру-		
жила мне	голову	жизнь.^^	Жить! ^^		
Куда ^ го	да? Куда?	Куда я иду? Куда?			
Был огне	вой,	стал ледя	ной.	^^^	^^^

^ Ве-че	ра	вче-ра...	ве-ечера!	ве-ечера!
Выручи,	ве-ечер!	вылечи,	^ синий!	
В стакан ^	тишины	брось ^ мне	песню ^	
Песню под	аккомпанемент	^ стру-ун	^ стра-ан!	

^^^	^^^	Ве-че-ра	ве-че-ра	
Ве-ече-ра	ве-ечера!...	вче-ра!	^ плывут,	
омутом	^ омыты	бу-удни,	блу-удни.	
Бе-д-ны	мои ^	бу-удни:	труд ^^	трет ^^

Ве-че	ра	^ вчера:	стук-стук... ^	^^^
Кто там? ^	Кто ты? ^	Кому меня?	Куда?	Куда меня? ^
Говори, ночь!	Береги, ночь!	Кто я? Кто?	Кто? ^^	
Шлепнулась	в у-угол	тощая	тень. ^^	

Ве-ечера!	^ Вчера.	Ве-ечера	^ вчера...
Гу-уд, ^	га-ам, ^	в го-орло,	гха! ^^
В чаду голова.	В дыму синева.	Со-олнце!	Где же ты?
Гул ^ гол.	Ты бы лгал!	Ты бы бил	в быт. ^^

Милая	жо-онка!	Плю-унь ^	в лунь! ^
Вечера	за-автра	за-автра,	там... ^^
Нам ли при	стало в гро-оте	Грога ^^	
^ Тереть,	^ переть,	умереть?!	^^^

(1925 г.)

Санная луната

Op. 9.

Белые по|ляны, || белые по|ля ^ |
 Лунные бе|ляны, || дымная зем|ля. ^ |
 Санное со|санье. || Сонная сос|на. ^ |
 Втягивают| коней || мутные сне|га. ^ |

Тихая ме|тель, ^ | пугая рес|ницы. |
 Луната| ночь ^ | || поит небе|лицы... |
 Сунь ^ | сонь ^ | в сани — || запах сено|коса: |
 бледные под|ковы — || ответами | кос. ^ |

Гей, ^ | кони, | гей! ^ | || гони коней | в кон! ^ |
 Канули ка|никулы ^ | в сон... ^ | ^ |
 пей, ^ | ночь, ^ | пей ^ | || снеговой ^ | хмель, ^ |
 снеговой ^ | вой, ^ | || голубой ^ | бой!... ^ |

Ночь... ^ | Ночь? ^ | || (Белые по|ля. ^ |)
 Лечь... ^ | лечь? ^ | || Длинная зем|ля. ^ |
 Метла ^ | ме|тели || замела по|ля, ^ |
 матовая | мгла ^ | || пухом зацвела. ^ |

Ой, ^ | лень ^ | | лун, ^ | || голубой ^ | сон, ^ |
 Глубо-о|кий- ^ | || нет ^ | дна! ^ | ^ |
 Мет|и меня, | метель, || мой ^ | мою | жизнь! ^ |
 (Белые по|ляны, || белые по|ля.) ^ |

Уу-у, ка|кая || длинная Рос|сия!
 снеговыми | оке|анами за|сыпа- |
 ла, замыла, | зали|ла ^ | вью-у|га ^ |
 ю-унось ^ | ^ | || ю-уга! ^ | ^ |

Уу-у, ка|кая || длинная пе|чь ^ |
 затумани|ла ^ | || свет! ^ | ^ |
 Околдован|ный ^ | || вдале|ке, ^ | ^ |
 вытумани|ваясь, || вст|ал ^ | мглой ^ | | лес. ^ |

Что тако-о|е? ^ | || Не пойму... ^ | ^ |
 Будто бы во | сне ^ | || го-оды ^ | ^ |
 ^ | летят, ^ | ^ | || ^ | гудят. ^ | ^ |
 ^ | Куда? На | Яву? ^ | || Наяву?.. ^ | ^ |

Опьянила | жизнь, ^ | || залила ме|телью. |
 Носталь|гия? | ^ | || Лета|ргия?? | ^ |
 Даль!.. ^ | Даль!.. ^ | | Дым? ^ | || Даль!.. ^ | Даль!! | Боль?? ^ |
 Куда? уле|тела || даль, ^ | даль?? | ^ |

Белые по|ляны, || белые по|ля. ^ |
 Дымные бе|ляны, || лунная зем|ля. ^ |
 Чу|ки, чи|ки, ча|ки — | чёканье ко|пыт. ^ |
 Кажется, ве|ка ^ | | весь ^ | свет ^ | | спит. ^ |

Бег|и, бег|и | бег|и! || Ночь. ^ | Лунь. ^ | | Снег. ^ |
 ^ | Но-о|очь? ^ | || ^ | сне-е|ег? ^ |
 Сани выс|сыва|ют ^ | со-он... | ^ |
 ^ | (да-аль...) | ^ | || ^ | (бо-оль...) ^ |

Белые по|ляны. || Лунные по|ля. ^ |
 Лихом одно|главым || высо|ко лу|на. ^ |
 Лети, снег! ^ | ^ | || лети, стих! ^ | ^ |
 Лети, жизнь | моя, ^ | || в но|чь, ^ | | в снег! ^ | ^ |

(1925 г.)

Выходной день

Op. 10

Це-елый | день ^ | | я бро-о|дя-ажил, ^ |
 по-о ле-е|сам ^ | | шил ^ | | шаг. | ^ |
 Ме-еж ве-е|вя-ами ^ | | са-абли ^ | | сква-ажин, ^ |
 на про-о|се-сках ^ | | ни ^ | ши- ^ | | ша! ^ |

Рыженькая | бе-елка ^ | | скок-| пере|скок, ^ |
 будто пере|кидывал со|вок ^ | пше-е|на. ^ |
 От ^ | за-а|па-ада ^ | до ^ | во-о|сто-ока ^ |
 ше-елу-у|ши-и|лась ^ | | ти-иши-и|на, ^ |

Вдруг ^ | | кррр! ^ | | си-иний ^ | | во-орон ^ |
 полетел, ^ | | полетел, ^ | | ой! ^ | | жги! ^ | Ма-|
 линовые | зо-онтики | му-ухо-о|мо-оров ^ |
 гу-улять ^ | | без ^ | де-е|виц ^ | по-о|шли ^ |

Ой, ^ | вы ^ | | де-еву-уш|ки ^ | бе-е|рë-озы, ^ |
 ^ | не вы|бе|га-айте дь | на ^ | по-о|ля. ^ |
 У ^ | па-ар|ни-ишки дь | из ^ | ко-ол|хо-о|за ^ |
 гудит коло|ко-ольчи|ками ^ | | зе-ем|ля. ^ |

Был ^ | | бал. ^ | | Бе-ел|а ^ | | бы-ы|ла ^ |
 ше-елко-о|вая, ^ | | ро-оспи-ис|ная, — ^ |
 ой, ^ | де-ев|чо-онка ^ | | о-отцве-е|ла, ^ | ну,
 то-очно ^ | | ти-иши-и|на ^ | ле-ес|ная. ^ |

Да-альше ^ | | в лес, ^ | | бо-ольше ^ | | дров. ^ |
 Б|ли-иже ^ | | к пе-есне ^ | | ве-есе-е|лей. ^ |
 Б|елы балы — | б|ыли боли. | Ва-аси-иль|ко-о|вый ^ |
 слы-ышен ^ | | по-освист ^ | | на се-е|ле. ^ |

Вон ^ | о|пу-ушка, ^ | | бу-удто ^ | | ю-унось... ^ |
 Ты ли мою | жи-изнь ах, ^ | | вдо-оль ^ | | жгла? ^ |
 О-отбе-е|жа-ала, ^ | | о-обе-ер|ну-улась, ^ |
 ^ | улы|б|ну-улась ^ | | и ^ | по-о|шла... ^ |

Ну, ^ ко-о|нец ^^^ | ^^ про-о|гу-улке, ^ |
 Га-армо-ош|ка ^ до-о|и-игра-а|на. ^^^ |
 Аккомпане|ме-ентом ^ | белый пере|у-улок. ^ |
 Со-ове-ет|ская ^^ |сто-оро-о|на! ^^^ |

(1928 г.)

С.381*. Утопия полифонического стиха — в духе проектантской идеологии эпохи.

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ

Статья опубликована в журнале «Литературный критик», 1939, № 5.

Это первый подход Квятковского к интерпретации силлабика, получивший завершение в штудии «Просодия русских виршевиков» (в составе «Ритмологии русского стиха»).

С.391*. *Метротоника*, метротоническое стихосложение — то же, что и силлабо-тоническое. Как указывает Квятковский в соответствующей статье своего «Поэтического словаря», термин введен филологом-славистом В. Н. Перетцом (1870-1935) вслед за М. В. Ломоносовым, назвавшим эту систему стихосложения «метрико-тонической». На использование здесь термина повлиял, видимо, и труд М. Малишевского «Метротоника. Краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии» (М., 1925), близкого знакомого и, отчасти, научного единомышленника Квятковского. В дальнейшем исследователь к этому термину как правило не прибегал.

С. 391**. По-видимому, здесь впервые заявлена будущая, фундаментальная для теории Квятковского, идея *контрольного ряда* — исходного для всевозможных константных и инверсированных модификаций той или иной метрической модели. См. об этом в «Ритмологии русского стиха».

С.405*. *Кантемир А.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // *Кантемир А.* Собрание стихотворений. 2-е изд., Л., 1966 (Библиотека поэта, большая серия). *Харитон Макентин* — псевдоним-анаграмма Антиоха Кантемира.

Это сочинение Кантемира то и дело фигурирует у Квятковского под разными усеченными названиями («Письмо к приятелю» и т.п.).

ОСОБЕННОСТИ МЕТРИКИ И РИТМИКИ ШЕВЧЕНКО

Статья опубликована в журнале «Литературная учеба», 1939, № 6.

Впервые после ЗТРС (см. примеч. к с.348**) исследователем четко сформулировано понятие *ритмической инверсии*, показано различие между константным и инверсированным ритмом и, главное, убедительно иллюстрируется реальное бытование последнего. Окончательное оформление идеи произойдет тогда, когда Квятковский освободится от представлений о «двуольности» и «хореической каденции» и постулирует базовое существование четырехольных ритмов.

С.410* Здесь знаком — обозначена пауза, падающая на сильную долю, а знаком ∪ падающая на слабую.

МЕТРИКА РУССКОГО НАРОДНОГО СТИХА

Статья опубликована в журнале «Литературный критик», 1940, май — июнь (№ 5-6).

Народное стихосложение, наряду с практикой конструктивистов в области тактовика, просодией виршевиков, инверсированной ритмикой Шевченко (с ее,

опять-таки, фольклорными корнями), — еще одна из главных опор Квятковского его стремления создать новую теорию русского стихосложения, которая покрывала бы принципы силлаботоники как свой частный случай. Только после этих локальных разработок исследователь перешел к попытке всеобъемлющей классификации типов русского стиха.

Редакция «Литературного критика» нашла соображения Квятковского весьма дикими («печатается в порядке обсуждения») и тут же поместила возражения известного стиховеда и фольклориста М. П. Штокмара (1903—1965), оспаривающую тактовую концепцию народного стиха и отрицающие влияние напева на словесный ритм даже в образцах народно-песенной поэзии. Эта полемика с тактометрическим подходом зафиксирована и в главном труде Штокмара «Основы ритмики русского народного стиха» (1952).

С.439*. Впоследствии, открыв для себя концепцию *тактометрического периода*, делаясь на *краты*, Квятковский отказался от представления о восьмидольных двенадцатидольных, шестнадцатидольных и т.п. тактах и, соответственно, от термина *подтакт* — от этих рудиментов музыкального счета, приспособляемого к нужде стиховой ритмики.

С.446*. В соответствии с кардинальным пересмотром тактометрической теории в 1952 г. термин *шестидольник* («класс шестидольников») наполнился в итоге содержанием «Ритмологии русского стиха» новым содержанием.

С.456*. Намерение проанализировать ритмику частушки было осуществлено Квятковским много позже — работа «Ритмология народной частушки» («Русская литература», 1962, № 2). См. в настоящем издании, в составе монографии «Ритмология русского стиха».

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РУССКОГО СТИХА

Опубликовано в журнале «Литературная учеба», 1941, № 1 (статья первая), № 2 (статья вторая).

Примечательно, что в настоящей работе осуществился переход Квятковского на новую, наглядную и более адекватную нотацию стиховых ритмов (на новую *ритмическую графику*, по слову, которым пользовался исследователь).

При сравнении этого первого обобщенного наброска будущей ритмологии со статьей «Русское стихосложение» (публикуемой в составе данного тома) становится понятно, что именно расценивал сам исследователь как открытие, посетившее его в 1952 г. (до этого выше комментарий к «Ритмологии русского стиха»). Этим открытием, повторим, стало обоснование понятия *тактометрического периода* и сопутствующего ему принципа критерии между большой и малой мерой ритмического движения. Только тогда оказалась возможна дедуктивная классификация контрольных рядов тактометрических периодов русского урегулированного стиха. Соответственно, термин «модуляция» был заменен тогда на *ритмическую модификацию* контрольного контура (позднейшие пометки автора на тексте его журнального экземпляра фиксируют такую замену), «тактометрический стоп» — на *крату*, а «затакт» — на *анакрузу*.

С.457*. От этого места в своем журнальном экземпляре автор сделал рукописный сноску с еще одним термином: *нормология* (т.е. учение о нормах стихового процесса).

С.459*. Как уже упоминалось, в теоретических построениях 1960-х гг. Квятковский придавал паузам и протяжению слогов преимущественно структурное значение, привязанное жестко к приемам «живого чтения» и «рецитации».

С.462*. В ЗТРС (с. 2-3) четырехстопному ямбу посвящен следующий лирический пассаж: «Ямб! О, этот ямб, четырехстопный ямб! Торчком стоял он в горле Тредиаковского, мудрой змеёй отплавил на Боратынском, хрусталем запекся на губах Пушкина и Тютчева, горным ключом отзвенел у Лермонтова, бронзой блеснул у Брюсова и матовым мрамором мерцал у Сологуба и Блока, что затем, как последнее свидание, засверкать переливами концертной лютни, итогом и совершенством мастерства в «Первом свидании» Андрея Белого. Сколько поэтов, сколько читателей заворожено»

ей: “Молчи!”. Страшный Маяковский, как ураган в замедленной съемке, несся к нам. Я не посмел поздороваться с ним и замер в кресле, опустив глаза на шагавшие мимо меня тяжелые ботинки, на которых беспомощно, в такт шагам, из стороны в сторону плясали кончики шнурков, и только когда он, повернув налево, направился в соседний зал, я перевел глаза: из-под оттопыренного черного пиджака белели костяшки руки, перехваченной в кисти другой рукой. <...> Все это было похоже на сон».

Вот застрелившийся Маяковский лежит у себя на диване, с «застенчиво» повернутой несколько к стене головой и с «хорошим, простыми как бы отдохнувшим лицом». «Кто-то сказал, что уже произведено вскрытие и мозг взят на исследование. Какая ужасная мысль: безмозглый Маяковский! Он лежит без мозга, он, который некогда говорил о себе:

Черепу шкатулку вскройте —
сверкнет
драгоценнейший ум...
(“Человек”).

Огромная часть заметок, как уже говорилось, далеко выходит за рамки изучения стиха и даже дозволенных в то время тем и прикасается, так сказать, к интимному пейзажу души Маяковского. Например: «Никто так нежно не сказал о детях, как Маяковский. Любленочек, а не ребеночек: любовь, а не работа...». Удивительное для того времени замечание: «М[аяковский] был очень религиозен. Это видно из его постоянной войны и пикирования с богом. Так может писать только атеист-прозелит, а потом уже — как агитпропщик».

Много размышлений о самоубийстве Маяковского, о предрешенности этого поступка с молодых лет («точка пули в конце моем»). Записи: «Всякая смерть — это казнь. И самая страшная казнь — самоубийство». «Свою первую пьесу “Маяковский” автор назвал своим именем и определил ее как трагедию. Что это значит? Это значит, что свое существование на земле М[аяковский] считал трагедией, его жизнь стала литературным жанром, драматическим произведением <...> он стал трагическим актером самого себя <...>. Маяковский *играл свою жизнь*, по своему же сценарию <...>. Он шел по жизни с клеймом самоубийцы. Он затыкал себе рот, стараясь не говорить об этом, но слова сами перли из горла». «Гиперестезия: даже слова болят». «Мысль о смерти гипнотизировала Маяковского всю жизнь. Она отравила его. Выраженная в изумительных по силе строках (“точка пули”), эта мысль висела над ним как *обязательство*, которое должно быть выполнено во что бы то ни стало. Как зарифмовка <...>. Всю жизнь он ходил с пулей в сердце. <...> Он всю жизнь не жил, а продолжал играть самого себя. А игра была не с огнем, а со смертью». «Маяковский всю свою жизнь боролся с демоном одиночества и самоубийства. Это отравило ему все существование, изуродовало его характер. Это был титанический поединок, закончившийся трагедией. Нужно удивляться силе Маяковского, с которой он боролся с демоном <...>. 22.5.56».

Значительная часть беглых, пунктирных заметок посвящена параллелям и перекличкам Маяковского с Тютчевым, Блюмом, Брюсовым (стихотворение последнего «Демон самоубийства» — по мнению исследователя, «портрет молодого Маяковского»), Есениным, Горьким. Примечательно сопоставление «точки пули» (образ Маяковского, многократно подчеркиваемый автором заметок) со стихотворением М. Кузмина «Эпилог» (1906—1907):

Слез не заметит на моем лице
Читатель-плакса,
Судьбой не точка ставится в конце,
А только клякса.

Или: «Есть что-то общее у Северянина и Маяковского вначале: <...> оба бедняки, полуголые и <...>. Антиподы, но и соседи <...> недоучки».

Особым образом существуют сравнения Маяковского с Достоевским — это целый сегмент набросков и планов, относящихся (судя по календарному листку, на котором сделана одна из заметок — типичный для Квятковского способ датировать внезапно приходящие на ум мысли), к 1958 г. (Нет оснований полагать, что Квятковский был знаком со схожими соображениями

в автобиографической прозе Б. Л. Пастернака «Люди и положения», писавшейся тогда же в 1957 г., но опубликованной только в 1967-м.) «Маяк[овский] как личность — это персона из ненаписанного романа Достоевского. И больше всего — от (связь) “Преступления и наказания”. <...> М[аяковский] — произведение Достоевского наяву». В беспорядочно набросанном списке обих для них черт следующие: «богоборчество; психоанализ — гиперболический истеричность (вроде припадков); мученичество и самоистязание; противотолстовство; отсутствие пейзажа; <...> морализм; всенародное покаяние; <...> страстность; двоеличие (и двуличие!); стилистическое неизящество; садизм (наслаждение мучением); мистицизм; протес-грандиозность замыслов; гиперболическая обидчивость (но быстрый отпор); униженные оскорбленные (проститутки, алкаши); город, урбанизм; социализм; азарт (рулетка — карть-биллиард); бунт; чувство каторжника (т. е. наказанного, осужденного)».

Еще несколько психологических наблюдений над личностью поэта. «Маяковского мучил его гениальность. Она почти превышала его интеллектуальную силу (легкая гениальность Пушкина). “Тяжелой поступью гения”. Гениальность не была его естественным состоянием как у Пушкина. Отсюда “людогусь”, “сплошное сердце” и пр. Он нес свою гениальность как крест, как иго, как обязательство, как “честное слово”. И нельзя было нарушить. О мечтал быть простым, но он был очень сложным, неудобным *агрегатом*. Ему трудно было управлять собой. 8/V—56».

По ходу записей и выписок из монографий о поэте возникает впечатление, что Квятковский готовился к созданию книги о Маяковском, в центре которой должна была находиться оригинальная интерпретация поэмы «Про это» как ключа к внутреннему миру ее автора. «...Его жизнь и творчество получают совершенно другое освещение после того, когда мы разберемся в его загадочной поэме, о которой он глухо, сухо и как бы походя говорил, что она “лучшей обработки”. Он придавал ей особое значение, оставив черновик и два беловых варианта, в то время как черновики и варианты других своих произведений он не оставил уничтожив их как ненужный для будущих исследователей материал <...>. 21/III—54». «Вооружимся максимальным вниманием и пристальностью, прочтем поэму “Про это” методом “замедленной съемки”, тщательно глядясь, вслушиваясь и вдумываясь в каждую строчку поэта. Постараемся не поддаваться очарованию тончайшего мастерства поэмы, ее ритма, — будем следить, по возможности, только за смыслом сказанного в каждой строке. Пусть слов поэта отвечает за все. Постараемся забыть, что это стихи. 22.5.56».

«Чтобы не погибнуть, прикрутил себя канатами строк к мосту — спасло искусство поэзия. (“Я от него отделился стихами”, — Лермонтов о Демоне.) А теперь “отделяется” поэмой. Хотел покончить с собой под рождество. (29 мая 1958 г.)».

К 1959 г. относится черновой набросок начала работы, получившей уже название «Жизнь и смерть Маяковского» (первоначальный зачеркнутый вариант заглавия «Поэма-загадка В. Маяковского»): «Все было необычайно у этого гениального русского поэта: и богатырский рост труженика, и суровое, с крупными чертами, лицо уверенного в себе человека, и очень умные, полные трагического блеска глаза под строгими бровями и почти черная от глубины вертикальная морщина однодума, вписавшаяся в переносье, задиристый, не дающий никому спуску нос с широкими подвижными ноздрями, и широко рот природненного оратора с выдающейся вперед крепкой нижней губой, полный горечи и сарказма, гордыни и ласковости, гнева и доброй усмешки, — смотря по адресату, — и наконец тяжелый массивный подбородок спорщика, который не знает компромисса: Природа наделила поэта внешностью, специально ему отпущенной, как бы по особому требованию <...>. Он ни на кого не был похож, хотя в молодости и кокетничал, говоря что он “лицом никого не новей”. Впрочем, лицо Маяковского отчасти напоминало лиц Лоренцо Медичи Великолепного: в этом легко убедиться, посмотрев скульптурный цветной портрет знаменитого флорентийца в Музее изобразительных искусств имени Пушкина».

Необычайна и поэзия Маяковского: широчайший русский язык, своеобразная лексика: обогащенная неологизмами, многотонное интонирование, неожиданность образного построения фразированного [?] до конкретнейшей осязаемости (“и с каплями пота на лысине купола скака сумасшедший собор”), отсутствие пустых мест в стихе, всегда наполненном мыслью, и отсутствие полутонов в определениях, всегда резких, построенных на максимуме выразительности.

Я не помню, отмечалось ли в исследованиях о Маяковском влияние на него Достоевского. Влияние это было очень глубоким, продолжительным и закончилось оно лишь в поэме "Про это". Как и все, что происходило с Маяковским, достоевщина приняла у него своеобразные формы богоборчества, самобичевания, с попытками всенародного покаяния ("за всех расплачусь, за всех расплачусь") и, в конце концов, хронически устойчивой истерии, послужившей общим фоном для характерной для поэта гиперэстезии чувств, к которой следует отнести так развитую у Маяковского гиперболизацию восприятия.

Богоборчество Маяковского, проявившееся у него с первых шагов поэтической работы, порождено, конечно, необыкновенной в прошлом религиозностью поэта. Религиозная мифология преследовала его долгое время, даже после Октябрьской революции: волны били в берега, когда буря давно прошла.

На этом рукопись обрывается. Как видим, в ней уже суммирована немалая часть приведенных выше отрывочных наблюдений.

С. 505*. Французский эпиграф, в переводе звучащий так: « — Что это за человек? — О, это большой талант; из своего голоса он делает все, что захочет. — Ему бы следовало, сударыня, сделать из него себе штанги». Исследователи неоднократно обращали внимание на цитатную реплику Маяковского из его раннего стихотворения — как на своего рода полемическую декларацию независимости по отношению к Пушкину или, во всяком случае, к персонажу его повести — итальянскому бедняку-импровизатору, угрожающему публике.

С. 506*. Термин *параллельный стих* нигде больше у Квятковского не встречается.

С. 506**. Следует отметить, что Квятковский, разрабатывавший свою ритмологию как теорию преимущественно *метрического* стихосложения, нигде больше не ставит так высоко возможности «интонационно-фразового» дисметрического стиха, нигде не удостоивает его такой хвалы, как здесь, применительно к версификационным достижениям Маяковского.

С. 512*. Ср. с тактометрической разбивкой маршей Маяковского в писавшейся значительно позже главе «Русские тактовики» в составе «Ритмологии русского стиха».

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Статья опубликована в журнале «Русская литература», 1960, №1.

Первый очерк тактометрической системы в структурно-целостном виде, как она выстраивалась в результате радикального обновления авторских идей начиная с 1952 г.

С. 538*. Интересно следующее замечание «раннего» Квятковского: «... найти выход из технологического тупика и дать новую революционную систему стихостроения, вытекающую из природы ритма <...> может с большим успехом практик-теоретик, о чем свидетельствует история русской стиховедческой литературы. Все теоретики стиха, поднимавшие это дело, были прежде всего сами поэтами — от Кантемира и Тредиаковского до А. Белого и Шенгели» (ЗТРС, с. 6-7). Впоследствии (что видно и из комментируемой статьи, и из введения в «Ритмологию русского стиха») «теоретик-практик» Квятковский отошел от такого радикализма и высоко оценил идеи «чистых» теоретиков прошлого, однако — не отдельных своих именитых современников: «школьного Томашевского» и «бесцветного эпигонствующего Л. Тимофеева» (ЗТРС, с. 7).

С. 548*. См. эти таблицы в «Ритмологии русского стиха» на с. 20-22 настоящего издания.

С. 548**. Квятковский не учитывал возможную и даже продуктивную в нерегулярном стихе различных типов игру на несовпадении стихоразделов с интонационно-синтаксическим членением фразы. См. его статью «Русский свободный стих».

С. 548***. Встреча такого рода пассажи, следует помнить, что Квятковский ко времени ее написания успел пострадать как объект печатных заушений и прямых репрессий из-за стандартного обвинения в «формализме».

С. 549*. См. статью «Грузинский шаири и русский стих», впервые публикуемую в настоящем издании.

С. 561*. Стихи принадлежат А.П.Квятковскому («Весеннее» — с. 634 настоящего издания).

С. 564* Автор по-разному интерпретировал ритм этих «тактовиков» — ср.: со с. 511-513.

С. 570*. Говоря при рассмотрении полудольных слогов о *времени* их произнесения, автор отступает здесь от идеи структурного *пространства* стиха, которая вскоре получит у него преобладающее значение. Впрочем, Квятковский склонен объяснять введение этого темпорального момента тем, что тактовики вообще следует не читать глазами, а произносить во временной скандовке.

РУССКИЙ СВОБОДНЫЙ СТИХ

Статья опубликована в журнале «Вопросы литературы», 1963, № 12.

Из статьи ясно, что Квятковский относил к категории *верлибра* любые формы неурегулированного стиха, в том числе раёшник, вольные ямбы и другие формы рифмованных и нерифмованных разностопных стихов. Сейчас термин «верлибр» закрепился за более узким кругом явлений — в значении, какое ему придавал Ю. Н. Тынянов (см. выдержку из него в начале данной статьи): единственный минимально необходимый признак — графически выделенная «рядность», далеко не обязательно совпадающая (часто — намеренно не совпадающая) с интонационно-синтаксическим членением и предполагающая «стиховое единство» каждого ряда. (Осуществимость такого единства зависит от искусства верлибриста.)

Бедность примеров новейшего русского верлибра в статье Квятковского легко объяснима тем, что взрыв этого способа стихописания в отечественной поэзии имел место уже после смерти исследователя.

С. 588*. В случае наших акафистов точнее говорить о *рифмоидах* — созвучности грамматических окончаний, поддержанной синтаксическим параллелизмом.

ГРУЗИНСКИЙ ШАИРИ И РУССКИЙ СТИХ

Печатается впервые по машинописи из архива Я. А. Квятковского. Статья написана в середине 1960-х гг.

Заметим, что в соответствующих статьях «Краткой литературной энциклопедии» (т. 8) и «Литературного энциклопедического словаря» (М. 1987) о ритмостроении шаири как стихотворного размера не дается никаких сведений, за исключением указания на слоговую объёмность, а в новейшей «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М. 2001) такая статья вообще отсутствует.

РИТМ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

Печатается впервые по машинописи из архива А. П. Квятковского. Статья написана в 1960-х гг.

Над природой музыкального ритма Квятковский размышлял всю жизнь. Соотнесенность ритмических процессов в музыке и в поэзии была отправным пунктом его гипотез и исследований, а в еще большей степени — его ранней поэтической практики. Это совершенно очевидно в его новаторской работе «Тактометр» (1929). Вспоминая свои юношеские замыслы, он писал: «Я очень любил и люблю музыку. В студенческие годы в Петербурге перед революцией я дышал музыкой. У меня была небольшая теоретическая подготовка, полученная в Московской духовной семинарии <...>. Я мечтал о словах, которые звучали бы, как музыка во всей сложности ее композиционной структуры».

Постепенно тактометрическая теория Квятковского освобождалась от отдельных элементов у понятийного аппарата, описывающего музыкальный ритм. Одновременно создатель ритмологии, претендующей на универсальность, испытывал все большую не-

удовлетворенность тем, как известное ему музыковедение трактует ритмические процессы в своей специфической сфере.

Настоящая небольшая статья содержит постановку вопроса в самом первом приближении и несмотря на явный дилетантизм автора в области, относительно удаленной от его основных изысканий, вносит дополнительные штрихи в систему идей Квятковского.

Ниже мы публикуем развернутый (отчасти — полемический) комментарий к этюду Квятковского, любезно выполненный по нашей просьбе доктором искусствоведения, профессором Московской консерватории Т. В. Череди́нченко (1954–2003):

Перед нами стиховедческая реплика А. П. Квятковского в музыковедческой полемике, локальной (зарубежного музыковедения она не затронула; на позднейшее развитие отечественной музыкальной науки повлияла несущественно), но громкой в конце 1920-х. Инициатором полемики стал Г. Э. Конюс.

Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) — сын осевшего в Москве французского пианиста, композитор и музыковед, ученик А. С. Аренского и С. И. Танеева. С его именем связана теория метротектонизма, изложенная в книгах: «Критика традиционной теории в области музыкальной формы», 1932; «Метротектоническое исследование музыкальной формы», М., 1933; «Научное обоснование музыкального синтаксиса», 1935). Свою теорию музыковед продвигал с такой харизматической энергией, что в 1921–31 годах при Государственном институте музыкальной науки (ГИМН) существовала даже организованная «под» Г. Э. Конюса лаборатория метротектонического анализа.

Идеи Конюса вдохновлялись эстетикой симметрии и пропорций и были, по сути, развернутой проекцией афоризма об архитектуре как застывшей музыке: теоретик описывал произведение звукового искусства как движущееся зодчество. В это время в России и другие считали такты в поисках универсальных архитектурных канонов. Квятковский упоминает Л. Л. Сабанеева (1881–1968, с 1926 года в эмиграции), соученика Конюса по классу С. И. Танеева, автора трактата о золотом сечении в музыке и поэзии, вышедшего за семь лет до первой монографии по метротектонизму. Трактат Сабанеева подернут флёрном фрагментарно-броской философской и искусствоведческой начитанности и многообещающих, но вскользь обоснованных аналогий музыки и смежных искусств.

В отличие от произведения легкого критического пера (Сабанеев выступал как концертный критик, яркий пропагандист творчества А. Н. Скрябина и модернизма вообще), разработки Конюса подчинены установкам на фундаментальность и систематичность. Музыковед стремился выстроить универсальную теорию музыкального синтаксиса, шире — музыкальных форм, и еще шире — художественной ценности музыки. И первое, и второе, и третье в теории Конюса вырастает не из интонационной (это понятие включает и ритмический рисунок) расады мотива или темы-мелодии, не из тональной логики гармонических функций аккордов, не из фактурной плотности многоголосия, а из акцентно-метрической сетки времени (аналог тактометрического периода и его контрольного ряда, в понимании Квятковского), разрабатывающей все перечисленное на унифицированно правильные кванты темпоральной структуры (аналог метрических акцентов в тактометрическом периоде, с которыми могут не совпадать ударные слоги стиха).

Главным антагонистом — представителем традиционной теории Г. Э. Конюс избрал Гуго Римана (1849–1919) — ученого-классика, основателя современной музыкальной науки, фундаментального теоретика историка-энциклопедиста. Основной труд Римана «Grosse Kompositionslehre» (1902–1913) составляет обязательное чтение музыковедов в той же мере, как для

представителей физических наук «Курс теоретической физики» Л. Д. Ландау — Е. М. Лифшица. Энциклопедия «Riemann Musik-Lexikon», переиздаваемая и дополняемая с 1882 года силами крупнейших историков и теоретиков музыки, и сегодня является одним из наиболее авторитетных научно-справочных изданий. На русском языке опубликованы работы Г. Римана: «Катехизис истории музыки», части 1–2, 1895–96; «Учение о тональных функциях аккордов», 1896; «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах», 1898.

Название последнего из переведенных на русский трудов Римана — ключ к особому неприятию его концепции Г. Э. Конюсом. Риман рассматривал музыкальное время и конструкцию музыкальной формы (главным образом, классической) через призму соотношения тональных функций (в определении Римана: «разнообразных значений, которые может иметь для гармонической логики музыкального произведения каждый аккорд, смотря по своему отношению к данной тонике»). Модуляция (переход из тональности в тональность через общие аккорды, которые в разных тональностях функционально различаются) — наиболее сильное выражение временной динамики тональной музыки, без которой немислимы крупные формы. Абстрактные количества сильных-слабых долей (т.е. метрически-тактовая сетка, столь важная Конюсу) в этом языке описания музыкальной формы находятся на самой дальней периферии.

Не устраивали Г. Э. Конюса и взгляды Г. Римана на ритмику (в отличие от метра, конкретная последовательность длительностей в мотиве, теме-мелодии, фактуре). Риман разработал теорию, согласно которой шаг от слабой доли к сильной является порождающей микромоделью музыкальной формы. По давней, из античности идущей традиции (в античной теории музыки названия поэтических размеров фигурировали в качестве маркировок стандартных ритмических рисунков мелодии), этот шаг получил название ямбического (а вся римановская теория ритмики стала «ямбической теорией»). Но за генерализацией ямбической стопы у Римана опять-таки стояли гармонические функции звуков тональности. Дело в том, что сильная доля, с точки зрения тональной логики, наделена функцией устойчивости, она тоникальна. А тоническая функция не может быть показана иначе, чем через доминантовую подводку к ней. Поэтому элементарной ячейкой гармонического движения становится оборот: доминанта (слабое) — тоника (сильное). Далее осуществляется транспозиция тональной логики на соотношение акцентированных/долгих и безакцентных/кратких длительностей, которые получают соответствующие функциональные трактовки. И не совсем без оснований. Вспомним знаменитую гимническую мелодию Глинки из эпилога оперы «Жизнь за царя». Она начинается с крупной длительности (тоника) на сильной доле такта (казалось бы, «хорей», если пользоваться терминологией поэтической метрики). Но динамикой она обязана «подхлестывающему» действию мелких длительностей (функционально-неустойчивые звуки), каждый раз приводящих к очередной крупной (опорно-устойчивой) длительности. Так что возникает «ямбическая» структура.

Помимо полемики с Риманом Г. Э. Конюс сделал объектом критики труды рецептурно-школьного типа, от которых трудно ожидать глубокого теоретического обоснования или философско-эстетического обобщения излагаемых правил. Среди них и цитируемые Квятковским учебник элементарной теории музыки Н. Д. Кашкина (1875), и пособие по композиции И. К. Лобе (тт. 1–4; 1850–1867). Оба труда широко использовались в российской музыкальной педагогике; оба — не самостоятельны: восходят к общеевропейски авторитетному многотомунику Адольфа Бернгарда Маркса (*Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837–1847). Что касается проблем ритмики и метрики, то и А. Б. Маркс, и И. К. Лобе, и тем более Н. Д. Кашкин обходятся представлениями о пропорциональной делимости длительностей такта (целая — две половинных; половинная — две четверти, и т. д., до 64-х), а также нормативными сведениями о трехдольных размерах и триольных делениях.

Такт для классических учебников представляет, во-первых, *делимое и принцип деления*: исходную целостность и схему пропорционального соотношения долгих и мелких длительностей, составляющих конкретный ритмический рисунок. Целая (т.е., собственно, такт) делится на две половинных; половинная — на две четверти; и т.д., до самых до (если потребуется) 64-х и 132-х. Рисунок не должен быть однообразным или алогичным. Если в басу звучат долгие ноты, средних голосах и мелодии должны размещаться пропорциональные им краткие. Если мелодия делает начальный шаг крупными длительностями, то далее она не может вдруг сорваться на мелкие пунктирные доли — их необходимо подготовить через кратное уменьшение длительностей, и т.д.

Классическая теория отдельно оговаривает деление на три: трехдольный такт — с двудольным делением его долей, дуоль — деление на два в трехдольном размере, или же триольное деление длительностей в тактах четных размеров. Молчаливо подразумеваемая приоритетность двудольности наводит на размышления — особенно на фоне провозглашавшейся в средневековой ритмической теории символической предпочтительности трехдольной (перфектной) меры пропорционального соотношения длительностей.

Во-вторых, для классических пособий по музыкальной форме такт есть *результат деления*. На предложения (обычно восьми- или четырехтакты) и фразы (четырёх- или двутакты: в зависимости от темпа, размера и жанра сочинения) делится квадратный песенный период повторного строения (в танцевальной европейской музыке отмечается с XV-XVI веков), лежащий в основе классических музыкальных форм. В таком периоде первое предложение стандартно заканчивается так называемой половинной каденцией — на аккорде доминанты (его называют «вопрос»), а второе предложение («ответ») завершается полной каденцией — на аккорде тоники. Функциональное взаимодействие каденций скрепляет период в целостную музыкальную мысль. Обозначаемое как «квадратность» равенство количества тактов в предложениях (по четыре, по восемь), не столь обязательно, как гармоническая корреспонденция концовок предложений. Однако в квадратных периодах повторного строения переключки каденций усиливается симметрией их метрического положения (и поэтому квадратный период — самая простая из песенных форм).

Первое понимание такта срастается со вторым. Традиционная теория музыки описывает сквозную многоуровневую систему пропорций кратности временных долей, от целостной музыкальной формы (периода) до мельчайших ритмических рисунков.

«Теоретиков традиционной школы» Г. Э. Конюс упрекал в неразличении двух уровней временной организации музыки. Тактовые членения и группировки получили у Конюса наименование «скелетного метра», в отличие от «покровного», образуемого конкретным рельефом длительностей в мотивах, мелодиях, фактурах, гармонических сменах и т.д. Части музыкальной формы Конюс рассматривал как такты высшего порядка (это введенное Конюсом понятие прижилось в отечественной традиции анализа музыкальных произведений), различающиеся способом группировки тактов «низшего» порядка. В анализах Конюса произведения классиков и романтиков предстают кристаллическими образованиями с зеркальной симметрией разделов формы. Впрочем, во имя точных архитектурных пропорций музыковеду при анализе произведений случалось идти на натяжки и даже уличать шедевры Баха, Шопена, Бетховена, Мусоргского в неправильной записи (простановке размеров и тактовых черт).

Вообще говоря, в музыкально-теоретических системах так или иначе вываривает себя искусство звуков. В построениях Конюса в полный голос (резонансно усиленный вдохновением дискутанта), заглушая остальных участников ансамбля, заговорил нововременной феномен такта, отнюдь не столь простой и самоочевидный, как казалось авторам учебников классической композиции.

Записывать такт начали с конца XVII века. Тактовая черта выросла из прикладных нужд синхронизации ансамблевой игры и дирижирования. Вертикаль, перерезающая нотный стан, — не что иное, как графический след движения смычка капельмейстера (первой скрипки) или взмаха дирижерской палочки. Но, удивившись на письме, тактовая черта субстантивировалась. В классической музыке такт стал объективной единицей музыкальной формы, одним из логических элементов композиторского мышления. Подчиненный тональному аккордовому многоголосию, такт притянул на руководящую роль: рука дирижера — твердая рука. Идея правильного (т.е. повторяемого) деления временного объема посредством чередования сильных и слабых долей, неприятельно-органичная в танце, где временем движут ноги, внесла в автономную музыкальную форму целевой критерий абстрактной акцентной сетки. А с ним — образ индифферентного к конкретному наполнению, структурно-самодостаточного, симметрично-кристаллического времени-пространства музыкального произведения, который и ухвачен метротектонической теорией Г. Э. Конюса.

Для сравнения: в средневековой модальной и модально-мензуральной ритмике первичен *модус*: определенный рисунок из двух-трех долгих и кратких длительностей (таких рисунков-*модусов* изначально насчитывалось шесть; их повторения и сочетания образовывали в мелодии различные ритмические ряды — *ордосы*). Сомасштабность долгого и краткого задавалась поначалу только трехдольной (*перфектной*), а впоследствии также двудольной (*имперфектной*) мерой. В композиции XIV-XV веков в одном и том же голосе *максимы* (наиболее долгие звуки) могли иметь перфектную *мензуру*, *бrevисы* — имперфектный *темпус*, а *семibrevisы* и *минимы* — опять перфектную *пролацию* (мензура, темпус, пролация — как бы одно и то же, с современной точки зрения; но средневековое сознание четко различало между тремя, на которые делится конкретное долгое, и тремя, на которые делится конкретное краткое, — отсюда кажущаяся избыточность терминологии). На авансцене модально-мензуральной теории находился ритмический рисунок, который образовывался посредством прибавления (ср. принцип *ордо*), обратного деления, прибывающим, а не убывающим способом. Процедура же деления (перфектные или имперфектные мензура-темпус-пролация) играла вспомогательную регулирующую роль. Никакой «само-действующей» сетки временных величин, никакой абстрактной тектоники пропорций формы музыкальным сознанием Средних веков в виду не имелось. Идея такта ему глубоко чужда.

Вернемся к тактовой метрике. Образ метрического «скелета», по отношению к которому характеристически-пластичные длительности мотивов выступают всего лишь в роли «покрова» (этот конюсовский образ не с потолка взят — он есть реальная тенденция классической музыки, до поры сдерживаемая), открывал возможность *любого* (например, шумового, как в конкретной и сонорной музыке, или сценического, как в хэппенинге) наполнения опуса. Что и случилось. Такт сохранился в качестве достойного поп-музыки; а метротектоническая теория Конюса — в качестве раритетного экспоната музея музыковедческих идей. От классического такта в музыке высокой сложности остались рожки да ножки — и задолго до сонорики и хэппенинга, еще у А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, не говоря уже о нововенцах. Как раз в ту пору, когда разрабатывал свою теорию Конюс (и тем более тогда, когда о ней вспоминал Квятковский), такт уже «победил» и тем самым совершил самоубийство: ритмика сдвинулась в сторону иррегулярности при повторе акцентов и мотивных групп, в направлении к полиритмии, полиметрии, политемповости и т.д. (правда, случались и случаются — например, у М. Равеля, К. Орфа, Г. Свиридова, а также минималистов — возращения к регулярному акценту, но уже не в смысле тактового метра, а в смысле сплошной метрики повтора). Тактовая черта снова стала необязательной услонностью, облегчающей чтение нот. С 1960-х даже в симфонических партитурах указания тактового размера и тактовые черты могут отсутствовать (или, как

в симфониях Бориса Тищенко, наличествовать в ломаном, извилистом виде, указывая на полихронную просодию разных оркестровых голосов). Концовка статьи Квятковского («...в музыкальной теории совершенно не разработан вопрос о пределах такта как конструктивного измерителя пространства музыки...») сегодня звучит как гудок поезда, давно скрывшегося за горизонтом.

Впрочем, судьба тактового метра в музыке и в музыкальной науке не является общеэстетической притчей. Есть специфика музыки; есть специфика поэзии и т. д., пусть даже и аксиоматично, что «законы ритма едины для всех динамических искусств» (А.П.Квятковский).

Полемическая аргументация Г. Э. Конюса для Квятковского важна тем, что фиксирует общие (музыковедческие и стиховедческие) пробелы учения о метре. В традиционном музыкознании, как изложено выше, наличие этих пробелов адекватно органике классической тональной формы, а заполнение их — ее кризису и постклассической трансформации. Стиховед же истолковывает дефициты музыкальной ритмологии в том смысле, что напрасно теоретикам поэзии рассчитывать чему-то научиться у музыковедов. И, вопреки неточности отправной посылки, в этом выводе он прав. Научиться у музыковедов не выйдет по той причине, что музыкальные такт и стопа всего только лишь *похожи* на размер и стопу стиха; смысловая же генетика и эйдетика того и другого настолько различны, что непосредственно, без перевода, говорить на вроде бы общем языке у теоретиков стиха и музыки не слишком получается — одни и те же термины, приложенные к музыкальным и поэтическим текстам, оказываются омонимами. Но и теоретики музыки, несмотря на их традиционную прилежность в освоении смежных наук, вряд ли смогут легко перенять, как надеялся Квятковский, «для себя что-либо полезное из тактометрической ритмологии стиха», как, впрочем, и из других областей науки о литературе. Прежде чем перенять, надо понять, а понимание уходит в историческую противоречивость предмета, со стороны, на взгляд из другого вида искусства, мало внятную.

СТИХОТВОРЕНИЯ 1916–1968

Здесь представлена небольшая часть стихотворного наследия А. П. Квятковского. Его первые поэтические опыты относятся, по-видимому, к началу 1910-х годов; последнее стихотворение написано незадолго до смерти.

Александр Павлович готовил к печати свой стихотворный сборник, распределив отобранные стихи по нескольким циклам, независимо от времени их написания. Мы следуем этой авторской воле, заведомо нарушая хронологию. Кроме того представилось целесообразным выделить в отдельную подборку «Стихи о поэтах», поскольку их тематика перекликается с основным содержанием настоящего тома. Наконец в разделе «Разнолетье» представлены, уже в хронологическом порядке, некоторые стихи, не вошедшие в циклы, среди которых преобладают опыты 1920-х гг.

Сборник стихов Квятковскому так и не удалось издать. Значительная порция стихотворений увидела свет лишь спустя 15 лет после его смерти в «Литературном обозрении» (1984, № 1), благодаря инициативе главного редактора журнала Леонарда Лавлинского. С тех пор стихи Квятковского не переиздавались.

- «Я музыкой дышал, и юность...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111.
- «...Смотреть, смотреть, не смысла ни аза...» — впервые «День поэзии». М. 1969.
- «Как в старом домике, во мне...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 112.
- «Лирика» — там же, с. 109.

«Смотрю на ландыши. Дивлюсь...» — печатается впервые, по машинописи. Здесь и ниже машинопись авторизована и местами правлена.

- «Свет выключен за пережог...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Капризен этот голос потайной» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 112.
- «В окне густел аквамарин...» — там же, с. 111.
- «Помнишь? Дом на косогоре...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Я смотрю на тебя — и не вижу...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Вот и дожит вечер алый...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111.
- «Колечко» — там же, с. 112.
- «I. Я проснулся. Полночь спит...»; «II. Медленно, вскользь, по-обочью...» (Памяти Алочки) — печатается впервые, по машинописи. Стихотворения посвящены памяти умершей в малолетстве дочери от первого брака.
- «I. Стоял у мраморной колонны...»; «II. Сыграй, сыграй мне что-нибудь...» (Памяти скрипача Бронислава Губермана) — печатается впервые, по машинописи.
- «Устал, пожалуйста, не трогай!» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111.
- «Ноктюрн» — печатается впервые, по машинописи.
- «...Забьть, где губы, где глаза...» — там же.
- «Ты меня учила небо узнавать...» (Памяти Неонилы Глыбовской) — печатается впервые, по машинописи; адресат посвящения — неустановленное лицо.
- «Февральский серватый снег...» — печатается впервые, по машинописи. В стихотворении отразились впечатления от военного Подмосковья, где было отбито немецкое наступление.
- «Уж звезды строже тайком...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111.
- «Весеннее» — там же, с. 112. В «Ритмологии русского стиха» автор аттестует это стихотворение как «экспериментальное», но по художественным достоинствам оно безусловно выходит за рамки эксперимента.
- «Там берег. Челн. У черных балок...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Светает. Засыпают звезды...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111.
- «Звенит, пронизывая воздух...» — там же, с. 112.
- «Вечер в Можайске» — там же, с. 110. Экспериментальный образец четырехдольного (подобного античному) гекзаметра. А. П. любил декламировать это своё стихотворение, выявляя его метрическую структуру.
- «Высоты отгребели. Но...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Закончен день. Он утомлен...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Ночное радио упрямо...» — печатается впервые, по машинописи.
- «И вихорь мыслей безголосых...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Как люблю я в день осенний...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Скрипит январь. Стена намокла...» — печатается впервые, по машинописи.
- «Печь догорает. Предо мной...» — печатается впервые, по машинописи.
- «О, Пушкин, родина моя...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111.
- «Памяти А. Блока» — печатается впервые, по машинописи.
- «Стихи о В. Маяковском» — печатается впервые, по машинописи.
- «Стихи об Эдуарде Багрицком»: «I. В Кунцеве»; «II. Если б он был жив...» — «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 110.
- «Стынет чай. Вечерний бархат...» (Г. Оболдуеву) — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 111. С поэтом Георгием Николаевичем Оболдуевым (1896–1954) А. П. Квятковского связывала общность судьбы (пережитая ссылка, последующая непризнанность — при жизни Оболдуева было напечатано только одно его стихотворение) и тесная творческая дружба.
- «Умывальник. (Детская забавка)» — печатается впервые, по машинописи. Надстрочные обозначения сильных долей, возможно, проставлены автором позднее времени написания, в период теоретического обоснования тактовиков. Под сохранившимся вариантом стихотворения, помимо даты, подписано: «Царское Село. Казармы».

«Пусть мир грохочет — адом Данте...» — впервые в альманахе «Сибирский рассвет», 1919, март, №5, с. 43.

«Белый сумрак над полями...» — там же.

«Ступенчатые рифмы. I. Мостарь. II. Таким казался мир» — печатется впервые, по машинописи. Стихи навеяны смертью и кремацией («горящий труп») первенца — младенца Сусанны. М о с т а р ь — здесь: мифологическая фигура, страж или сборщик подати на мосту, ведущем в иной мир.

Оба стихотворения — уникальный эксперимент в области рифмовки: *σ* рифмуется с *а*, но с наращением слога; *σ* и *с* — разноударная рифма. В 1926 г. Квятковский продолжил этот эксперимент в стихотворении «Слово музыке», несколько видоизменив принцип «ступенчатости»: тройная разноударная рифма создает движение от дактилической клаузулы к мужской:

Я верю: слово найдет просимое.
Полжизни как-нибудь перезимую,
А там — примчат и весну мою.

Из «Русской сюиты». «Лето в Белоруссии. Ор. 2»; «Санная луната». Ор. 9» — впервые, в схематической разбивке, в сб. «Бизнес» (М., 1929), в составе статьи «Тактометр», воспроизведенной в настоящем издании. Первое стихотворение — в «Бизнесе» под названием «Лето». Второе стихотворение опубликовано в «Литературном обозрении», 1984, №1, с. 109. Об истории создания «Русской сюиты» см. в примечаниях к настоящему изданию, стр. 681–682.

«Вечер шел всю ночь» — печатается впервые, по машинописи.

«Трезвость» — печатается впервые, по машинописи.

«Апрель» — печатается впервые, по машинописи.

«Под осень» — печатается впервые, по машинописи.

«Другу» — печатается впервые, по машинописи.

«Сердце тишины» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 109–110.

«1935-ое лето». [Отрывок] — впервые «Под знаменем Белморстроя. Литературно-художественный журнал», 1935, № 7–8, июль–август, с. 20–21. Фрагмент поэмы, написанной Квятковским в ссылке, в районе строительства Беломорско-Балтийского канала (см. «Биографическую справку» в настоящем издании). Случай, в чем-то аналогичный «Творцам дорог» Николая Заболоцкого — произведению, создававшемуся в сходных обстоятельствах: оба поэта стараются вынести за скобки условия собственной неволи и сосредоточиться на мощи окружающей природы и грандиозности трудовых задач.

«Осенним вечером...» — впервые «Литературное обозрение», 1984, №1, с. 112, с примечанием публикатора Я. А. Квятковского: «Стихотворение, законченное А. П. в больнице перед кончиной».

КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ АВТОРА

Александр Павлович Квятковский родился 22 апреля (4 мая) 1888 г. в с. Веремейки Черниковского уезда Могилевской губ. в семье сельского священника Павла Федоровича Квятковского (1863 г. рожд.). Мать — Клавдия Матвеевна Квятковская (1861 г. рожд.); родители умерли в 1919 г. от холеры.

Среднее образование Александр Павлович получил в Могилевской духовной семинарии в 1905–1910 гг. и окончил ее в звании учителя начального народного училища, где и преподавал в 1910–1911 гг.

Осенью 1911 г. Квятковский поступил на словесно-исторический факультет Петербургского психоневрологического института. Курс лекций по литературе там вел знаменитый в те годы профессор Каллистрат Фалалеевич Жаков, зырянин (коми) по происхождению, русский писатель и филолог, давший Квятковскому импульс к занятиям поэзией и литературной теорией. В 1912 г. юноша Квятковский за участие в студенческой демонстрации по поводу Ленского расстрела был посажен в петербургский Дом предварительного заключения («Кресты»), где пробыл около двух месяцев (сохранилась его тюремная тетрадь со стихами и рисунками). Этим дело не кончилось. Александр Павлович был в то время поклонником Кнута Гамсуна, как, впрочем, и многие из студентов. В июле 1913 г. Квятковский решил посетить своего кумира и сделал попытку попасть в Норвегию, перейдя финскую границу Российской империи, но был задержан и препровожден в то же место заключения. Вскоре по ходатайству отца-священника его освободили.

В 1914–1915 гг. при Институте возник литературный кружок «Академия поэтов», в который входили поэты — Г. В. Маслов, Вс. А. Рождественский, Д. Майзель, Ю. Н. Верховский, в их числе студенты института — Н. А. Адуев, Л. М. Рейснер, А. П. Квятковский. Кружок посещали мэтры Федор Сологуб и Сергей Городецкий. В «Академию» Квятковского, вероятно, вовлек Адуев, с которым у него была впоследствии долгая, несколько десятилетий, дружба; оба они в 20-е гг. стали членами группы конструктивистов.

В 1916 г. учеба в Институте, на 5-м курсе, была прервана. Шла Первая мировая война, и Квятковский был мобилизован в армию. Он был зачислен в 4-й лейб-гвардейский стрелковый Императорской фамилии полк, расквартированный в Царском селе. Будучи студентом, был призван в качестве вольноопределяющегося, но экзаменов на офицерское звание сдавать не стал и служил рядовым.

В начале 1918 г. Александр Павлович был демобилизован как бывший народный учитель и поступил статистиком на работу в Наркомвоендел. В том же 1918 г. вместе с женой А. В. Чуклиной (студенткой Психоневрологического института), спасаясь от

голода, переехал в Барнаул к родителям жены. Работал секретарем инструкторского отдела Алтайского союза артелей. В Барнауле у Квятковского родилась дочь Сусанна, но прожила недолго; ее сгубила скарлатина. Уже в Москве в 1929 г. умерла от той же болезни и вторая дочь, Алла.

Летом 1919 г. Квятковский был мобилизован в армию Колчака, но в конце года вместе с еще одним солдатом бежал в Красноярск, где присоединился к восставшему полку, а позже демобилизовался и поступил на работу в красноярскую Центропечать.

В 1920–1921 гг. работал литсотрудником в газете «Алтайский коммунист» и в других периодических изданиях. Тогда же в барнаульских журналах «Сибирский рассвет», «Сноп» и в газетах были впервые напечатаны несколько стихотворений Квятковского. В Барнауле Квятковский познакомился и подружился с А. С. Новиковым-Прибоем; эта дружба продолжалась и в Москве, вплоть до самой смерти писателя в 1944 г.

В Москву Квятковский вместе с семьей переехал осенью 1921 г. и работал литсотрудником в ряде газет и журналов. 1923–1929 гг. — членство в литературной группе конструктивистов, образованной в 1922 г. И. Сельвинским, А. Чичериным и К. Зелинским. В сборнике конструктивистов «Бизнес» были напечатаны статьи Квятковского «Тактометр» и «Этюд о фонамах», а также несколько тактовиков (см. в настоящем издании).

В 1930 г. Александр Павлович вторично женился после того, как распался первый брак. Жена — Елизавета Яковлевна Неменская, двоюродная сестра художника Бориса Неменского. В этом браке родились два сына и дочь Наташа, умершая девять месяцев от роду от воспаления легких. Сыновья — Ярослав (1931 г. рожд.) и Владимир (1937–1971).

В апреле 1932 г. в Клубе писателей Квятковский сделал доклад «За техническую реконструкцию стиха», в обсуждении которого, судя по сохранившейся афише, приняли участие Андрей Белый, Осип Брик, Эдуард Багрицкий, Виктор Перцов, Виктор Шкловский и др., а также практически вся группа бывших конструктивистов (она прекратила существование в 1930 г.). Андрей Белый высоко оценил теоретические взгляды Квятковского; пожалуй, он был единственным, кто их сразу и до конца понял.

В декабре 1933 г. по доносу о рассказывании антисоветских анекдотов Квятковский был арестован ОГПУ. После двухмесячного пребывания в Бутырской тюрьме был приговорен к административной ссылке на три года в Медвежогорск, в зону строительства Беломоро-Балтийского канала. Там он работал вольнонаемным литсотрудником в газете Белбалткомбината «Перековка» и в журнале «Под знаменем Беломорстроя». В этом журнале, а также в литературном сборнике «Навстречу жизни» печатались стихи Квятковского.

В 1937 г., по окончании ссылки, Александр Павлович вернулся в Москву. С устройством на работу приходилось трудно, и только с 1938 г. удалось возобновить контакты с журналами «Литературная учеба», «Литературный критик» и опубликовать в них теоретические статьи. В 1940 г. выходит авторский «Словарь поэтических терминов» под редакцией С. М. Бонди, над которым ученый работал по возвращении из ссылки.

Во время Великой Отечественной войны Квятковский с семьей находился в Москве. В армию не был призван по возрасту. Осенью 1941-го пытался вступить в Народное ополчение, но и здесь в мобилизации было отказано в связи с хроническими заболеваниями. В военные годы он работал начальником пожарной охраны МИСИ им. Куйбышева (институт тогда находился в Малом Харитоньевском переулке, дом №5; по этому же адресу Квятковский жил с семьей).

Квятковский интересовался не только музыкой, живописью и кристаллографией, что соприкасалось с его занятиями профессионального литератора и стиховеда (см. об этом в комментариях к его трудам), — но и техникой. Так, в самом начале Отечественной войны ему пришла в голову идея нового летательного аппарата с винтом, помещенным в трубу, и с убирающимися крыльями. Описание этой идеи было послано в Наркомат авиационной промышленности. В официальном ответе на предложение (он сохранился в архиве Квятковского) признавалась принципиальная правильность

идеи, но указывалось на трудность ее осуществления и, значит, на невозможность практического применения. Как известно, впоследствии обе части этой идеи были осуществлены: турбовинтовой двигатель и изменяющийся профиль крыла.

В 1944–1946 гг. Квятковский состоял литературным сотрудником отдела Франции и Ближнего Востока в Совинформбюро. В 1948–1949 гг. работал над рукописью «Литературного словаря» по договору с Гослитиздатом. Договор был расторгнут после публикации в «Литературной газете» инспирированной (видимо, «сверху») статьи Б. Соловьева «Малая энциклопедия формализма» (о «Кратком словаре поэтических терминов»). Статья была «встроена» в развернутую тогда актуальную кампанию по «борьбе с формализмом», хотя речь в ней шла о довоенном издании 1940 г. Нужно сказать, что влияние репрессий 30-х гг. сказывалось на судьбе Квятковского вплоть до второй половины 50-х. Это выражалось в потере работы, препятствиях к дальнейшему трудоустройству, невозможности публиковаться в литературных и научных изданиях, замалчивании его участия в литературной жизни прошлых лет. Так, Александр Павлович был уволен из Совинформбюро в 1946 г., из многотиражки «Строитель выставки» (ВСХВ) — в 1951 г. В начале 50-х только Большая Советская Энциклопедия печатала отдельные статьи Квятковского на литературные темы. И лишь в конце 50-х гг. Квятковский некоторое время проработал литсотрудником в газете «Труд» и журнале «Социалистический труд», стал сотрудничать с «Литературной газетой».

Эти годы Квятковскому скрашивали старые и тесные дружеские связи с поэтом и стиховедом Г. А. Шенгели, поэтом Георгием Оболдуевым (не признанным при жизни) и его женой, поэтом и переводчицей Еленой Благиной. Через жену своего друга поэтессу Н. Л. Манухину-Шенгели Квятковский познакомился и встречался с Анной Ахматовой...

Когда обстановка в стране в 60-е гг. смягчилась, стало возможно вспомнить о писателях из прежнего «черного списка». В 1964 г. Квятковского приняли в Союз писателей СССР (в Союзе журналистов он состоял с 1958 г.). К этому же времени относится постоянное участие Квятковского в Никитинских субботниках (с Е. Р. Никитиной он был знаком еще до войны), а также переписка с академиком А. Н. Колмогоровым на стиховедческие темы (см. «Вопросы литературы», 2008, июль-август). В конце 50-х и начале 60-х гг. состоялось и знакомство Александра Павловича с начинающими тогда поэтами Андреем Вознесенским, Игорем Шкляревским, Натальей Горбаневской, для которых он был в эти годы доброжелательным советчиком.

В 1966 г. был издан «Поэтический словарь» А. П. Квятковского под научной редакцией И. Б. Роднянской. Творческое сотрудничество с Роднянской продолжалось и далее. Была почти полностью подготовлена к изданию рукопись «Ритмологии русского стиха» — труд всей жизни Квятковского. Но 7 июня 1968 г., через месяц после празднования своего восьмидесятилетия, Квятковский умер.

Несмотря на усилия членов комиссии по литературному наследию А. П. Квятковского, несмотря на положительные отзывы на рукопись, полученные от А. А. Леонтьева и М. Л. Гаспарова, несмотря на письмо в поддержку издания, подписанное С. М. Бонди, Д. С. Лихачевым, В. О. Перцовым, В. Б. Шкловским и адресованное Академику-секретарю М. Б. Храпченко, рукопись пролежала в издательстве АН СССР несколько лет и была отвергнута без четких оснований. Сейчас наконец пришло время ее обнародования по исполнению главной заботы и воли покойного ученого.

Ярослав КВЯТКОВСКИЙ

СТИХОВАЯ УТОПИЯ

С огромным опозданием к читателю приходит главный труд Александра Павловича Квятковского «Ритмология русского стиха» (в сопровождении его ранних и поздних статей и стихов). Не будучи вовсе неведомой специалистам, да и, благодаря «Поэтическому словарю», широким гуманитарным слоям, теория Квятковского всё-таки теперь может быть рассмотрена объективно, без многочисленных связанных с ней мифов или недоразумений.

По сути дела, «тактометрическая теория стиха» Квятковского остается неким маргинальным случаем в истории стиховедения, экзотизмом, поводом для острого постулирования канонической модели. Впрочем, А.П. Квятковский не одинок в этом гетто стиховедческих экзотов, и здесь необходимо обратиться к одной из принципиальных сторон концепции исследователя, связанной не только с ее непосредственным содержанием, но и с контекстом возникновения.

Дело в том, что Квятковский — отнюдь не академический ученый, по крайней мере, изначально. Активный участник движения конструктивистов, он создавал первую версию своей концепции «в пылу литературной борьбы»¹ — как идеолог авангардной литературной группы, как принципиальный изменитель самого подхода к основам поэтического творчества. Апология тактовика как метода не просто была теоретическим выводом, но и, куда в большей степени, представляла собой акт смешанной, художественно-идеологической природы, была «авангардным жестом». Фраза из статьи Квятковского «Русское стихосложение», касающаяся теории стиха XVIII века: «Первоначально теория предвляла практику, которая затем вырвалась из оков схематики» (с. 538)², — аукнулась впоследствии фразой его последовательного оппонента, М.Л. Гаспарова, по поводу самой тактометрической теории: «Таким образом (едва ли не впервые после Третьяковского и Ломоносова), теория стиха не выволилась из практики, а должна была предопределять практику»³.

Гаспаров, пожалуй, не вполне прав, используя слово «впервые»: не отменяя многочисленных (в том числе и до сих пор недооцененных) исследований, существовали

многочисленные «авторрефлексивные» или «проективные» стиховедческие интуиции, гипотезы и даже теории самих поэтов. Вообще, теоретический потенциал художников в новейшее время необыкновенно высок; сложно назвать значимого поэта минувшего века, не обращавшегося к интерпретационной деятельности (вспомним хотя бы тот факт, что значительная часть наиболее яркой литературной критики эпохи русского модернизма написана поэтами). Известны работы В.Я. Брюсова, А.Белого, В.А. Пяста, расширяющие объем русского стиха (а не только описывающие его неосвоенные доселе стороны). Поэтами были Г.А. Шенгели, В.Г. Шершеневич, С.П. Бобров, С.В. Шервинский. При этом их стиховедческая работа представляла собой важный вклад в создаваемую, по сути дела, дисциплину (стиховедение предыдущих эпох, при всех важных прорывах и прозрениях, оставалось неинституциональным), — но и была формой утопической деятельности по пересозданию поэтического поля. Одним удавалось создать стройную модель русского стиха (например, Шенгели, хотя некоторые аспекты его теории фантастичны), другие бесконечно перестраивали свое здание, оставив нам лишь руины (Бобров).

Миротворение, пусть и в отдельных сферах, переустройство привычных форм, замена старого на новое — важнейшая черта авангардного проекта. В области поэтической теории здесь можно назвать не только новые подходы к теории стиха, но и (мета)языковые построения Хлебникова, и «сдвигологию» Крученых, и поэтологию Мандельштама... В данном случае авангардность проявила себя шире, нежели исторический авангард, футуризм и постфутуризм — в целом, для горячей «культуры 1» (по В.Паперному)⁴ характерно создание определенных моделей, по которым *должна* развиваться действительность — и затем радикальное встраивание действительности в эту модель. Застывающая «культура 2», отождествляемая Паперным с «высоким сталинизмом» (но имеющая и иные исторические параллели), не творит мир по своим лекалам, но заменяет мир этими лекалами, утверждает естественность максимально искусственной модели — этим определяется и характер литературной теории той поры, в этом причина и полной ненадобности авангардных теорий стиха (казалось бы, максимально далеких по самой своей природе от какого-либо политического смысла). В результате на обочине науки оказались все без исключения стиховедческие модели 1920-х — начала 30-х; когда же новое поколение стиховедов обратилось к наследию «стариков» (и ушедших, и еще живых), оно пыталось (я говорю, разумеется, о тенденции, а не всех без исключения случаях взаимодействия поколений) подчас вычленив из утопических авангардных проектов их позитивную сторону — не желая признавать неразрывность науки, идеологии и художественного жеста в них. В результате безальтернативной основой современного стиховедения стали исследования формалистов, точнее, близких к ним, но более академических ученых (опозовцы также неразрывно связаны с культурой авангарда, их работы невозможно понять вне контекста искусства и политики той поры).

Разговор о концепции Квятковского невозможен без учета этих обстоятельств. Но невозможен он и без учета внутренней эволюции исследователя. «Ритмология русского стиха» явилась результатом «озарения»: «В 1952 г. я обнаружил и записал систему конт-

¹ Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. С. 297.

² Здесь и далее в скобках — ссылки на настоящее издание.

³ Гаспаров М.Л. Указ. соч.

⁴ Подробнее см.: Паперный В. Культура 2. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 2-е изд., доп.

рольных рядов тактометрических периодов. Это открытие опрокинуло всё, что я сделал до того...»⁵, — важнейший же конструктивистский манифест Квятковского «Тактометр» опубликован в 1929-м. Предъявлять претензии позднему Квятковскому, основываясь на ранних работах, неправильно, однако почти никому из критиков не была известна рукопись «Ритмологии...», в «Поэтическом словаре» же элементы тактометрической теории перемежались с вполне традиционными толкованиями терминов и понятий, что создавало специфическую перспективу. Отчасти миф о «фантастическом» характере концепции Квятковского связан именно с этой перспективой.

Это не значит, будто внутренняя эволюция Квятковского зачеркнула его ранние взгляды, а «академическая» работа была отдельна от «конструктивистской». Нет, и даже напротив: логика исследователя едина в текстах разного времени, развитие его мысли естественно. Более того, в «Ритмологии...» вполне обнаружены признаки авангардной культуры рассуждения, анализа, ведения дискуссии (скорее в данном случае — спора). Тем не менее, весьма принципиальная разница есть.

«Тактометр» имеет подзаголовок: «Опыт теории стиха музыкального счета». В самом деле, одним из главных упреков, предъявляемых теории Квятковского, является смешение в ней стихового и музыкального. В манифесте 1929 года, действительно, аналогия стиха и музыки, несомненно, прослеживается. «В самих словах, в ритме стихов уже заложена мелодия» (с. 358); «Используя размеры музыкальных тактов, количество которых (размеров) ограничено, при неисчислимых вариациях ритма, система тактометра предоставляет поэту беспредельные возможности ритмизации стиха со всей выразительностью, яркостью, своеобразием и индивидуальностью каждого из ритмов» (с. 363-364); определение «поэт-композитор» (с. 364) и т.д. Не вызывает сомнения, однако, что Квятковский здесь еще ищет верно передающую его мысль терминологию (которая найдется позже), порой говорит внетерминологично, метафорически, а подчас обращается к авангардному эпатажу, нарочитой радикализации своих взглядов (что для литературной полемики той эпохи было скорее нормой).

В «Ритмологии...» мы не найдем столь жесткой корреляции музыки и стиха. И если Квятковский пишет: «Законы ритма едины для всех ритмуемых явлений» (с. 32), то речь идет не о тождественности, а о глубинном родстве. В этом смысле права И.Б. Роднянская: при единстве законов ритмообразования для всех искусств, «материя ритмообразования оказывает на них обратное воздействие»⁶. В специальной (поздней) работе, посвященной ритму и музыкальной теории, Квятковский отмечает: «... уже окончательно выяснилось, что стиховедам нечему учиться у музыкантов-теоретиков, а последние напрасно обращаются к устарелой донельзя теории стиха» (с. 607) — речь идет о своего рода междисциплинарности, потенциально необходимой и в теории музыки, и в теории стиха, но не нивелирующей их.

Тем не менее, определяя взгляды Квятковского в разряд «музыкально-поэтических теорий»⁷, современный исследователь во многом прав. Эта правота, однако,

⁵ Цит. по: Роднянская И. Школа Александра Квятковского // Арион. 1999. №3. С. 111.

⁶ Роднянская И.Б. Замечания к ритмологии А.П. Квятковского // Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М.: Дрофа, 1998. С. 445.

⁷ См.: Бирюков С.Е. Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998. С. 69-75.

носит особый характер. М.Л. Гаспаров пишет о противоречии «между метрикой и декламацией, элементы которых сочетаются и подменяют друг друга в теории Квятковского и его последователей»⁸. Обратим внимание: вопрос поставлен не о музыке, а о декламации, устным выделенном произнесении поэтического текста.

В самом деле, лейтмотивом теоретических работ Квятковского — и ранних, поздних — является подчеркнутая роль произнесения стихотворного произведения. «Тактометре» Квятковский периодически замечает: «... здесь (в песне Пушкина «Письмо за здравие Мери» — Д. Д.) должна быть иная читка⁹ — легкая, грациозная, ласковая, как сама Мери. Существо ритма этой песенки обнаруживается тогда мы применим к стихам читку в размере 3/4 (вернее, 9/8). Получится легкий, вальсирующий ритм. Такая читка конститутивна всему звуковому строю этих стихов и высокому мастерству Пушкина вообще» (с. 357). Но схожую аргументацию можно встретить и в «Ритмологии...»: «... перед нами не рядовой паузник, а трехдольный тактовик в самой высокой его организации. Но чтобы это понять, нужно проскандировать стихи Маяковского во всей их точной ритмической разбивке (стихи нужно разучить)...» (с. 257). По Гаспарову же (и многим другим стиховедам), «декламационные признаки не могут характеризовать место размера в системе стихосложения»¹⁰.

Это тем более интересно, что к системе Квятковского часто предъявляется претензия: он не учитывает «реального звучания» стиха, втискивая его в абстрактную сетку. Данное противоречие имеет свое объяснение.

Исторически дихотомии *стих vs. проза* предшествовала дихотомия *текст поющий vs. текст произносимый*¹¹. Однако в развитых культурах место этого деления занимает оппозиция *письменное vs. устное*. При этом устное слово может предвостановить письменное, а может следовать ему. Но, в конечном счете, необходимым образом происходит растождествление: утрата письменным текстом маркеров былой устности его изоляция от устного слова, — но и отрефлектированное культурой наделение «намеренного», «нарочитого», «подчеркнутого» устного слова (в отличие от обыденной речи) самоценным статусом.

Пожалуй, во времена Квятковского самоценность этого статуса не была столь очевидной, как в современном культурном пространстве. Однако именно в эпоху модернизма/авангарда (не место здесь останавливаться на различии этих понятий) устное художественное слово уже становилось независимой от письменного текста формой бытования.

Можно сказать, что ритмология Квятковского фиксирует объективную общекультурную проблему: «что раньше: курица или яйцо». При всем разнообразии возможных версий правильный ответ здесь: «это разные стадии онтогенеза, с точки зрения филогенеза не могущие быть рассмотренными стадийно». Иными словами поэтическое слово, произносимое именно как поэтическое, является самостоятельным

⁸ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 295.

⁹ Здесь и далее в цитатах курсив автора.

¹⁰ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 299.

¹¹ В ряду некоторых других, соответственно, книжная словесность vs. народная словесность. См.: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е, доп. М., 2000. С. 21.

формой бытования поэтического текста. Квятковский, безусловно, слышит именно воспроизведение стихотворного текста: «Я твердил про себя:

та-та-та|та́-та-та-та|та́-та-та-та́.

Что это за стихи? Есть ли они на русском языке?... И вдруг —

По вечерам над ресторанами...

Ритм был найден!» (с. 120). Не случайно Квятковский с одобрением говорит об описании механизма стихосложения в «Как делать стихи» Маяковского. Однако авторское чтение как эстетический жест, пусть и подчиненное общим ритмическим законам, вплоть до самого конца девятнадцатого века не могло быть зафиксировано и стиралось временем. Поэтому апелляция Квятковского к чтению поэтов-современников и собственному слуху самоочевидна, но не очевидна абсолютная идентичность исполнения текста в иные эпохи. Разговор о скандировке как методе создания/прочтения виршевой поэзии, по сути, разговор об особой метрической системе (чего Квятковский не признает). Доверяя в первую очередь слуху, он вынужден оперировать зрением, то есть бумажным, а не звуковым обликом текста. Отсюда — многочисленные спорные интерпретации.

В этом смысле интересна переписка Квятковского с академиком А.Н. Колмогоровым, не только математиком, но и выдающимся энтузиастом применения математических методов в стиховедении. Их переписка оставляет странное впечатление: математик пытается уйти от абстракций: «Ваши концепции кажутся мне не менее натянутыми, чем традиционное разложение на стопы. К Вашему же призыву **выводить** правила **из практики**, ничего к непосредственным данным наблюдения над реальным стихом не примышляя, я вполне присоединяюсь. Мне кажется, что надо сделать еще один шаг и, вообще, не делить стих на искусственно выдуманные части» (из письма Колмогорова Квятковскому, 9 мая 1961 г.), — а стиховед строит сложнейшую систему. (Нечто подобное Гаспаров писал и о научных взаимоотношениях Колмогорова и Боброва: «... Колмогоров, профессиональный математик, в своих статьях и докладах обходился без математической терминологии, без формул, это были тонкие наблюдения и точные описания вполне филологического склада, только с замечаниями, что такой-то ритмический ход здесь не случаен по такому-то признаку и в такой-то мере <...> А Бобров, профессиональный поэт, бросился в филологию в математическом всеоружии, его целью было найти такую формулу, такую функцию, которая разом описывала бы все ритмические особенности такого-то стиха»¹²).

Именно в этой переписке возникает дискуссия о частушке. Казалось бы, простейшая, меж тем, на деле представляющая высшей формой песенного фольклора, частушка обладает богатейшим ритмическим репертуаром (что доказано не только Квятковским, но и Александром Туфановым, на которого Квятковский сочувственно ссылается, о Павлом Флоренским и др.). Квятковский и Колмогоров видят этот репертуар различным. Колмогоров задается вопросом, «можно ли понять метрическое строение

¹² Гаспаров М. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 393.

частушки по ее тексту, или частушка для правильного ее восприятия требует знания наложенного на текст в живом исполнении ритма, из самого текста не вытекающего» (из письма Колмогорова Квятковскому, 27 августа 1962 г.), а Квятковский откидывается от песенного начала частушки, но настаивает на ее устно-декламационной интерпретации: «Я убежден и утверждаю, что для выяснения метрического или ди-метрического строя народного стиха (а значит, и частушки) не только не обязательно знать его песенный ритм, но и вовсе не нужно привлекать его. В работах Вестфал Мельгунова и Корша (а в наши дни в работах М. Штокмара) говорится, что вопрос о стихотворном ритме в народных стихопеснях решается знанием песенного ритма заключенного в мелодии. Требование это не может быть правилом уже потому, что нередко один и тот же текст песни имеет разные мелодии и разные ритмы. Когда-то мне казалось это требование если не бесспорным, то полезным или наводящим на дробочный способ обнаружения потаенной ритмической структуры народного стиха».

Теперь же, когда мне ясны и принципы [?], и закономерности ритмологии стиха их изложил в известной Вам статье «Русское стихосложение»), вопрос о мелодийном ритме народных стихов совершенно отпадает; перед нами — литературное произведение и — только. Мы не поем, а читаем, — конечно, поэтически, а не прозаически. То самое мы делаем с поэмами Гомера, которые были некогда рапсодиями и их пели под аккомпанемент лиры или кифары рапсоды — античные скальды. Нынче мы читаем (скандируем!) и греческие тексты оригинала, и переводные тексты гекзаметра. Мелодия стала рудиментом...» (из письма Квятковского Колмогорову, 16 сентября 1962 г.). Квятковский говорит о чтении-скандировании, меж тем именно в частушке возможна исполнительская вариативность. Интерпретируя печатный текст, Квятковский помнит именно об устном; читая глазами, он внутренне декламирует (и настаивает на правильности именно такого чтения).

В этом смысле ценность теории Квятковского — в ее потенциальной необходимости для понимания разного рода современных экспериментов на грани слова/жеста/мимики/жестикуляции: «...Квятковский говорит о театрализации поэзии, предлагая реформировать актерскую пластику, чтобы привести ее в соответствие с исполняемым текстом»¹³. Далее: «Фактически Квятковский прямо предсказывает появление саунд- и акционн-поэзии»¹⁴. Современный расцвет разного рода сонорных, голосовых, слэм-овых и т.п. типов «новой» поэтической устности прямо вызывает к тактометрическому анализу. Другое дело, что дивергенция печатного и устного слова усиливается, и вовсе очевидна ее приспособленность к массиву современных поэтических публикаций.

Новая эстрадность пропагандирует многочисленные, излюбленные Квятковским вариации метрического стиха, элитарная же печать чередует этот стих с разнообразными образцами стиха, в терминологии исследователя «дисметрического», нерегулярного. Довольно невнятное описание верлибра, предпринятое в «Ритмологии...» (к тому же перемешанного с вольным, раёшным, говорным стихом, метрической прозой), связано только с недостатком материала, но и с общим отсутствием исследовательского интереса к данной теме. Однако поэзия пошла во многом по неутешительному для Квятковского пути, и произносительные критерии подчас оказываются неработающими.

¹³ Бирюков С.Е. Указ. соч. С. 71.

¹⁴ Там же.

Впрочем, принципиальное пренебрежение графикой в целом характерно для концепции Квятковского: неведомы критерии различения «естественной» и «метрической» пауз, нет, по сути, ни цезур, ни стихораздела, — а в результате графика оказывается преобразованной, разностопные стихи (два, даже три) соединяются, чтобы образовать требуемую конструкцию. Подчас это доказательно, подчас нет. Вообще, необыкновенная последовательность ритмологии естественным образом вынуждает Квятковского не обращать внимания на другие аспекты теории стиха (такие как, например, строфика).

Произвольность можно усмотреть и в объединении силлабики, силлаботоники, тоники народной и тоники литературной и т.д. в единую метрическую систему. Очарование ритмологии Квятковского — в ее стройности и целостности, это своеобразный храм стиха, и как-то неловко говорить о разноприродности отдельных приделов. Но дело даже не в принципиальных структурных отличиях разных поэтических систем, — описываемые с единых позиций, они вполне опознаваемы. Дело в другом: уравниены в единой систематике не обезьяна и слон, а обезьяна и птеродактиль: первая появилась лишь благодаря вымиранию второго, и не непосредственно, а косвенно, поскольку освободилась ниша. Между силлабикой XVII-XVIII вв. и тоникой XX в. нет непосредственной связи, есть лишь типологическое сходство, обнаруживаемое именно при скандировании, декламировании: на фоне тонической привычки силлабический текст ощущается тоническим. Однако каждая система изолирована во времени, и взаимосвязь этих систем, если и есть, должна быть описана с учетом не только количественного, но и качественного отличия. Поэтому, рассматривая стих русских силлабистов как инвертированный «на фоне контрольного ряда, стабилизирующего динамический процесс в стихе», Квятковский не говорит о самом возникновении данного ряда, по отношению к которому должна происходить инверсия, как о случившемся *после* возникновения и развития силлабики. В данном случае мы имеем дело с постулированием абстрактной модели, понятой внеисторически.

Однако не будем гневаться раньше времени. Роднянская пишет: «... между тем его (Квятковского — Д.Д.) “контрольные ряды”, идеальные модели, с которыми мы сравниваем (и тем самым постигаем) реальные ритмические процессы, — не что иное как недвижные эйдосы, врожденные нам и узнаваемые посредством анамнезиса <...> И вся его теория, построенная на сопоставлении идеально-исчислимого и словесно-реализуемого — типично платоническая теория»¹⁵. И далее: «Прежде чем вникать в ритмологию Квятковского, спросите себя о своих мировоззренческих предпочтениях. Если вы платоник-структуралист, вашему разуму будет чем поживиться. Если вы феноменолог-позитивист, идеально-реальное удвоение ритмических миров покажется вам мертвенным схематизмом»¹⁶. Автор этих строк скорее относит себя ко второй категории, однако «мертвенным схематизмом» теорию Квятковского не считает. Тут дело в другом.

¹⁵ Роднянская И. Школа Александра Квятковского. С. 113.

¹⁶ Там же.

В том же эссе «Арион», 1999, № 3) Роднянская цитирует запись Квятковского: «...норму элементарных отношений в метрических группах решает не время, а пространство, и время не может быть мерой ритмических процессов»¹⁷. Время по Квятковскому, не онтологично. Онтологичен ритм, лежащее в его основе число, которые одухотворяют пространство. Реальное искусство стиха эволюционирует, эта эволюция посюсторонняя (поэтому отдельные системы стихосложения не являются сущностными, изолированными), над ней существует структура (численно-ритмическое измерение пространства — понятно, почему Квятковскому была близка биология¹⁸, а кристаллография!).

Еще раз повторю: система Квятковского необыкновенно красива. Ее применимость весьма спорна, но мельчайшие движения стиха с ее помощью высвечиваются лучше, нежели с помощью «догматической силлаботоники». Поэт, эрудит, обладатель абсолютного слуха, труженик и упрямец, Квятковский предлагает последующим поколениям не только ритмологическую систему, но и коллекцию образцов, энциклопедию русского поэтического ритма. Один из ярчайших утопических проектов русского авангарда, тактометр, не должен быть забыт хотя бы и в таком качестве — как Башня Татлина, «Черный квадрат» и Звездный язык. Хотя, с развитием сверхточных методов моделирования стиха, очень возможно, мы получим подтверждения многих интуициям Квятковского.

Данила ДАВЫДОВ

¹⁷ Там же. С. 112.

¹⁸ Как Б.И.Ярхо, сопоставлявшему «литературное целое» и «биологического индивидуума».