



Джеймс Бейли

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ
ПО РУССКОМУ
ЛИТЕРАТУРНОМУ
СТИХУ



STUDIA POETICA

STUDIA POETICA



Джеймс Бейли

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ
ПО РУССКОМУ
ЛИТЕРАТУРНОМУ
СТИХУ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2004

ББК 82.3(2Рос=Рус)
Б41

Бейли Дж.

Б41 Избранные статьи по русскому литературному стиху. —
М.: Языки славянской культуры, 2004. — 376 с. — (Studia
poetica).

ISBN 5-94457-190-X

Книга Джеймса Бейли — известного американского стиховеда и фольклориста — знакомит читателя с методами анализа русского литературного стиха. Монография основана на обширном исследовательском материале. Рассматриваются произведения таких известных авторов, как В. Т. Нарезный, А. В. Кольцов и Д. Н. Кашин, К. К. Случевский, В. В. Маяковский, Андрей Вознесенский. Изучается поэтический ритм стихотворных форм в текстах этих поэтов.

Выделяются основные структурные признаки русских литературных размеров.

Сборник адресован филологам, стиховедам, лингвистам, а также всем, кто интересуется русской поэзией.

ББК 82.3(2Рос=Рус)

*В оформлении переплета использована картина
Р. Фалька «Красная мебель» (1920)*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshchelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-190-X



9 785944 571908

© Дж. Бейли, 2004

© Языки славянской культуры, 2004

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	10

ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ПРИЗНАКИ

РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ РАЗМЕРОВ.....	16
1. Введение.....	16
2. Ямбические размеры	18
3. Хореические размеры	30
4. Трехсложные размеры	40
5. Трех- и четырехиктный дольники.....	43
6. Заключение.....	49
Литература	50

СТИХОСЛОЖЕНИЕ РУССКОГО «КАНТА»

С КОНЦА XVII в. ДО СЕРЕДИНЫ XVIII в.	53
1. Введение.....	53
2. Текстологические проблемы и методы анализа.....	57
3. Акцентуация.....	62
4. Типология стихотворных форм	64
5. Ритмический анализ четырех силлабических размеров	66
6. Силлабический стих и силлабо-тонические размеры	74
7. Типы рифмы	77
8. Песни в силлабо-тонических размерах.....	82
9. Заключение.....	90
Литература	90
Приложение 1. Типология форм силлабического стиха	98
Приложение 2. Источники изучаемых песен	99
Приложение 3. Словари, справочники, исследования о русской акцентуации и собрания стихов.....	101

РАННИЙ ПРИМЕР РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО БЕЛОГО СТИХА:

ТРАГЕДИЯ В. Т. НАРЕЖНОГО «КРОВАВАЯ НОЧЬ...»	104
Литература	108

ХОРЕИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ В ПЕСНЯХ

А. В. КОЛЬЦОВА И Д. Н. КАШИНА	109
1. Введение.....	109

2. Народно-песенная акцентуация.....	113
3. Ритмический анализ	119
4. Слоговое урегулирование в песнях Кашина.....	136
5. Некоторые замечания о строфике и рифмах.....	137
6. Типология хореических размеров у Кашина и Кольцова.....	139
7. Заключение.....	141
Литература	142
Приложение 1. Библиография изданий народных песен	145
Приложение 2. Словарь народно-песенной акцентуации	147

МЕТРИЧЕСКАЯ И РИТМИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ

ПОЭЗИИ К. К. СЛУЧЕВСКОГО.....	149
1. Введение.....	149
2. Ямбические размеры	150
3. Хореические размеры.....	156
4. Цезура в двухсложных размерах	158
5. Структурные взаимодействия в двухсложных размерах.....	161
6. Двухсложные размеры с сильной цезурой.....	163
7. Трехсложные размеры.....	164
8. Народный стих.....	166
9. Метрическая типология.....	169
10. Заключение	171
Принятые сокращения.....	172
Литература	173
Приложение 1. Метрическая типология.....	175
Приложение 2. Метрическая типология — Лирика.....	176
Приложение 3. Метрическая типология — Повествования.....	177
Приложение 4. Метрическая типология — Драмы.....	177

СТРУКТУРА И ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО 5-СТОПНОГО ЯМБА

с 1880 по 1922 г.	178
1. Введение.....	178
2. Лирический стих.....	180
3. Повествовательный стих	186
4. Драматический стих	191
5. Другие ритмические признаки.....	195
6. Заключение.....	205
Литература	206

Источники цитируемых текстов	207
Библиография поэтических произведений	208
Приложение 1. Лирический стих.....	211
Приложение 2. Повествовательный стих	215
Приложение 3. Драматический стих.....	218

РУССКИЕ ДВУХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ С СИЛЬНОЙ ЦЕЗУРОЙ

с 1890 по 1920 г.	220
1. Введение.....	220
2. Двухчленный стих.....	226
3. Трехчленный стих	241
4. Варьирующаяся цезура	241
5. Силлабические вариации на внецезурных позициях	244
6. Рифмовка.....	246
7. История и заключение	248
Литература	250
Приложение. Собрания поэзии	251

РАЗВИТИЕ СТРОГОГО АКЦЕНТНОГО СТИХА

В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЭЗИИ с 1890 по 1920 г.	252
1. Введение.....	252
2. Проблемы ритмического анализа	253
3. Трехиктный акцентный стих.....	261
4. Четырехиктный акцентный стих.....	266
5. Другие признаки, история и заключение	270
Литература	274
Приложение 1. Перечень исследованных произведений	275
Приложение 2. Трехиктный стих.....	277
Приложение 3. Четырехиктный стих	278

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ В СТИХОТВОРЕНИИ В. В. МАЯКОВСКОГО

«РАЗГОВОР С ФИНИНСПЕКТОРОМ О ПОЭЗИИ»	280
1. Введение.....	280
2. Строки с четырьмя сильными ударениями	281
3. Строки со сверхсхемными ударениями.....	283
4. Строки с пропусками ударений.....	285
5. Заключение.....	288
Литература	290

ТРЕХИКТНЫЙ ДОЛЬНИК В ПОЭЗИИ ЮРИЯ ИВАСКА КАК ПРИМЕР РИТМИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ	291
Литература	305
Приложение 1.ямбические размеры Ахматовой	306

РУССКИЙ ТРЕХИКТНЫЙ ДОЛЬНИК С НУЛЕВОЙ АНАКРУЗОЙ	307
1. Введение.....	307
2. Основные просодические особенности русского стиха	308
3. Трехиктный дoльник с нулевой анакрузой	309
4. Хронология и структурные варианты.....	315
5. Равносложность и лoгаэдичность	320
6. Заключение.....	324
Литература	325
Приложение 1. Библиография разбираемых стихотворений.....	326
Приложение 2. Слоговой oбъем в междуиктных интервалах.....	329
Приложение 3. Ритмические вариации.....	329

СТИХ АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО КАК ОБРАЗЕЦ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ 1960-х гг.	330
1. Введение.....	330
2. Выделение и анализ стихотворных размеров	330
3. Ритмический анализ	335
4. Заключение.....	352
Литература	353

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ	356
Знаки для обозначения ритма.....	356
Периодические издания.....	356
Предметный указатель.....	357
Указатель имен исследователей	364
Указатель имен поэтов и переводчиков.....	366
Указатель кантов и народных песен	369
Библиография работ Джеймса Бейли	370

ОТ АВТОРА

Поэзия — точнейшая наука.

Георгий Иванов, «1943—1958. Стихи»

Когда в 1950-х годах в Советском Союзе началась хрущевская «оттепель», то одним из ее проявлений была неслыханная новость: обмен аспирантами между СССР и США. Я тогда только что получил степень магистра по славистике в Индианском университете и оказался в числе первых американских стажеров в России. 1958/1959 учебный год я провел, занимаясь русской литературой при Московском университете. Мой американский сосед по стажировке дал мне тогда незадолго до этого вышедшую книжку «Введение в русское стихосложение» Б. Унбегауна. Но я не подумал тогда, что ее предмет станет потом моей главной специальностью, Впрочем, я интересовался русскими формалистами, искал в московских магазинах книги Томашевского, Жирмунского, Тынянова, Эйхенбаума — тогда их можно было купить по доступной цене, — а в них тоже было много написано о стихе.

В следующем учебном году я стал аспирантом при кафедре славистики в Гарварде. Роман Якобсон тогда каждую осень вел два семинара: по лингвистике и по поэтике. Поэтика интересовала меня все больше. Однажды на семинаре Вс. Сечкарева по акмеизму мы разбирали стихотворение Мандельштама «Отчего душа так певуча...». Я вдруг заметил, что в нем между ударениями был то один слог, то два, — такой метр теперь называется дольником. Оказалось, что интерес к этому размеру возник сразу у многих: К. Ф. Тарановский писал статью о стихе Мандельштама, и о его дольнике в том числе, а в Москве этот размер исследовали А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров и М. Л. Гаспаров. Я написал аспирантскую работу о 3- и 4-иктном дольнике у Анны Ахматовой, сдал кандидатские экзамены и начал под руководством Р. Якобсона собирать материал для диссертации о русском дольнике, просматривая одного за другим поэтов с 1890 по 1920 гг. Тем временем Кирилл Федорович Тарановский стал в Гарвардском университете профессором и сделался моим руководителем. Никогда не забуду нашу первую встречу: мы проговорили четыре часа, а потом он пригласил меня на кофе в кафе через улицу — у гарвардских профессоров такое было не в обычае. Для меня было большим счастьем найти такого наставника и друга. Позже я бывал гостем много лет в доме у него и его жены Веры Любомировны.

Он сказал мне, что основополагающая работа о дольнике уже сделана Гаспаровым, и предложил мне написать о стихосложении Зинаиды Гиппи-

ус — «бабушки русского декадентства». Гиппиус была одним из первых экспериментаторов в модернистском стихе: у нее были и двухсложные размеры с сильной цезурой, и дольник, и акцентный стих, и имитации народного стиха, и свободный стих (о котором она написала ироничное стихотворение 4-стопным ямбом), а в классических размерах она открыла неиспробованные ритмические варианты. Работу пришлось начать с розысков ее несобранных стихотворений — я нашел около 100 текстов, они составили приложение к диссертации, которую я благополучно защитил весной 1965 г. Помню любопытный эпизод на этой защите. В одной строчке у Гиппиус я отметил, что ритм требует нестандартного ударения в слове конь — *кóня*. Тарановский возразил, что вернее читать это слово с обычным ударением, а в строчке видеть перебой ритма. Якобсон не согласился и сказал, что Гиппиус никогда не допустила бы такой неправильности в ритме. Они спорили минут двадцать, а я почтительно молчал.

Главная книга Тарановского о русских двухсложных размерах — это одно из лучших исследований по русскому стихосложению, наравне с работами Томашевского, Жирмунского и Якобсона. Она была написана по-сербски. Сербского языка я не знал: пришлось взять словарь и разбирать текст слово за словом. Но Тарановский писал так точно и ясно, что скоро я стал читать сербские работы по стихосложению почти свободно. Первая моя напечатанная статья была обобщением его открытий: как два основных просодических закона русского ритма определяют разнообразие ритмических вариантов русских двухсложных размеров XVIII—XIX вв. Об этом будет не раз говориться и в статьях, вошедших в этот сборник.

С 1967 г. я стал преподавать русский язык и литературу в Висконсинском университете в Мэдисоне. Мне опять повезло. Заведующим кафедрой был Томас Шоу, работавший над своими замечательными конкордансами и словарями рифм к Пушкину, Батюшкову и Баратынскому. Он побудил меня продолжать занятия поэтикой. Я читал для аспирантов курс русского стихосложения, и им было интересно: у них была прекрасная лингвистическая подготовка. По инициативе Романа Якобсона на большинстве славянских кафедр в США требовали, чтобы даже те, кто защищает диссертацию по литературе, прослушали основные курсы по лингвистике. Именно поэтому изучение славянской метрики могло стать гораздо более точной и объективной наукой, чем нынешнее изучение метрики других европейских языков. К сожалению, теперь в американской славистике якобсоновская программа почти забыта.

Но 1960—1970-е годы были счастливым временем интереса к изучению русского стихосложения. Исследователей было много, и они свободно обменивались своими работами. Я мог получать и читать большинство советских публикаций по поэтике. Когда весной 1970 г. я был в Ленинграде по научному обмену с Академией наук СССР, я в первый раз познакомился с гостеприимством покойного В. Е. Холшевникова, а в последнее мое ленинградское воскресенье В. М. Жирмунский пригласил меня на чай. Потом в Москве я часто встречался с М. Л. Гаспаровым. В кружке стиховедов, время от времени собиравшемся, кажется, при Институте иностранных языков, меня попросили сделать доклад; я решил говорить о 3-иктном дольнике Йейтса в стихотворении «*Car and Bells*». Обычно на заседаниях бывало человек восемь-десять, но в этот раз комната оказалась полна. После этого мне сказали, что мое присутствие в этом институте более не желательно.

Общаться, выступать с докладами и обмениваться мыслями давали возможность многочисленные конференции по поэтике — сперва в России, а потом и в Соединенных Штатах Америки. Две такие конференции состоялись в Варшаве, а позже еще две организовала кафедра славистики UCLA в Лос-Анджелесе. На конференцию в 1987 г. впервые смогли приехать многие ученые из России. Каждые пять лет собирался Международный конгресс славистов — всякий раз в другом славянском государстве. Оглядываясь на этот «творческий энтузиазм» в стиховедении тех лет, легче понимаешь героическую эпоху русской поэзии 1910—1920-х годов.

У классиков русского стиховедения меня больше всего привлекал их лингвостатистический метод. Метр реализуется в языке и предстает в разнообразии многих ритмических вариаций; исследователь их описывает и подсчитывает, предъявляя результаты в объективных статистических показателях, и только на этой основе строит в дальнейшем теоретическое описание механизмов ритмообразования. Суть подхода можно выразить и коротко: «Пусть материал говорит сам за себя». Так я старался подходить и к английскому, и к немецкому, и особенно к русскому народному стиху. Как Томашевский и Тарановский описывали русский 4-ст. ямб, так я в одной работе попытался описать английский 4-стопный ямб разных эпох, чтобы популяризировать на Западе этот (как я назвал его) «русский метод». Но статистика пока еще отталкивает большинство английских и американских стиховедов, так же как пятьдесят лет назад она пугала русских.

Еще в Индианском университете я слушал аспирантом у Феликса Ойнаса курс по русскому фольклору в переводах. Потом интерес к фольклору становился все глубже и глубже, особенно после того как я сам начал чи-

тать курс по русскому фольклору уже в подлинниках. Приехав по научно-му обмену в Россию в 1988 году, я встречался с фольклористами, особенно ленинградскими-петербургскими, и они очень тепло принимали меня. У меня была неопубликованная статья о размере лермонтовской «Песни про купца Калашникова...» — я доказывал, что стих ее основан не на былинном 3-ударном размере, как обычно считалось, а скорее на 2-ударном размере, в основе которого был лирический размер 5 + 5. Тарановский, прочитав мой набросок, сказал, что сперва следовало бы изучить настоящий русский народный лирический стих. Это изучение заняло двадцать с лишним лет, в результате получилась книга о трех русских народно-песенных размерах: размер 5 + 5, 4-стопный хорей с дактилическим окончанием и двухударный акцентный стих с дактилическим окончанием. Многие написанные за это время статьи о русском народном стихе вышли по-русски отдельным сборником в 2001 г. Во всех этих работах я старался продолжать сравнительно-исторический подход Якобсона и Тарановского, рассматривавших русский народный стих как одну из ветвей общеславянского народного стиха.

Но в предлагаемой книге собраны статьи только о русском литературном стихе. Они были написаны между 1968 и 1983 гг. и публиковались только по-английски. Я посылал их оттиски советским коллегам, но большинству русских читателей они оставались недоступны. Здесь они расположены по хронологии предмета — о стихе XVIII, XIX, XX вв. Все они заново отредактированы, унифицированы, а иногда и расширены. Каждая представляет собой законченный текст, каждую можно читать отдельно от других.

Первая статья, сильно переработанная и дополненная, обобщает картину действия двух главных *просодических законов русского стиха*, открытых Тарановским: закона регрессивной акцентной диссимилиации и закона восходящего зачина строки. Я пытаюсь показать, как эти законы определяют ритм двухсложных размеров, трехсложных размеров и дольника не только в разнообразии их сосуществующих ритмических вариантов, но и в исторической смене и эволюции их форм.

Предмет второй статьи до сих пор занимал больше музыковедов, чем стиховедов, — это *кант*, музыкально-поэтическая песня, популярная в городской среде с конца XVII до конца XVIII в. Эта «низовая силлабика», заслоненная после 1730—1740-х гг. силлабо-тонической реформой Тредиаковского и Ломоносова, очень мало изучалась; хотелось бы, чтобы наша статья о ритмах и рифмах канта помогла заполнить этот пробел.

Столь же мало известна драма «Кровавая ночь» *В. Нарезного*, больше известного всем как прозаик; а она интересна, потому что ее белый стих впервые пытается передать в русском стихе ритм немецких и английских образцов.

Хореические размеры *А. Кольцова* давно были предметом споров: представляют ли они подражание живому народному стиху? В этой статье мы сравниваем ритмику хореев у Кольцова и в песеннике Даниила Кашина, чтобы показать, что в своих хореических размерах Кольцов гораздо больше ориентируется на хореи в песенниках, представлявших собой связующее звено между устной и книжной поэзией. Эта статья переписана почти заново и включает новые материалы о ритмике подлинного народного хорее.

Две статьи представляют собой описание ритмической типологии двух поэтов (по тому же плану, по которому я когда-то исследовал стих *З. Гиппиус*): *К. Случевского*, который интересен как переходная фигура между стихом XIX в. и стихом модернизма, и *А. Вознесенского*, который в 1950—1960-х гг. не только возродил многие размеры русских модернистов, но и пошел дальше по пути обновления русского стиха. Наиболее обширный материал привлечен для статьи о ритмике *5-стопного ямба* конца XIX — начала XX в.: соединяя макроанализ и микроанализ, она выделяет в этом размере четыре ритмические структуры, по-разному характерные для лирического, повествовательного и драматического стиха, а также (в меньшей степени) для рифмованного и нерифмованного стиха.

В эпоху модернизма, приблизительно с 1890 по 1930 гг., поэты разными способами экспериментировали с новыми формами стиха, чтобы «избежать изосиллабического тиранства» классических размеров. Из стихотворных форм, переходных от классической силлаботоники к тонике, рассмотрены *двухсложные размеры с сильной цезурой* — то есть такой, перед которой всегда стоит константное ударение и вокруг которой могут появляться добавочные слоги, постоянные или переменные.

Одна из статей посвящается становлению 3- и 4-иктного акцентного стиха в экспериментальную эпоху на рубеже XX в. Этот стих еще сильнее выражает попытки поэтов оторваться от классических размеров и, по-видимому, появляется одновременно с дольником, а не развивается из дольника. В другой статье акцентный стих рассматривается на примере детального разбора стихотворения *В. Маяковского* «Разговор с фининспектором о поэзии»: здесь предлагаются объективные способы анализа этого сложного стиха, позволяющие выделить в нем более урегулированную (как в этом стихотворении) и менее урегулированную формы.

Две последние статьи представляют собой разбор 3-иктного дольника с нулевой анакрузой, в котором развиваются два ритмических варианта в соответствии с двумя ритмическими законами Тарановского. Одна из статей описывает этот размер у отдельного автора — у *Ю. Иваска*, видного поэта и филолога русской эмиграции, который когда-то очень любезно помог при написании моей диссертации сведениями о З. Гиппиус.

Список условных обозначений, сокращений, указатели и библиография автора прилагаются в конце книги. Если между статьями, входящими в этот сборник, есть взаимные отсылки, то мы указываем только страницы данной статьи и не даем ссылок на предыдущие англоязычные издания, которые можно найти в библиографии работ автора. В ритмическом анализе выделяются три части в строке: 1) анакруза — слоги до первого икта, или метрического ударения, 2) основа — слоги от первого до последнего иктов включительно и 3) окончание — слоги после последнего икта.

Я благодарен многим коллегам за помощь и совет в подготовке статей этого сборника. Прежде всего это те, кто были первыми их читателями еще до публикации, — Томас Шоу, Лоренс Томас, Иэн Лилли, Барри Шерр, Джеральд Смит, Марина Тарлинская и, конечно, Кирилл Федорович Тарановский. В подготовке рукописи этого тома очень помогли С. Горбачева и особенно М. Коробова с ее редакторским мастерством. Более же всего я признателен М. Л. Гаспарову, который неизменно делился со мной своим опытом и мыслями во все годы с самой первой нашей встречи в 1966 г. Своими замечаниями и соображениями он, переводя эти статьи, много способствовал их совершенствованию.

ОСНОВНЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ПРИЗНАКИ РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ РАЗМЕРОВ¹

1. Введение

Большинство структурных признаков русских двухсложных размеров, трехсложных размеров и дольника определяют два основных просодических закона². Первый — закон акцентной диссимилиации, который обусловлен тенденцией русского стиха избегать смежных частоударных иктов. Сильнее всего это ощущается в конце строки, где последний икт — константный, а предпоследний — самый слабый. Диссимилиация смежных иктов (чередование сильноударных и слабоударных иктов) обычно регрессивна, то есть распространяется по строке от конца к началу, где она слабее всего. Второй основной просодический признак — закон восходящего зачина, который отражает тенденцию русского стиха избегать частых ударений на первом икте, если он приходится на первый слог строки³. Этот признак прогрессивен, то есть распространяется от начала строки и может влиять на заполнение первых двух, реже трех, иктов.

Эти два просодических признака большей частью определяют историческую эволюцию как русских классических размеров со времени их появления в первой половине XVIII в., так и дольника с начала XX в. Имеющиеся структурные варианты большинства размеров могут отражать согласованность этих двух законов, их конфликт, влияние иноязычного или народного стиха, ограничительное действие цезуры в длинных строках или эксперименты авторов. В некоторых случаях варианты связаны с определенной поэтической традицией или стилевыми особенностями. Опираясь на эти два принципа, мы можем объяснить, почему одни ритмические формы встречаются часто, другие спорадически, а третьи редко.

Ритмическое исследование каждого размера следует проводить на двух уровнях, одинаково важных, но принципиально различных: макроанализ, устанавливающий общие ритмические черты данного размера, и микроанализ, определяющий ритмические особенности отдельных стихотворе-

¹ Настоящая статья («The Basic structural characteristics of Russian literary meters») была опубликована в сб. «Studies presented to Professor Roman Jakobson by his students», Cambridge, MA., 1968, p. 17—38.

² Подробнее об этих основных законах стиха см.: [Тарановский 1953; 2000b].

³ К. Тарановский [2000b: 274] формулирует этот просодический признак как «стабилизацию первого икта после первого слабого времени».

ний, выявляющий редкие ритмические структуры и обнаруживающий стихотворные эксперименты. Первый подход имеет дело с общей исторической эволюцией размера, второй — с конкретными его явлениями. Так, поэт в большинстве своих стихов может пользоваться господствующей ритмической формой данного размера, но в одном или нескольких стихотворениях может прибегнуть к иной ритмической форме. Такие расхождения порой свидетельствуют не только о сознательном эксперименте, но и сигнализируют о потенциально новом ритме, который трудно было бы заметить, если ограничиться только каким-то одним видом анализа.

В этой статье мы постарались собрать данные всех ритмических вариантов, какие были обнаружены разными исследователями для классических размеров и дольника, а также и описать те выявленные нами ритмические варианты, которые еще не привлекали внимания. При этом из рассмотрения исключаются двухсложные размеры с сильной цезурой⁴, акцентный стих⁵ и свободный стих. По возможности, мы будем указывать относительную частоту и историческую периодизацию каждого варианта. Примеры для иллюстрации ритмических вариантов берутся главным образом из поэзии XX в. Не касаясь ритма словоразделов, мы, когда это уместно, будем указывать наличие или отсутствие цезуры в 5- и 6-стопных строках. Некоторые образцы хореических размеров будут привлекаться из народных песен, чтобы показать общие особенности народного и литературного стиха. Только попутно будет упомянуто о сверхсхемных ударениях, то есть тех, которые не совпадают с иктом [Тарановский 1953: 13—34; Томашевский 1929: 122—131, 188—193]. Роман Якобсон [Jakobson 1979: 168] так сформулировал ограничение на сверхсхемные ударения как в двухсложных, так и в трехсложных размерах: «Если в речевой единице два слога противопоставлены как более выделенный и менее выделенный, то эти два слога не могут стоять соответственно на слабом месте и сильном месте». Эту просодическую черту можно переформулировать и добавить, что она относится и к дольнику: если в многосложном слове любой слог приходится на икт, то ударение этого слова должно приходиться на какой-либо икт в той же строке. Следует отметить, что от этого правила возможны отступления в хореических стилизациях народного стиха⁶.

⁴ См. статью «Русские двухсложные размеры с сильной цезурой...», с. 220—251 наст. изд.

⁵ См.: [Гаспаров 1974: 294—351] и статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 252—279 наст. изд.

⁶ См.: [Tarantovsky 1953] и статью «Хореические размеры в песнях А. В. Кольцова...», с. 109—148 наст. изд.

2. Ямбические размеры

1) Трехстопный ямб. Этот ямбический размер имеет только одну ритмическую структуру: 1-й и 3-й икты сильноударны, 2-й слабоударен, в согласии с акцентной диссимиляцией. Эта двухчленная структура (контраст сильных и слабых иктов) отчетливее всего развилась в первой половине XIX в., когда акцентная диссимиляция особенно активно воздействовала на ритм двухсложных размеров. Как показывает табл. 1, эта тенденция ярко проявляется в стихе Батюшкова 1811—1812 гг., в котором 1-й и 3-й икты константны (т. е. несут ударение во всех или почти всех строках), а 2-й несет ударение только в 40% строк [Тарановский 1953: 92—98, табл. 5]. До этого, в XVIII в., и после этого, во второй половине XIX в., эта ритмическая структура проявляется слабее. Для XX в. приводятся данные о структуре этого размера у Е. Евтушенко [Гаспаров 1974: 123]; по сравнению с ритмом XIX в. 1-й икт слабеет, а 2-й икт усиливается. Несмотря на колебания ударности первых двух иктов, ритм стихов, написанных 3-ст. ямбом, во все периоды согласуется с акцентной диссимиляцией.

Таблица 1
Распределение ударности в 3-стопном ямбе

Икты	I	II	III
Слоги	2	4	6
Батюшков (1811—1812)	98,5	40,0	100
Евтушенко (1963—1969)	86,5	57,0	100

Из табл. 2 видно, как основной ритм 3-ст. ямба ярко выражен в стихотворении А. Вознесенского «Кроны и корни» [Вознесенский 1966: 159—160]. 1-й икт ударен во всех строках, кроме одной, 2-й икт исключительно слаб, 3-й икт константен. Пять из восьми строк приводимого примера соответствуют «чистому» двухчленному ритму этого размера.

Вознесенский (1960)

	Неслі не хороніть,	х х х х х х
	Неслі короновать.	х х х х х х
	Седее, чем граніт,	х х х х х х
4	Как бронза — красноват,	х х х х х х
	Дымясь локомотивом,	х х х х х х х
	Художник жил,	х х х х х х
	лохмат,	
	Ему лопаты были	х х х х х х х
8	Божественной лампад!	х х х х х х

Таблица 2

Распределение ударности в 3-стопном ямбе у Вознесенского

Икты	I	II	III
Слоги	2	4	6
Ударения	27	10	28
Процент	96,4	35,7	100

Несмотря на преобладание двухчленной структуры 3-ст. ямба, А. Кушнер [1975: 3—4] в своем стихотворении «Что хочешь, я сравню» сумел создать вариант ритма, в котором первые два икта выровнены по ударности (75%); это показано в табл. 3. Далее мы укажем, что 3-ст. хорей имеет два ритмических варианта, один из которых близко сходен с двухчленным ритмом 3-ст. ямба, а в другом ударность первых двух иктов выравнивается или повышается от 1-го к 3-му. В этом отдельном стихотворении Кушнер, по-видимому, реализовал второй возможный ритмический вариант 3-ст. ямба, в котором акцентная диссимиляция исчезает. В приводимых восьми строках 1-й икт несет ударение четыре раза и 2-й — шесть раз.

Кушнер (1975)

	Так выбира́й слова́	х х х́ х́ х́
	И пропуска́й сою́зы.	х х х́ х́ х́ х́
	Кружа́тся голова́	х́ х́ х х х́
20	От многосло́бной му́зы.	х х х́ х́ х́ х́
	К вискú прижа́в ладо́нь,	х́ х́ х́ х́ х́
	Разгла́дывай Петро́поль.	х́ х́ х х х́ х́
	А ко́нь отку́да? Ко́нь	х́ х́ х́ х́ х́
24	Ту́т ни при че́м, и то́поль.	х́ х х́ х́ х́ х́

Таблица 3

Распределение ударности в 3-стопном ямбе у Кушнера

Икты	I	II	III
Слоги	2	4	6
Ударения	24	24	32
Процент	75,0	75,0	100

2) Четырехстопный ямб. Этот ямбический размер имеет два традиционных ритмических варианта: тип XVIII в. с сильными 1-м и 4-м иктами и тип

XIX в. с сильными 2-м и 4-м иктами [Тарановский 1953: 66—92, табл. 2—3]. Вариант XVIII в., в котором ударность иктов понижается от 1-го к 3-му, не согласуется с акцентной диссимиляцией⁷. Вариант XIX в., сложившийся в 1810—1830-х гг., имеет двухчленную структуру и согласуется с регрессивной акцентной диссимиляцией. Как показал Тарановский [2000а: 241—245], эта перестройка ритмической структуры сопровождалась параллельными синтаксическими и интонационными изменениями в строке. В его интерпретации ритм XVIII в. риторичен и подчеркивает начало и конец строки, ритм XIX в. гармоничнее, уравновешеннее и подчеркивает середину и конец строки. Таким образом, сильные икты в каждом ритмическом варианте до некоторой степени отражают «смысловые и интонационные пики» строки. Хотя двухчленная структура, развившаяся в пушкинское время, так и остается господствующей, структура XVIII в. сохраняется как альтернативная и временами воскресает у некоторых поэтов XX в. [Тарановский 1955—1956]. В XIX в. двухчленная структура оформлялась все отчетливее, и 2-й икт у многих поэтов становился второй константой; в XX в. 2-й икт слабеет (84,2%), и действие акцентной диссимиляции заметно уменьшается [Гаспаров 1974: 88—95]. В табл. 4 представлено распределение ударений в 4-ст. ямбе на протяжении более двухсот лет.

Таблица 4

Распределение ударности в 4-стопном ямбе XVIII — XX веков

Икты	I	II	III	IV
Слоги	2	4	6	8
XVIII век	93,2	79,7	53,2	100
XIX век	82,1	96,8	34,6	100
XX век (младшие поэты)	82,3	84,2	47,3	100

Стихотворение А. Вознесенского [1964: 62—64] «Живет у нас сосед Букашкин» может служить примером нисходящего ритма XVIII в. Из табл. 5 видно, что ударность иктов падает от 1-го к 3-му. Все восемь строк соответствуют ритму, который продолжает быть плодотворным и в XX в.

⁷ К. Тарановский поначалу считал, что эта структура сложилась под влиянием немецкого 4-ст. ямба, но позже [2000с: 287] пришел к выводу, что «подобная структура должна была естественно возникнуть в русском стихе».

Вознесенский (1961)

	Да здравствуют Антимиры!	х х х х х х х х
12	Фантасты — посреди мурь.	х х х х х х х х
	Без глупых не было бы умных,	х х х х х х х х
	Оазисов — без Каракумов.	х х х х х х х х
	Нет женщин —	
	есть антимужчины.	х х х х х х х х
16	В лесах режут антимашины.	х х х х х х х х
	Есть соль земли. Есть сор земли.	х х х х х х х х
	Но стонет сокол без змей.	х х х х х х х х

Таблица 5

Распределение ударности в 4-стопном ямбе у Вознесенского

Икты	I	II	III	IV
Ударения	39	36	13	46
Процент	84,8	78,3	28,3	100

Стихотворение И. Бродского [1992: 50] «Приходит время сожалений» представляет собой двухчленную структуру 4-ст. ямба образца XIX в. Табл. 6 показывает, что регрессивная акцентная диссимилиация достигает здесь предела, так как 2-й икт фактически становится ударной константой и ударность 3-го икта падает до минимума (15,6%). Смысловые и интонационные пики стремятся совпадать с сильными 2-м и 4-м иктами. Из приводимых восьми строк четыре точно соответствуют основной двухчленной структуре.

Бродский (1961)

	Приходит время сожалений.	х х х х х х х х
	При полусвете фонарей,	х х х х х х х х
	при полумраке озарений	х х х х х х х х
4	не узнавать учителей.	х х х х х х х х
	Так что-то движется меж нами,	х х х х х х х х
	живёт, живёт, отговорив,	х х х х х х х х
	И, побеждая временами,	х х х х х х х х
8	зовёт любовников своих.	х х х х х х х х

Таблица 6

Распределение ударности в 4-стопном ямбе у Бродского

Икты	I	II	III	IV
Ударения	23	31	5	32
Процент	71,9	96,9	15,6	100

Андрей Белый в некоторых стихотворениях 1904—1909 гг. вводит новую ритмическую структуру 4-ст. ямба, в которой 1-й и 4-й икты сильно ударны, как в варианте XVIII в., но самым слабым иктом в строке является не 3-й, а 2-й (табл. 7). Перераспределение ударности 2-го и 3-го икта нарушает ритмические ожидания, порождаемые этим размером, и соответствует впечатлению «кошмарного гротеска», по выражению Тарановского [2000d: 305—309]⁸.

Таблица 7

Распределение ударности в 4-стопном ямбе у Белого

Икты	I	II	III	IV
Белый (1904—1909)	86,9	43,3	67,7	100

Хотя ритм Белого мог повлиять на 4-ст. ямб Ходасевича и, может быть, Цветаевой, однако, по данным Гаспарова [1974: 87—91], в поэзии XX в. его эксперимент не стал общим достоянием. Тем не менее, этот вариант остался в распоряжении поэтов и может эпизодически использоваться в связи с тематическими или стилистическими надобностями. В стихотворении Бродского «Садовник в ватнике, как дрозд» [Бродский 1992: 301], как представлено в табл. 8, имеется ударная константа на 1-м и 4-м иктах, а 2-й икт заметно слабее 3-го (15,0% и 85,0%). То, что Бродский писал стихотворения в двух вариантах 4-ст. ямба, показывает, что поэт может использовать разные ритмические структуры одного и того же размера. В приводимом отрывке 3-й икт ударен во всех строках, кроме одной. Ритм воспринимается с беспокойством, потому что читатель настраивается на двухчленный ритм 3-ст. ямба, но вместо этого неожиданно получает добавочный константно ударный икт (четвертый) в 4-ст. ямбе.

⁸ В эти же годы Белый пользовался и ритмическими вариантами 4-ст. ямба XVIII и XIX вв. Третий вариант, о котором идет речь, выделяется у него и тематически как цикл стихов, связанный с «ресторанной темой».

Бродский (1964)

	Садóвник в вáтнике, как дрóзд,	х х х х х х х
	по лéстнице на вéтку влéз,	х х х х х х х
	тём сáмым переки́нув мо́ст	х х х х х х х
4	к перна́тым от двуно́гих здесь.	х х х х х х х
	Но, вме́сто щебетáнья, вдрúг,	х х х х х х х
	в лопáтках возбу́ждая дрóжь,	х х х х х х х
	разда́лся характéрный звúк:	х х х х х х х
8	звúк трéния ножа́ о но́ж.	х х х х х х х

Таблица 8

Распределение ударности в 4-стопном ямбе у Бродского

Икты	I	II	III	IV
Ударения	20	3	17	20
Процент	100	15,0	85,0	100

3) Пятистопный ямб представляет собой самый ритмически разнообразный размер русского литературного стихосложения⁹. Во-первых, в этом размере возможны четыре ритмических варианта: 1) трехчленная структура на основе регрессивной акцентной диссимиляции — с сильными нечетными и слабыми четными иктами; 2) французская восходящая структура, в которой сильными являются 2-й, 3-й и 5-й икты, а слабыми 1-й и 4-й; 3) выровненная структура, в которой ударность трех первых иктов приблизительно одинакова; 4) нисходящая структура, в которой ударность иктов постепенно понижается от 1-го до 4-го. Во-вторых, ритм 5-ст. ямба осложняется цезурой перед 5-м слогом, которая может быть реализована или не реализована четырьмя способами: 1) постоянная цезура (95—100% строк), 2) свободная цезура (80—95% строк), 3) передвижная цезура, т. е. словораздел или перед 5-м, или перед 6-м слогом в большинстве строк, и 4) отсутствие цезуры. В-третьих, дополнительные ритмические особенности могут привноситься жанровыми свойствами лирического, повествовательного и драматического стиха.

⁹ Предлагаемое описание 5-ст. ямба опирается на исследования: [Гаспаров 1974: 100—108; Тарановский 1953: 146—273, табл. 9—12; Томашевский 1929: 138—253]. Также см. статью «Структура и эволюция...», с. 178—219 наст. изд.

С тех пор, как 5-ст. ямб вошел в употребление в начале XIX в., трехчленная ритмическая структура, опирающаяся на акцентную диссимилиацию, является господствующей. Цезура первоначально была постоянной перед 5-м слогом, но потом постепенно утратилась: в середине XIX в. преобладала свободная цезура, а в конце XIX в. некоторое время была употребительна передвижная цезура. Французская структура, имитирующая ритм французского силлабического десятисложника, оставалась второстепенным, но устойчивым вариантом. Выровненная структура, в которой три первых икта приблизительно равноударны, первоначально встречалась в переводах немецких и английских поэм и драм и лишь в немногих оригинальных произведениях [Тарановский 1953: 194—195, 223—231; Томашевский 1929: 224—225], но в конце XIX — начале XX вв. выровненная структура проникает и в оригинальный лирический и повествовательный стих¹⁰. Нисходящая структура появляется в 1898—1905 гг. в стихах В. Брюсова, может быть, потому, что он полагал, что ритмические возможности трехчленного варианта уже истощились. После этого другие поэты спорадически следовали брюсовскому варианту. В табл. 9 трехчленная и французская структура [Тарановский 1953: табл. 9] представлены цезурным стихом, а выровненный и нисходящий ритм — бесцезурным. Трехчленная структура продолжает господствовать и у поэтов середины XX в., хотя контраст между сильными и слабыми иктами в ней смягчается [Гаспаров 1974: 102—103].

Таблица 9

Распределение ударности в 5-стопном ямбе

Икты	I	II	III	IV	V
Слоги	2	4	6	8	10
Трехчленный (XIX век)	86,0	75,2	95,3	39,3	100
Французский (Вяземский, 1821—1825)	80,5	92,0	88,1	58,6	100
Ровный (лирика, 1890—1922)	85,3	85,0	86,1	48,2	100
Нисходящий (лирика, 1890—1922)	86,5	79,7	77,3	54,1	99,98
Середина XX века (лирика)	82,5	72,3	84,1	38,9	100

Примером трехчленной структуры может служить начало сонета Н. Матвеевой [1966: 111]. По данным табл. 10 видно, что это «чистая» форма трехчленного варианта возникает потому, что 1-й, 3-й и 5-й икты одинаково

¹⁰ См. статью «Структура и эволюция...», с. 189, 194 наст. изд.

являются константами. Словораздел перед 5 слогом имеется только в 10 строках (71,4%), поэтому стихотворение — бесцезурное.

Матвеева (1965)

	О лысина, столица ореола!	х х х х х х х х х х
	Под шляпою ты спишь, как стадион	х х х х х х х х х х
	Во тьме ночной, как место для футбола,	х х х х х х х х х х
4	Где матч из-за ненастья отменён.	х х х х х х х х х х

Таблица 10

Распределение ударности в 5-стопном ямбе у Матвеевой

Икты	I	II	III	IV	V
Ударения	14	5	14	2	14
Процент	100	35,7	100	14,3	100

Примером французской структуры 5-ст. ямба является стихотворение Ю. Мориц [1970: 41—42] «На смерть Джульетты», в котором константами являются 2-й и 5-й икты (см. табл. 11). В приводимых восьми строках с этими иктами стремятся совпадать и смысловые и интонационные пики. Передвижная цезура возникает — словораздел появляется в одиннадцати строках перед 5-м слогом (55,0%), в девяти строках перед 6-м слогом (45,0%).

Мориц (1965)

	Опомнись! Что ты делаешь, Джульетта?	х х х х х х х х х х
	Освободись, окрылки этот сброд.	х х х х х х х х х х
	Зачем ты так чудовищно одета,	х х х х х х х х х х
4	Остра, отпета — под линейку рот?	х х х х х х х х х х
	Нет слаще жизни — где любовь крамольна,	х х х х х х х х х х
	Вражда законна, а закон бесстыж.	х х х х х х х х х х
	Не умирай, Джульетта, добровольно!	х х х х х х х х х х
8	Вот гороскоп: наследника родишь.	х х х х х х х х х х

Таблица 11

Распределение ударности в 5-стопном ямбе у Мориц

Икты	I	II	III	IV	V
Ударения	13	20	16	8	20
Процент	65,0	100	85,0	40,0	100

Более или менее равномерное распределение ударений по трем первым иктам строки представлено второй строфой стихотворения А. Тарковского [1966: 70] «Превращение». В табл. 12 показано, что на каждый из этих трех иктов приходится по 14-15 ударений. Возможно, это объясняется как результат старания разнообразить ритм 5-ст. ямба, сочетая строки с разным расположением смысловых и интонационных пиков. Ввиду того, что словораздел перед 5-м слогом возникает в 9 строках (50%) и перед 6-м слогом в 5 строках (27,8%), стихотворение — бесцезурное.

Тарковский (1955)

	Что тяжёк я всёй тяжёстью земно́ю,	х х х х х х х х х
	Как я́корь, волоча́щийся по дну́,	х х х х х х х х х
	И це́пь разма́тывается за мно́ю,	х х х х х х х х х
	А я́ себя ма́трóсам не верну́...	х х х х х х х х х
	И пожелáл я лёгкости небéсной,	х х х х х х х х х
12	Сестры́ чуде́сной по́росли древе́сной...	х х х х х х х х х

Таблица 12

Распределение ударности в 5-стопном ямбе у Тарковского

Икты	I	II	III	IV	V
Ударения	14	14	15	5	18
Процент	77,8	77,8	83,3	27,8	100

Стихотворение Б. Ахмадулиной [1969: 17—18] «Вступление в простуду» является образцом нисходящей ритмической структуры 5-ст. ямба (табл. 12). Для примера выписаны 2-я и 3-я строфы. Ударность первых четырех иктов снижается с 78,6% до 42,9% и обнаруживает яркую реализацию редкой ритмической структуры, напоминающей нисходящий ритм 4-ст. ямба XVIII в. Такое распределение ударности, может быть, отражает еще одну попытку усилить ритмическое и синтаксическое разнообразие 5-ст. ямба. Этому процессу, несомненно, способствует и устранение цезуры. Словораздел перед 5-м слогом представлен в 16 строках (57,1%) и перед 6-м слогом в 8 строках (28,6%), так что говорить о какой-либо цезуре не приходится.

Ахмадулина

Грипп в октябре — всевѣдѣщ, как Господѣ.	х х х х х х х х х
Как а́нгелы на кры́льях стрекози́ных,	х х х х х х х х х

8	слетают насморки с небес предзímних	х х х х х х х х х х
	и нашу околдóвывают плóть.	х х х х х х х х х х
12	Вòт ты проходишь меж дерев и стén,	х х х х х х х х х х
	сам для себя невéдомый и стрáнный,	х х х х х х х х х х
	Пока ещё банáльности тумáнной	х х х х х х х х х х
	костéй твоих не обличíл рентгén.	х х х х х х х х х х

Таблица 13

Распределение ударности в 5-стопном ямбе у Ахмадулиной

Икты	I	II	III	IV	V
Ударения	22	20	19	12	28
Процент	78,6	71,4	67,9	42,9	100

4) Шестистопный ямб. Этот ямбический размер был употребительнее всего в XVIII в. и первой половине XIX в., имел цезуру перед 7-м слогом и выработал два ритмических варианта [Тарановский 1953: 98—146, табл. 6]. Гаспаров [1974: 117] показал, что эти же два варианта продолжают существовать и в XX в., хотя и с некоторыми отличиями. В симметричном варианте этого размера акцентная диссимиляция действует независимо в каждом полустишии, так что сильными являются 1-й и 3-й, 4-й и 6-й икты, а слабыми 2-й и 5-й. В асимметричном варианте действие регрессивной акцентной диссимиляции отчасти перекидывается через цезуру в первое полустишие, так что ударность 3-го икта заметно ослабляется. Таким образом, 6-ст. ямб обнаруживает тенденцию подчинить одной волне регрессивной диссимиляции всю строку и выработать трехчленную структуру с сильными четными и слабыми нечетными иктами. О. Мандельштам в 1915—1920 гг. первым, по-видимому, написал достаточное количество строк в этом варианте, но он продолжал соблюдать цезуру. В целом трехчленная структура уже имеет тенденцию освободиться от цезуры, как произошло в одном из вариантов 6-ст. хорея (о котором ниже). В этом процессе можно усмотреть борьбу за стих с тремя отчетливыми смысловыми и интонационными пиками. Кроме того, потеря цезуры может дать строке больше синтаксического разнообразия, как это и случилось в 5-ст. ямбе. В табл. 14 представлены данные трех ритмических вариантов 6-ст. ямба разных периодов.

Таблица 14

Распределение ударности в 6-стопном ямбе

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Слоги	2	4	6	8	10	12
Симметричный (XIX век)	90,7	64,7	75,5	94,1	39,8	100
Середина XX века	84,5	53,5	93,5	90,5	44,0	100
Асимметричный (XIX век)	89,6	70,3	64,1	95,0	38,1	100
Середина XX века	80,0	73,0	63,5	87,5	49,0	100
Трехчленный (Мандельштам, 1915—1920)	69,2	95,0	26,7	95,0	20,8	100

Господствующая симметричная структура, восходящая к французскому александрийскому стиху, была употребительна главным образом в XVIII в., затем в XIX в. после 1840 г., и, по-видимому, продолжала быть таковой в XX в. Второстепенная асимметричная структура медленно развивалась в первые десятилетия XIX в., подчиняясь общей тенденции полнее согласовывать двухсложные размеры с акцентной диссимиляцией. Трехчленная бесцезурная форма была и остается редкостью и встречается только в разрозненных экспериментах.

Симметричный вариант с константной цезурой перед 7-м слогом появляется в стихотворении А. Кушнера [1975: 25] «Я в комнате сижу: не клеится работа». Из табл. 15 видно, что каждое полустипише построено как 3-ст. ямб с его двухчленной структурой, в которой 1-й и 3-й икты — сильные, а 2-й — слабый. Так как Кушнер соблюдает чередование мужских и женских двустипий и, во всех строках, кроме 5-й и 12-й, просматривается синтаксическая и интонационная законченность каждого полустипиша, то перед нами несомненная стилизация 6-ст. ямба XVIII в. Ниже приводим только 2-ю и 3-ю строфы.

Кушнер (1975)

	Не я тоскую — он томится и тоскуёт,	х х х х х х х х х х х х
	Повёрх моих забот мне Францию рисует,	х х х х х х х х х х х х
	Какой она была лет сто тому назад.	х х х х х х х х х х х х
8	А я-то здесь при чём? А я в чём виноват?	х х х х х х х х х х х х
	И парочка в углу: художник и чахотка -	х х х х х х х х х х х х
	Не трогают меня. И сделаны нечётко.	х х х х х х х х х х х х
	Вот вспыхнул алый блик, вот медленно потух.	х х х х х х х х х х х х
12	Понять бы мне, какой в меня вселился дух...	х х х х х х х х х х х х

Таблица 15

Распределение ударности в 6-стопном ямбе у Кушнера

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Ударения	15	10	16	14	4	16
Процент	93,8	62,5	100	87,5	25,0	100

Н. Матвеева [1966: 113] в сонете «Мы только женщины...» предпочла структуру асимметричного 6-ст. ямба с сильными 1-м, 4-м и 6-м иктами и с постоянной цезурой. Как показано в табл. 16, внутри первого полустишия ударность иктов постепенно снижается, как в 4-ст. ямбе XVIII в. и как в 5-ст. ямбе с нисходящим ритмом.

Матвеева (1965)

	«Вино́ и же́нщины?» — Послэ́дуем отсэ́ль!	х х х х х х х х х х х х
	О́ же́нщина, возьми́ поваре́нную кни́жку,	х х х х х х х х х х х х
	Скажи́: «Любл́ю теб́я, как я́годный кисе́ль,	х х х х х х х х х х х х
12	Как ры́бью го́лову! Как за́ячью лоды́жку!»	х х х х х х х х х х х х
	По се́рдцу ли тебе́ привя́занность мо́я?	х х х х х х х х х х х х
14	Ты́ не пиро́г? Не сы́р? Ты́ — челове́к? А я́?	х х х х х х х х х х х х

Таблица 16

Распределение ударности в 6-стопном ямбе у Матвеевой

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Ударения	11	10	9	12	4	14
Процент	78,6	71,4	64,3	85,7	28,6	100

В стихотворении «Фантазия» Матвеева [1966: 133] обращается к трехчленной структуре 6-ст. ямба с сильными 2-м, 4-м и 6-м иктами (табл. 17)¹¹. Так как словораздел перед 7-м слогом встречается только в 10 из 16 строк (62,5%), то это стихотворение бесцезурное. Синтаксическая и интонационная организация строк, по-видимому, представляется гораздо более разнообразной, чем в двух других вариантах этого размера. В то же время более

¹¹ Трехчленную структуру 6-ст. ямба еще раньше использовал А. Баженов в переводе «Лягушек» Аристофана, но это была попытка передать ритм греческого оригинала [Гаспаров 1966]. В нескольких стихотворениях к трехчленной структуре обращался Случевский; см. статью «Метрическая и ритмическая типология...», с. 149—177 наст. изд. У Гиппиус так написаны стихотворения «Лестница» (1897) и «Нет» (1903) [Гиппиус 1999: 100, 136]. Трактовку трехчленного 6-ст. ямба как пеонического размера в стихотворении А. Кушнера «Гофман» см.: [Бухштаб 1969: 402—406].

отчетлива и тенденция к трем смысловым пикам в строке, совпадающим с константными ударениями на четных иктах в стихотворении Матвеевой. Все эти три аспекта показывают, как постепенное, но непрерывное расширение регрессивной акцентной диссимиляции на всю строку преобразует ритм 6-ст. ямба. Эти два стихотворения Матвеевой представляют собой очередной пример того, как поэт может использовать в разных произведениях разные ритмические варианты одного размера. Примечательно также то, что оба стихотворения напечатаны в одном и том же сборнике поэтессы.

Матвеева (1964)

8	Ты удержи́сь на э́тих зóнтиках и шля́пах, —	̀х х х ́х х ́х х х х х ́х х
	Свои́х доро́жных впечатле́ний не проле́й,	х ́х х ́х х х х х х х х ́х
	Ты подари́ мне то́й пусты́ни го́рький за́пах,	̀х х х х ́х х х х х х х х х
	Где́ гри́вы льво́в — как париќи у короле́й.	̀х ́х х х х х х х х х х х х
12	Простоволо́сая, растрёпанная, бре́дит	х х х х х х х х х х х х х
	Пусты́ня дре́вняя — и жде́т себе́ грозы́;	х ́х х х х х х х х х х х х
	Е́й нагада́ли, бу́дто кто́-то к не́й прие́дет,	̀х х х х х х х х х х х х х х
	Су́ровых ка́ктусов кресто́вые тузы́.	х ́х х х х х х х х х х х х

Таблица 17

Распределение ударности в 6-стопном ямбе у Матвеевой

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Ударения	11	16	7	16	6	16
Процент	68,8	100	43,8	100	37,5	100

3. Хореические размеры

В ямбах тенденция русского стиха избегать ударений на первом слоге строки в сущности не создает для поэтов трудностей, потому что первый икт приходится на второй слог строки и, следовательно, может быть сильноударным. В хореях, напротив, первый икт приходится на первый слог строки и поэтому стремится быть слабоударным. В 3- и 5-стопном хорее эта тенденция вступает в противоречие с регрессивной акцентной диссимиляцией, закон которой требует, чтобы все нечетные икты, в том числе первый, были сильноударны. От того, как разрешается этот конфликт, зависит структура этих двух хореических размеров. В 4- и 6-стопном хорее конфликта не происходит, потому что эти две просодические тенденции совпадают и сильными становятся все четные икты, а слабыми все нечетные, в том числе первый.

1) **Трехстопный хорей.** Столкновение двух просодических признаков в 3-ст. хорее привело к образованию двух ритмических структур. В первом варианте, как в 3-ст. ямбе, устанавливается двухчленный ритм с сильными 1-м и 3-м иктами и слабым 2-м иктом. Во втором варианте ударность 1-го и 2-го икта приблизительно выравнивается или даже повышается от 1-го икта ко 2-му и далее к константному 3-му икту. В табл. 18 представлены данные об этих двух структурах на материале стиха поэтов XIX в. Л. А. Мей и И. С. Никитина [Тарановский 1953: 302].

Таблица 18

Распределение ударности в 3-стопном хорее

Икты	I	II	III
Слоги	1	3	5
Л. А. Мей	68,1	58,5	100
И. С. Никитин	63,3	63,9	100

Примером этих структурных вариантов ритма 3-ст. хорей в XX в. могут служить два стихотворения А. Тарковского. В первом, «Мотылек» [Тарковский 1966: 150], ударность иктов постепенно возрастает от 1-го к 3-му (табл. 19); тем самым избегается сильная ударность 1-го икта на первом слоге.

Тарковский (1956)

	Хóдит мотылёк	х х х х х́
	По ступёням свёта,	х х х́ х х́ х
	Слóвно ктó зажёл	х́ х х́ х х́
4	Мельгешёнье ёто.	х х х́ х х́ х
	Кни́жечку чудёс	х́ х х х́ х́
	На лугу́ открь́ли,	х х х́ х х́ х
	Порошкóм небёс	х х х́ х х́
8	Подсини́ли крь́лья.	х х х́ х х́ х

Таблица 19

Распределение ударности в 3-стопном хорее (I вариант) у Тарковского

Икты	I	II	III
Ударения	9	12	16
Процент	56,3	75,0	100

Второй вариант 3-ст. хорей представлен в стихотворении «Новогодняя ночь» [Тарковский 1966: 79—80]. Как показывает табл. 20, акцентная диссимиляция не сильная, тем не менее 1-й икт заметно сильнее, чем 2-й (75,0% и 60,7% ударности). Сравнение этих двух стихотворений опять показывает, как поэт может использовать два разных ритмических варианта одного и того же размера.

Тарковский (1965)

	Я не буду спать	х х х х х
	Ночью новогодней,	х х х х х
	Новую тетрадь	х х х х х
4	Я начну сегодня.	х х х х х
	Ради смысла да́т	х х х х х
	И преображéнья	х х х х х
	С головы́ до пýт	х х х х х
8	В плóть стихотворéнья...	х х х х х

Таблица 20

Распределение ударности в 3-стопном хорее (II вариант) у Тарковского

Икты	I	II	III
Ударения	21	17	28
Процент	75,0	60,7	100

2) **Четырехстопный хорей.** С самого своего появления в литературном стихе XVIII в. этот хореический размер имел двухчленную структуру с сильными четными и слабыми нечетными иктами, одинаково отвечающую обоим основным просодическим признакам русского стиха. Во все периоды акцентная диссимиляция регрессивна, так как 1-й икт сильнее, чем 3-й. По данным табл. 21, двухчленная структура слабее выражена в XVIII в., чем в XIX в., когда 2-й икт стремится стать константой, а 1-й и 3-й заметно ослабевают [Тарановский 1953: 47—66, табл. 1; Drage 1960; 1961]. В XX в. основная структура этого размера, по-видимому, остается той же самой [Гаспаров 1974: 95—100], т. е. соответствует акцентной диссимиляции. Для сравнения с народным стихом мы добавили данные по свадебным песням с дактилическим окончанием [Бейли 2001: 210]. В них также возникает двухчленная структура с константами на обоих четных иктах и с более слабыми нечет-

ными иктами. Однако акцентная диссимиляция не регрессивна, так как 1-й икт не сильнее, а слабее, чем 3-й (46,0% и 50,6%).

Таблица 21

Распределение ударности в 4-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV
Слоги	1	3	5	7
XVIII век	63,3	89,5	54,8	100
XIX век	54,3	98,8	46,4	100
XX век (младшие поэты)	50,9	94,4	47,6	100
Народный стих	46,0	100	50,6	100

Две начальные строфы стихотворения Н. Заболоцкого «Ласточка» [Заболоцкий 1965: 173—174] иллюстрируют характерный для этого размера «анapestический зачин», где 1-й икт слабоударен, а 2-й икт сильноударен. 2-й и 4-й икты константны и тем самым обнаруживается, как ритм опирается на два интонационных пика. Цифры в табл. 22 показывают, что 1-й икт у Заболоцкого слабее, чем 2-й (33,3% и 45,8%), следовательно акцентная диссимиляция не регрессивна.

Заболоцкий (1958)

	Сла́вно ла́сточка щебе́чет,	х х х х х х х
	Ловко кры́льями стриже́т,	х х х х х х х
	Все́м ветра́м она́ перече́тит,	х х х х х х х
4	Но и си́лы береже́т.	х х х х х х х
	Ре́ет ве́рхом, ре́ет ни́зом,	х х х х х х х
	Догоня́ет кома́ра	х х х х х х х
	И в избу́шке под карни́зом	х х х х х х х
8	Отдыха́ет до утра́.	х х х х х х х

Таблица 22

Распределение ударности в 4-стопном хорее у Заболоцкого

Икты	I	II	III	IV
Ударения	8	24	11	24
Процент	33,3	100	45,8	100

Несмотря на подавляющее господство двухчленной структуры в этом хорейском размере, М. Цветаева в стихотворении «Попытка ревности» [Цветаева 1965: 262—263] обращается к нисходящей ритмической структуре, напоминающей ритм 4-ст. ямба XVIII в. с сильными 1-м и 4-м иктами и слабыми 2-м и 3-м иктами (табл. 23) [Гаспаров 1974: 96]. Ввиду того, что Цветаева была новатором в области ритма, этот уникальный образец 4-ст. хорей несомненно выдает ее склонность к экспериментированию.

Цветаева (1924)

	Как живётся вам — хлопóчется —	х х х х х х х х
	Ёжится? Встаётся — как?	х х х х х х
	С по́шлиной бессме́ртной по́шлости	х х х х х х х х
16	Как справля́етесь, бедня́к?	х х х х х х
	«Судо́рог да перебо́ев —	х х х х х х х х
	Хва́тит! До́м себе́ найму́.	х х х х х х х
	Как живётся вам с любо́ю —	х х х х х х х х
20	Избра́нному моему́!	х х х х х х х

Таблица 23

Распределение ударности в 4-стопном хорее у Цветаевой

Икты	I	II	III	IV
Ударения	44	30	26	48
Процент	91,7	62,5	54,2	100

3) Пятистопный хорей. Этот размер был введен Лермонтовым, но широкое распространение он получил только в XX в. В нем встречается или передвижная цезура перед 4-м и 5-м слогами, или он бесцезурен. Здесь закон регрессивной акцентной диссимиляции вступает в конфликт с законом восходящего зачина, и результатом становится ритмическая структура, напоминающая «французский» вариант 5-ст. ямба с сильными 2-м, 3-м и 5-м иктами. Возможна в качестве второстепенного варианта также и трехчленная структура с сильными 1-м, 3-м и 5-м иктами, полностью соблюдающая регрессивную акцентную диссимиляцию, но это один из самых редких вариантов русских классических размеров [Тарановский 1953: 273—298, табл. 14; 2000e]. Лишь единичные образцы такой структуры обнаружены у Гиппиус,

Бальмонта и Ахматовой¹². Их сравнительная редкость подчеркивает их экспериментальный характер и показывает, как властно действует в 5-ст. хорее закон восходящего зачина.

Табл. 24 показывает распределение ударности в 5-ст. хорее у поэтов второй половины XIX в.¹³ и середины XX в. [Гаспаров 1974: 110]. Ввиду того, что в XX в. 1-й икт становится несколько сильнее, а 2-й слабее, кажется, что борьба между двумя основными просодическими признаками русского стиха в этом размере продолжается. В качестве примера народного 5-ст. хорее с женскими окончаниями приводятся данные по песне «Вавило и скоморохи» в записи от М. Д. Кривополеновой [Тарановский 1953: 280]. Возникает та же ритмическая структура, что и в литературном 5-ст. хорее, за исключением того, что 2-й икт окончательно становится константным.

Таблица 24

Распределение ударности в 5-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	V
Слоги	1	3	5	7	9
После 1850	47,8	95,2	87,0	49,2	100
XX век (младшие поэты)	58,7	76,4	86,3	37,3	100
Народный стих	39,2	100	82,5	23,5	100

Примером господствующей ритмической структуры 5-ст. хорее является стихотворение поэта-эмигранта Б. Поплавского [1981: 10—11] «Зимний день на небе неподвижном». Как характерно для этого варианта, сильноударными являются 2-й, 3-й и 5-й икты, слабоударными — 1-й и 4-й (табл. 25). Анапестический зачин отчетливо развит, потому что разница в ударности 1-го и 2-го икта весьма велика (60,7% и 92,9%). Как иногда бывает в 5-ст. хорее, перед 4-м или 5-м слогом появляется передвижная цезура (53,6% и 46,4% соответственно).

Поплавский (1931)

Расцвело над вымершим бульваром	x x x x x x x x x
Царство снега, заметя следы.	x x x x x x x x x

¹² Бальмонт — «Фра Анджелико» [1969: 262]; Гиппиус — «А потом?» [1999: 188—189]; Ахматова — «Закат» («Да, такого неба не бывало») [1965: 260]. К. Тарановский [2000е: 377] отмечает трехчленную структуру в стилизации народной песни у Н. М. Ибрагимова — «Во поле березонька стояла» (1815).

¹³ Эти цифры пересчитаны из данных Тарановского [1953: табл. 14] по отдельным поэтам XIX в.

12	Из домов, где люди дышат паром,	х х х х х х х х х
	Страшно выйти в белые сады.	х х х х х х х х х
	Там всё стало высоко и сине	х х х х х х х х х х
	Беднякам бездумным снежный ад,	х х х х х х х х х
	Где в витринах чёрных магазинов	х х х х х х х х х х
16	Мертвецы весёлые стоят.	х х х х х х х х х

Таблица 25

Распределение ударности в 5-стопном хорее у Поплавского

Икты	I	II	III	IV	V
Слоги	1	3	5	7	9
Ударения	17	26	24	15	28
Процент	60,7	92,9	85,7	53,6	100

В качестве примера трехчленной ритмической структуры 5-ст. хорее цитируется вторая строфа стихотворения Бальмонта [1969: 262] «Фра Анджелико». Из табл. 26 видно, как строго выдержан этот ритм, так как 1-й, 3-й и 5-й икты являются ударными константами. Ни передвижная, ни постоянная цезуры не возникают, ввиду того что словораздел появляется перед 4-м слогом в семи строках (46,7%) и перед 5-м — в трех (20,0%).

Бальмонт (1900)

10	Там, вверху, сидел бы добрый Бог,	х х х х х х х х х
	Здесь, внизу, послушными рядами,	х х х х х х х х х х
	Призраки с пресветлыми чертами	х х х х х х х х х х
	Пели бы воздушную, как вздох,	х х х х х х х х х х
	Песнь бестелесными устами	х х х х х х х х х х

Таблица 26

Распределение ударности в 5-стопном хорее у Бальмонта

Икты	I	II	III	IV	V
Слоги	1	3	5	7	9
Ударения	15	6	15	3	15
Процент	100	40,0	100	20,0	100

4) Шестистопный хорей. 6-ст. хорей, как и 6-ст. ямба, имеет три возможные ритмические структуры: 1) симметричный вариант с постоянной цезурой перед 7-м слогом; 2) асимметричный вариант с постоянной цезурой; 3) трехчленный вариант без цезуры. В симметричном 6-ст. хорее, как и в симметричном 6-ст. ямбе, каждое полустишие представляет собой самостоятельную двухчленную структуру с сильными 1-м и 3-м иктами и слабым 2-м иктом. В асимметричном 6-ст. хорее в первом полустишии ударность 1-го и 2-го иктов слабее, но 3-й остается константным; второе полустишие имеет тот же двухчленный ритм, как и симметричный вариант. Таким образом, ритмическая структура первых полустиший в этих ритмических вариантах точно соответствует двум ритмическим структурам 3-ст. хорей. В бесцезурном 6-ст. хорее волна регрессивной акцентной диссимиляции проходит через всю строку и порождает трехчленную ритмическую структуру с константными четными иктами и слабыми нечетными иктами. В отличие от 6-ст. ямба, и симметричный и асимметричный варианты имеют константное ударение на 3-м икте¹⁴. Бесцезурный трехчленный 6-ст. хорей, или трехчленный его вариант, употреблялся в XVIII в. и начале XIX в. преимущественно в стилизациях народных песен. Общеупотребительным размером 6-ст. хорей не стал, но из трех его ритмических вариантов чаще других встречается асимметричный. Характеристика всех трех вариантов у поэтов XIX—XX вв. представлена в табл. 27 [Гаспаров 1974: 122—124; Тарановский 1953: 304—333, табл. 15]. Данные по народному 6-ст. бесцезурному хорю с дактилическим окончанием приводятся по причитанию, записанному Е. Барсовым от И. А. Федосовой [Бейли 2001: 316—321]. Здесь, как и в литературном 6-ст. хорее, четные икты являются ударными константами, а ударность нечетных иктов убывает в соответствии с регрессивной акцентной диссимиляцией.

Таблица 27

Распределение ударности в 6-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Слоги	1	3	5	7	9	11
Симметричный (В. Жуковский, 1851)	77,1	45,7	100	81,4	31,4	100
Ассимметричный (С. Надсон, 1879)	53,1	82,8	100	76,6	33,3	100
В. Федоров, 1964	53,0	67,0	100	68,5	47,0	100
Трехчленный (А. Мерзляков)	60,8	100	49,2	100	36,7	100
С. Гудзенко (1950)	38,0	100	41,5	98,5	25,0	100
Народный стих	47,9	100	35,6	100	29,2	100

¹⁴ Шестистопный хорей с константным ударением перед цезурой может считаться одним из двухсложных размеров с сильной цезурой, см. статью «Русские двухсложные размеры...», с. 220—251 наст. изд.

Ритм симметричного 6-ст. хорее можно показать на стихотворении Н. Рыленкова [1981, 246—247]. Как показывает табл. 28, 3-й икт в каждом полустиишии — константно ударный, 1-й — сильноударный, 2-й — слабоударный. Акцентная диссимилиция действует в каждом полустиишии отдельно. Цезура перед 7-м слогом соблюдается во всех строках.

Рыленков (1939)

	До́ждь зати́х, но до́лго в су́мерках капе́ли	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	С придо́ро́жных ве́тел па́дали, зве́ня.	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	В жи́те за до́ро́гой де́вушки не пе́ли,	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
4	Ты́ одна́ сиде́ла, ты́ ждала́ меня́.	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Мы́ вдвоём бро́дили в по́ле до рассве́та,	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Ю́ность прово́жали, жда́ли но́вых встре́ч.	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Бе́лые зарни́цы колы́хало́ ле́то,	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
8	И́х лови́ть хоте́лось, чтоб́ всю́ жи́знь бере́чь.	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́

Таблица 28

Распределение ударности в 6-стопном хорее у Рыленкова

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Ударения	13	11	16	13	7	16
Процент	81,3	68,8	100	81,3	43,8	100

Ритм асимметричного 6-ст. хорее виден на примере стихотворения С. Есенина «Я иду долиной», из которого приведена ниже одна строфа. По данным табл. 29, в первом полустиишии ударность иктов повышается, достигая константы на третьем икте перед цезурой, а во втором полустиишии имеет двухчленную структуру. Цезура соблюдается во всех строках.

Есенин (1925)

	Я иду́ доли́ной. На за́тылке ке́пи.	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	В ла́йковой перча́тке сму́глая рука́.	́х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Далеко́ сия́ют ро́зовые сте́пи,	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
4	Широ́ко синее́т ти́хая река́.	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́

Распределение ударности в 6-стопном хорее у Есенина

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Ударения	19	26	32	24	17	32
Процент	59,4	81,3	100	75,0	53,1	100

Трехчленная структура бесцезурного 6-ст. хоряя наблюдается в стихотворении Е. Евтушенко [Евтушенко 1966: 194—195] «Все как прежде», из которого восемь строк процитированы ниже. Как представлено в табл. 30, регрессивная акцентная диссимиляция действует на всем протяжении строки, четные икты являются ударными константами, а ударность нечетных убывает от начала строки к концу (от 58,1% к 29,0%). Строка 8 при подсчетах пропущена, потому что в ней лишь 5 стоп. Словораздел перед 7-м слогом соблюден только в 13 строках (41,9%), так что цезура отсутствует. В строках 3—7 трехчленная ритмическая структура выступает в чистом виде и, как и в 6-ст. ямбе, обнаруживает три интонационных пика. В отличие от стихотворений XVIII—XIX вв., стихотворение Евтушенко не имеет связи с народной поэзией, по содержанию его можно отнести к гражданской лирике. В двух строках появляются редкие образцы сверхсхемных ударений на многосложных словах (больше в нашем материале таких случаев нет): «гóрод пóмнит своё прóшлое недáром», «пúсть не бúдет никогдá *трьдцать седьмо́го*».

Всё как прежде,

всё как прежде в этом городе:

$\dot{x} \ x \ \dot{x} \ x \ \dot{x} \ x \ \dot{x} \ x \ \dot{x} \ x \ \dot{x} \ x \ x$

магазинны,

XXXXXXXXXX

бáни,

φάβρικι,

ХИМЧІСТКИ,

ожиревшие, напыщенные голуби,

X X X X X X X X X X

4

самока́тами гремя́щие мальчи́шки,

X X X X X X X X X X

и москóвское осóбенное áканье,

XXXXXXXXXX

и різно́счики живо́рок по кварті́рам,

XXXXXXXXXX

и гудёнье реактивное,

XXXXXXXXXX

и зв'яканье

8

проволочных ящиков с кефиром.

Таблица 30

Распределение ударности в 6-стопном хорее у Евтушенко

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Ударения	18	31	10	30	9	31
Процент	58,1	100	32,3	96,8	29,0	100

4. Трехсложные размеры

Трехсложные размеры — дактиль, амфибрахий и анапест — редко пропускают ударения на иктах, поэтому в них нет расхождений между метром и ритмом, поэтому их ритм обычно кажется более монотонным, чем ритм двухсложных размеров. Только в дактиле первый икт часто бывает безударным [Гаспаров 1974: 154; Тарановский 1953: 4—7] — черта, возникающая оттого, что первый икт приходится на первый слог строки. Хотя трехсложные размеры появились в русской поэзии XVIII в. одновременно с двухсложными, поэты начали их часто использовать только в начале XIX в., главным образом в романтических балладах. Далее употребительность трехсложных размеров все более нарастала к концу XIX в. и началу XX в., когда их особенно широко стали использовать символисты. XX в. также характеризуется тем, что поэты стали допускать в них больше ритмических вольностей, пропуская иногда слоги и ударения на иктах¹⁵. Однако, за немногими исключениями, для русских поэтов они всегда оставались на втором плане после двухсложных.

Стихотворение Л. Мартынова [1986: 165—166] «Двадцатые годы» представляет собой пример 3-ст. дактиля, в котором ударения на иктах иногда пропускаются. Как показывает табл. 31, первый икт безударен в 5 из 24 строк (что и бывает в дактиле); однако второй икт также безударен в 2 строках. В результате в 3-ст. дактиле возникает ритм восходящего зачина, напоминающего один из вариантов 3-ст. хорее. При пропуске ударения на внутреннем икте первый раз между 1-м и 3-м иктами возникает 5-сложный безударный интервал (строка 4), второй раз получается 4-сложный так, что один из внутренних слогов оказывается выпавшим. Такой 4-сложный интервал встречается в 3- и 4-иктном дольнике при пропуске внутреннего ударения (об этом ниже), так что можно было бы заявить, что это стихотворение написано 3-иктным дольником. Несмотря на это, все остальные междуиктные интервалы состоят из двух слогов, как в трехсложных размерах, между тем как

¹⁵ См.: [Гаспаров 1974: 148—156; Struve 1968] и статью «Стих Андрея Вознесенского...», с. 330—355 наст изд.

в дольнике они колеблются от 1 до 2 слогов. Мы приводим две строфы из стихотворения Мартынова.

Мартынов (1954)

	По́мню	х х х х х х х
	Двадцáтые го́ды —	
	Их телефо́нные ру́чки,	х х х х х х х
	Их телегра́фные ко́ды,	х х х х х х х
4	Про́волочные колю́чки.	х х х х х х х
	По́мню	х х х х х х х
	Недви́жные ли́фты	
	В неото́пляемых зда́ньях	х х х х х х х
	И бледно́ватые шри́фты	х х х х х х х
8	В о́гненно-пы́лких изда́ньях.	х х х х х х х

Таблица 31

Распределение ударности в 3-стопном дактиле у Мартынова

Икты	I	II	III
Слоги	1	4	7
Ударения	19	22	24
Процент	79,2	91,7	100

Стихотворение В. Бокова [1965: 108—109] «Сладкая каторга» представляет собой 4-ст. дактиль с пропусками ударений на некоторых иктах. Первый икт безударен в пяти строчках, а 3-й икт — в шести строчках; второй и последний икты — константные (табл. 32). Ввиду того, что налицо чередование сильных четных и слабых нечетных иктов, возникает двухчленная структура в соответствии с акцентной диссимиляцией. При пропуске ударения на 1-м икте строка получает 3-сложный безударный зачин, при пропуске на 3-м икте — 4- или 5-сложный междударный интервал. Ниже процитирована первая строфа стихотворения.

Боков (1965)

	Ми́лая, сла́дкая ка́торга сло́ва,	х х х х х х х х х
	Ты́ обяза́тельней календа́ря.	х х х х х х х х х
	Ты́ превраща́ешь меня́ в зве́роло́ва,	х х х х х х х х х
	В дальнево́сточного кра́боло́ва,	х х х х х х х х х
5	В калинингра́дского рыба́ря.	х х х х х х х х х

Таблица 32

Распределение ударности в 4-стопном дактиле у Бокова

Икты	I	II	III	IV
Слоги	1	4	7	10
Ударения	20	25	19	25
Процент	80,0	100	76,0	100

На примере стихотворения Б. Пастернака «Иней» [Пастернак 1965: 399—400] можно проиллюстрировать ритм 3-ст. амфибрахия. Первый икт пропускает ударение в одной строке (в строке 17), второй — в 6 строках из 36 строк. Из этих шести случаев получающийся интервал два раза оказывается 5-сложным и четыре раза 4-сложным. Все остальные интервалы между ударными иктами состоят из двух слогов. В результате возникает двухчленная ритмическая структура, как в 3-ст. ямбе (тоже с 1-сложной анакрузой) — это хорошо видно из табл. 33. Ниже приведены 5-я и 6-я строфы стихотворения.

Пастернак (1941)

	Всё обледенело с разма́ху	х х х х х х х х
	В папа́хе до са́мых бровей	х х х х х х х
	И кра́дущейся росомáхой	х х х х х х х х
20	Подсма́тривает с ветвей.	х х х х х х
	Ты да́льше идёшь с недове́рьем.	х х х х х х х х
	Тропи́нка ныря́ет в овра́г.	х х х х х х х
	Зде́сь и́нея сводча́тый те́рем,	х х х х х х х х
24	Решётча́тый те́с на дvereя́х.	х х х х х х х

Таблица 33

Распределение ударности в 3-стопном амфибрахии у Пастернака

Икты	I	II	III
Слоги	2	5	8
Ударения	35	30	36
Процент	97,2	83,3	100

Стихотворение В. Бокова [1973: 118—119] «Лошадиное око» служит примером ритма 3-ст. анапеста. Первый и последний икты в нем константны, а

на среднем ударение пропущено в 5 из 17 строк (табл. 34), в результате чего складывается отчетливая двухчленная ритмическая структура. При пропуске среднего ударения 4 раза возникает 4-сложный междуударный интервал и один раз 5-сложный. Мы приводим 4-ю строфу стихотворения. На первом слоге анапеста часто возникает сверхсхемное ударение; у Бокова это происходит 10 раз (58,6%).

Боков (1961)

	Вот уж солнышко приседает,	х х х х х х х х
	Тихо прячется за кусты.	х х х х х х х
	А она всё шагает, шагает,	х х х х х х х х х
	Видно, временем располагает,	х х х х х х х х х
13	Бьёт копытами о мосты.	х х х х х х х х

Таблица 34

Распределение ударности в 3-стопном анапесте у Бокова

Икты	I	II	III
Слоги	3	6	9
Ударения	17	12	17
Процент	100	70,6	100

Пропуски ударений на иктах в трехсложных размерах встречаются редко, однако расположение их не случайно; рассмотренные примеры показывают, что они осуществляют взаимодействие между метром и ритмом. Поэтому можно заключить, что и в трехсложных размерах действует акцентная диссимиляция, хоть и в малой степени. Так как 5-сложные междуударные интервалы в русской речи вообще редки, то для облегчения этих пропусков ударений, порождаемых акцентной диссимиляцией, стало дозволенным сокращать безударный интервал до 4 слогов. Таким образом, ритм трехсложных размеров сближается с ритмом дольника. Возможно, что именно влиянием дольника объясняются более свободные ритмические особенности трехсложных размеров в XX в.

5. Трех- и четырехиктный дольники

Если в двухсложных размерах все междуиктные интервалы 1-сложны, а в трехсложных размерах — 2-сложны, то в дольнике междуиктные интервалы могут быть то 1-сложными, то 2-сложными. Однако 2-сложных интервалов обычно больше, поэтому можно сказать, что ритм русского дольника стро-

ится скорее на трехсложной основе, чем на двухсложной. В дольнике, как в ямбе и хорее, возможны пропуски ударений на иктах, так что развивается взаимодействие между метром и ритмом. Поэтому в дольнике действуют те же два просодических закона, что и в двухсложных размерах¹⁶.

Экспериментальный дольник появился в русской поэзии тогда же, когда и классические размеры. М. В. Ломоносов [1952: 17] в своем «Письме о правилах российского стихотворства» уже дает пример «ямбо-анапестического» дольника в стихотворении «На восходе солнца как зардится». «Дактило-хореический» гекзаметр, которым В. К. Тредиаковский написал «Аргениду» (1751) и «Тилемахиду» (1766) и которым Н. И. Гнедич и В. А. Жуковский переводили гомеровские поэмы [Жирмунский 1975: 200—209], на самом деле является 6-иктным дольником. В XIX в. дольник появляется главным образом в переводах с немецкого, имитируя ритмику оригинала. Общепространенным размером он становится в русском стихосложении только в начале XX в., после появления стихотворений Блока. У Блока еще почти нет пропусков ударения на иктах, поэтому его дольник не отражает действия закона акцентной диссимиляции. Лишь упорно экспериментируя с различными ритмическими возможностями этого размера, поэты к 1930-м гг. (как показал Гаспаров в своем обширном исследовании 3- и 4-иктного дольника с 1890 до 1960 гг. [Гаспаров 1974: 220—293]) превратили дольник в полноценный русский размер, полностью соответствующий основным просодическим признакам русского стиха.

1) Трехиктный дольник. В 3-иктном дольнике основные ритмические особенности установились в таком виде [Гаспаров 1974: 220—244]: преобладающая анакруза — 2-сложная, хотя бывает и более короткая, и переменная; строка стремится к равнотрехсложности и обычно состоит из 8 слогов, не считая окончания; средний икт может приходиться как на 5-й, так и на 6-й слог (х х $\acute{x}$ х $\acute{x}$ х $\acute{x}$). Ударения на 1-м и 3-м икте — константные, на 2-м — в среднем в 77% строк. В целом 3-иктный дольник не только избегает ударений на начальном слоге строки, но и вырабатывает, в соответствии с акцентной диссимиляцией, двухчленную ритмическую структуру, напоминающую 3-ст. ямб. Табл. 35 показывает распределение ударности, по данным Гаспарова [1974: 237], на 1950—1960-е гг. Для сравнения мы приводим наши данные по 3-иктному дольнику 1911—1975 гг. с нулевой анакрузой, которые свиде-

¹⁶ О дольнике см.: [Гаспаров 1974: 220—293; Жирмунский 1975: 188—209; Колмогоров, Прохоров 1963; 1964; Тарановский 1962: 115—123; 2000а: 247—250].

тельствуют, что ударность 1-го икта заметно ниже (88,7%), потому что он приходится на первый слог строки¹⁷.

Таблица 35

Распределение ударности в 3-иктном дольнике

Икты	I	II	III
Двухсложная анакруза	98,3	77,0	100
Нулевая анакруза	88,7	78,7	99,9

Стихотворение Я. Смелякова [1979: 537—539] «Прогулка» представляет собой пример 3-иктного дольника с 2-сложной анакрузой и 8-сложной строкой. Как показывает табл. 36, 1-й и 3-й икты — константно ударные, а 2-й икт (приходящийся на 5-й или 6-й слог) пропускает ударение больше, чем в половине строк (43,2%). Всюду, где ударение на 2-м икте пропущено, между 1-м и 3-м иктами возникает 4-сложный интервал. В приводимых начальных строфах 2-й икт безударен в четырех строках, а на первом слоге, как обычно при 2-сложной анакрузе, четыре раза появляется сверхсхемное ударение.

Смеляков (1956)

	Не на митинг у проходной,	2—4—
	не с замёткой в многотиражку —	2—4—1
	просто, праздная выходной,	2—4—
4	шли по городу Лизка с Яёкой.	2—2—1—1
	Шли, не помню сейчас, когда, —	2—2—1—
	в мае, может, или в апреле? —	2—1—2—1
	не куда-то, а никуда,	2—4—
8	не зачём-нибудь, а без цели.	2—1—2—1

Таблица 36

Распределение ударности в 3-иктном дольнике с двухсложной анакрузой у Смелякова

Икты	I	II	III
Ударения	44	19	44
Процент	100	43,2	100

¹⁷ См. статьи «Русский трехиктный дольник...» с. 307—329, и «Стих Андрея Вознесенского...», с. 330—355 наст. изд.

Если стихотворение написано 3-иктным дольником с нулевой анакрузой, то 1-й икт приходится на первый слог строки, и, соответственно, ритмическая структура может подпадать под влияние закона восходящего зачина. Трех-иктный дольник с нулевой анакрузой имеет два ритмических варианта, схожих с 3-ст. хореем. В стихотворении А. Вознесенского [1970: 123—124] «Снег в октябре» анакруза во всех строках нулевая, все строки содержат шесть слогов (не считая окончаний), и 2-й икт безударен или приходится на 4-й слог, кроме строки 20, где ударение падает на 3-й. Так как 1-й и 3-й икты сильноударны, а 2-й икт часто неударен (54,2%), то ритм в соответствии с акцентной диссимилиацией складывается в двухчленную структуру (табл. 37). В приводимых первых двух строках на среднем икте ударение не стоит ни разу.

Вознесенский (1970)

	Па́дает по желе́зу	—4—1
	с не́бом напопола́м	—4—
	Сне́жное сожа́ление	—4—2
4	по́ лесу и по на́м.	—4—
	В кра́сные можжеве́лины —	—4—2
	сне́жное сожа́ление,	—4—2
	ве́тви отяже́лые	—4—2
8	све́тлого сожа́ления!	—4—2

Таблица 37

**Распределение ударности в 3-иктном дольнике с нулевой анакрузой
у Вознесенского**

Икты	I	II	III
Ударения	23	13	24
Процент	95,8	54,2	100

Стихотворение М. Цветаевой [1965: 199] «Каменной глыбой серой» представляет собой другой ритмический вариант 3-иктного дольника с нулевой анакрузой¹⁸. Как показывают данные в табл. 38, ударность нарастает от наименее ударного 1-го икта (75%) к константному 3-му икту. Равносложные строки содержат по шесть слогов, не считая окончания; 2-й икт или падает на четвертый слог или безударен. Когда на 1-м икте пропущено ударение в двух процитированных ниже строках, то перед 2-м иктом возникают три слога. Укороченная последняя строка стихотворения исключена из подсчета.

¹⁸ См. статьи «Трехиктный дольник в поэзии Юрия Иваска...», с. 291—306, и «Русский трехиктный дольник...», с. 307—329 наст. изд.

Цветаева (1922)

	Ка́менной глы́бой се́рой,	—2—1—1
	С ве́ком порва́в родствó.	—2—1—
	Тéло твоё — пещéра	—2—1—1
4	Го́лоса твоегó.	—4—
	Не́драми — в но́чь, сквозь слéпость	—2—1—1
	Ве́к, слепотóй бойни́ц.	—2—1—
	Глухонема́я крéпость	3—1—
8	Над пестротóю жни́ц.	3—1—

Таблица 38

**Распределение ударности в 3-иктном дольнике с нулевой анакрузой
у Цветаевой**

Икты	I	II	III
Ударения	12	14	16
Процент	75,0	87,5	100

2) Четырехиктный дольник. По данным Гаспарова [1974: 245—293], 4-иктный дольник тоже строится на 3-сложной основе, анакруза в нем обычно нулевая или 1-сложная, строки не стремятся к равносложности и обнаруживают слабую тенденцию к регрессивной акцентной диссимилиации. Табл. 39 показывает распределение ударности в стихах 1950—1960-х гг.

Таблица 39

Распределение ударности в 4-иктном дольнике

Икты	I	II	III	IV
Процент	95,0	97,4	85,2	100

Два стихотворения показательны для действия двух основных просодических законов русского ритма в 4-иктном дольнике. Первое, «Яблоки» Н. Рыленкова [1981: 92—94], имеет нулевую анакрузу во всех строках, кроме двух (37-й и 38-й), так что первый икт, как правило, совпадает с первым слогом. По данным табл. 40, стихотворение имеет двухчленную структуру в соответствии с регрессивной акцентной диссимилиацией: 2-й и 4-й икты константно ударны, а 1-й и 3-й икты часто безударны. Если на 1-м икте пропущено ударение, то перед 2-м иктом возникают три слога; если на 3-м икте

пропущено ударение, то появляется 4-сложный или, реже, 5-сложный интервал. В отличие от 3-иктного дольника, 4-иктный дольник не обнаруживает тенденции к равносложности.

Рыленков (1934)

	Здѣсь мы встѣрѣались, бывало, лѣтом,	—2—2—1—1
	Нѣчи просѣживали напролѣт.	—2—5—
	Какъ же не вспомнить сейчасъ объ этомъ,	—2—2—1—1
12	Если не видѣлись цѣлый годъ?	—2—2—1—
	На языкѣ присыхаетъ слово,	3—2—1—1
	Жажда наѣпливается во рту.	—2—5—
	Запахъ волосъ твоихъ слышу снова,	—2—2—1—1
16	Губъ твоихъ чувствую теплоту!	—2—4—

Таблица 40

Распределение ударности в 4-иктном дольнике с нулевой анакрузой у Рыленкова

Икты	I	II	III	IV
Ударения	41	44	27	44
Процент	93,2	100	61,4	100

Если 4-иктный дольник имеет 1- или 2-сложную анакрузу, так что 1-й икт не приходится на первый слог, возможно ожидать ритмическую структуру с сильным 1-м иктом, напоминающую ритм 4-ст. ямба XVIII в. Действительно, такой ритм встречается в стихотворении «Добро» Д. Кедрина [1974: 49—50]. Анакруза в нем 1-сложная, а ударность иктов (см. табл. 41) понижается от 1-го к 3-му, а потом повышается к 4-му, константному ударению. Первые две строфы приведены ниже.

Кедрин (1933)

	Потѣртъ сыромѣтный его тулупъ,	1—2—2—1—
	Ушѣстая шапка его, какъ склѣпъ,	1—2—2—1—
	Онъ вытеръ слюну съ шепелявыхъ губъ	1—2—2—1—
4	И шѣпотомъ попросилъ на хлѣбъ.	1—4—1—
	С пути сучковатой клюкой нужды	1—2—2—1—
	Не сразу спихнула его, поди:	1—2—2—1—
	Широкая медная борода	1—2—4—
8	Иконой лежитъ на его груди.	1—2—2—1—

Таблица 41

**Распределение ударности в 4-иктном дольнике
с односложной анакрузой у Кедрина**

Икты	I	II	III	IV
Ударения	44	38	35	44
Процент	100	86,4	79,5	100

Представленный анализ показывает, что 3- и 4-иктный дольники тоже отражают просодические законы акцентной диссимилиации и восходящего зачина. Поэтому эволюция дольника заключается в постепенном приспособлении его к этим двум просодическим признакам. С этой точки зрения становятся предсказуемыми все получающиеся ритмические структуры. Трехиктный дольник стремится к равносложности и 6-сложной основе (слоги от первого до последнего икта — $\acute{x} x x x \acute{x}.$). Это значит, что в своей окончательной и идеальной форме 3-иктный дольник стремится к метрической диссимилиации, обособляющей его и от двухсложных, и от трехсложных размеров. Хотя некоторые поэты закрепляют 2-й икт на 4-м слоге основы ($.. \acute{x} x x \acute{x} x \acute{x}.$), но многие продолжают менять 2-й икт на 3-м или на 4-м слоге ($.. \acute{x} x \acute{x} \acute{x} x \acute{x}.$).

6. Заключение

Постепенная эволюция русских литературных размеров на протяжении более двухсот лет показывает, что стихосложение представляет собой не застывшую статичную структуру, а живой, активный, творческий процесс, который так же меняется, как меняются поэтические направления, стили и индивидуальности. Острый слух и восприятие ритма побуждают поэтов постоянно искать ранее не использованные возможности классических размеров. Таким образом, оказался наконец большой запас ритмических вариантов, и, если приглядеться, станет видно, что в этих размерах гораздо больше ритмического разнообразия, чем кажется по их названиям.

Но все варианты каждого размера, столь многочисленные, тем не менее всегда подчиняются двум основным законам русского стихосложения. При этом одни ритмические варианты оказываются господствующими, а другие остаются второстепенными или редкими. Присутствие тех же двух явлений в некоторых жанрах русской народной поэзии говорит о том, что они заложены в просодических признаках русского языка, а не являются наслоением книжной культуры¹⁹.

¹⁹ См.: [Бейли 2001: 227—331, 386—398; Тарановский 1953: 279—281, 369; 2000b; Bailey 1993: 190—195].

Поэты XX в., с одной стороны, стараются расширить еще больше этот запас ритмических вариантов — например, разрабатывая трехчленный 6-ст. ямб или приспособлявая трехсложные размеры к акцентной диссимилации. Это показывает, что развитие классических размеров еще не остановилось. С другой стороны, старые, даже архаические формы тоже оказываются способны к возрождению — так по-новому использует Евтушенко 6-ст. хорей без цезуры, а Вознесенский — 4-ст. ямб с ритмом XVIII в.

Приведенные выше примеры из поэзии XX в. показывают, что поэты не только наследуют старые традиционные структурные формы, но и самостоятельно экспериментируют с ранее не встречающимися ритмическими особенностями и возможностями классических размеров. Только широкое и подробное обследование может обнаружить подлинную картину перемен и тенденций, из которых складывается стихосложение русских поэтов в последней части XX века.

Литература

- Бейли Джеймс. 2001. Избранные статьи по русскому народному стиху. М.
- Бухштаб Б. Я. 1969. О структуре русского классического стиха // Труды по знаковым системам. Вып. 4. С. 386—408.
- Гаспаров М. Л. 1966. Античный триметр и русский ямб // Вопросы античной литературы и классической филологии. М. С. 393—410.
- Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.
- Жирмунский В. М. 1975 [1925]. Введение в метрику // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 5—232.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1963. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 6. С. 84—95.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1964. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 1. С. 75—94.
- Ломоносов М. В. 1952. Письмо о правилах российского стихотворства // М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л. С. 9—18.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский Кирилл. 1955—1956. Руски четворостопни јамб у првим двома деценијама XX века // Јужнословенски Филолог. Књига 21. С. 15—43.
- Тарановский Кирилл. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // IJSLP. Vol. 5. P. 97—125.

Тарановский Кирилл. 2000a. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 234—256.

Тарановский Кирилл. 2000b. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.

Тарановский Кирилл. 2000c. Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 283—290.

Тарановский Кирилл. 2000d. Четырехстопный ямб Андрея Белого // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 300—318.

Тарановский Кирилл. 2000e. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 372—493.

Томашевский Б. В. 1929. О стихе. Л.

Bailey James. 1981. The Russian three-stress dol'nik with zero anacrusis // IJSLP. Vol. 23. P. 113—131.

Bailey James. 1993. Three Russian lyric folk song meters. Columbus, OH.

Drage C. L. 1960. Trochaic Meters in Early Russian Syllabo-Tonic Poetry // SEER. Vol. 38. № 91. P. 361—379.

Drage C. L. 1961. The Rhythmical Development of the Trochaic Tetrameter in Early Russian Syllabo-Tonic Poetry // SEER. Vol. 39. № 93. P. 346—368.

Jakobson Roman. 1979. Russian binary meters // Roman Jakobson. Selected writings. Vol. 5. P. 167—169.

Struve Gleb. 1968. Some Observations on Pasternak's Ternary Metres // Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun. New York. P. 227—244.

Taranovsky K. F. 1953. The Identity of the Prosodic Bases of Russian Folk and Literary Verse // For Roman Jakobson. The Hague. P. 553—558.

Собрания стихотворений

Ахмадулина Белла. 1969. Уроки музыки. М.

Ахматова Анна. 1965. Сочинения. Т. 1. Мюнхен.

Бальмонт К. Д. 1969. Стихотворения. Л.

Боков Виктор. 1965. У поля, у моря, у рек. М.

Боков Виктор. 1973. Стихотворения и песни. М.

Бродский Иосиф. 1992. Сочинения. Т. 1. СПб.

Вознесенский Андрей. 1964. Антимир. М.

Вознесенский Андрей. 1966. Ахиллесово сердце. М.

Вознесенский Андрей. 1970. Тень звука. М.

Гиппиус Зинаида. 1999. Стихотворения. СПб.

Евтушенко Евг. 1966. Катер связи. М.

Есенин Сергей. 1986. Стихотворения и поэмы. Л.

- Заболоцкий Н. А.* 1965. Стихотворения и поэмы. М.; Л.
Кедрин Дмитрий. 1974. Избранные произведения. Л.
Кушнер Александр. 1975. Прямая речь. Л.
Мартынов Леонид. 1986. Стихотворения и поэмы. Л.
Матвеева Новелла. 1966. Душа вещей. М.
Мориц Юнна. 1970. Поза. М.
Поплавский Борис. 1981. Собрание сочинений. Т. 2. Berkeley.
Пастернак Борис. 1965. Стихотворения и поэмы. М.; Л.
Рыленков Николай. 1981. Стихотворения и поэмы. Л.
Смеяков Ярослав. 1979. Стихотворения и поэмы. Л.
Тарковский Арсений. 1966. Земле — земное. М.
Цветаева Марина. 1965. Избранные произведения. М.; Л.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ РУССКОГО «КАНТА» С КОНЦА XVII в. ДО СЕРЕДИНЫ XVIII в.¹

1. Введение

Кант (лат. *cantus*) является типичным явлением русской культуры «переходного периода» с конца XVII в. до середины XVIII в. — из духовного псалма он постепенно преобразовался в поэтическо-музыкальное произведение светского характера². Формы канта восходят к гимнам и песням некоторых западно-европейских стран, но в Россию он пришел через польские (*kantyczka*) и украинские песни³. История этого перехода подробно исследована в работах В. Н. Перетца [Перетц 1900, I, ч. 1; 1905—1907а; 1907б] и А. В. Позднеева⁴. Кант был самым популярным музыкальным и поэтическим жанром своего времени. Он распространялся в рукописных песенниках, включавших преимущественно анонимные стихотворения, но также и произведения таких поэтов, как Симеон Полоцкий, Димитрий Ростовский, Феофан Прокопович, В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов. С течением времени менялись темы, стиль и формы канта; в нем развилось несколько поджанров, среди которых музыковеды различают духовные, панегирические, виватные, застольные, шуточные, любовные и бытовые. К началу XVIII в. канты пелись в разных слоях общества и по разным поводам — от торжественных празднеств и придворных церемоний до домашних развлечений. Многие канты сочинялись учителями и учениками московской Славяно-греко-латинской академии, многие исполнялись как музыкальные интерлюдии в школьных и иных драмах. Переходный характер канта проявляется в том, что в разных кантах в различных пропорциях сочетались русские средневековые, европейские светские и русские народные элементы языка, тематики и музыкальных традиций.

¹ Статья («The Versification of the Russian kant from the end of the seventeenth to the middle of the eighteenth century») была опубликована в журнале «Russian Literature», vol. 13, 1983, № 2, p. 123—173. Она дополнена ссылками на научную литературу последующих лет.

² См.: [Белецкий 1941; Гуковский 1939: 3—45; Келдыш 1965: 13—71; Ливанова 1938: 5—39; Лихачев 1969; Панченко 1980; Панченко, Моисеева 1980].

³ О канте см. следующие работы: [Зарицкая 1956; Келдыш 1965: 13—136, 178—233; 1978: 64—112; Левашева 1956; Ливанова 1952—1953, I: 453—525; Протопопов 1972; 1973а; Скребков 1969; Финдейзен 1926; 1927; 1928, I: 307—324, 337—364; Чернышев 1940].

⁴ Библиографию работ А. В. Позднеева см. в списке литературе и в Приложении 2. Разбор и оценку его работ, см.: [Smith 1975].

Большинство исследователей считает, что кант представляет собой единство музыкальной и поэтической формы. Как музыкальное произведение кант тесно связан с появлением в России партесного пения, оказавшего большое влияние на русскую церковную музыку. Когда Василий Титов в 1680-х гг. положил на музыку «Псалтырь стихотворную» Симеона Полоцкого, это было одним из первых проявлений нового стиля партесного пения в канте. «Книжная песня», как называл ее Позднеев [1958b: 155—156], пелась а саррелла, обычно на три голоса: верхние два, как правило, двигались параллельными терциями, а третий вел линию баса. Мелодия часто образовывала симметричный период или куплет, соответствующий двустихию стихотворного текста.

Чаще всего среди «авторских песен» в рукописных песенниках 1730—1740-х гг. встречаются ранние лирические стихи Тредиаковского. Многие из его оригинальных стихотворений, приложенных к переводу «Езды в остров любви» (1730), вошли в традицию канта⁵. Тредиаковский умел откликнуться на вкус своего времени (хотя сейчас эти стихи кажутся старомодными и неуклюжими). Кант достиг вершины своей популярности в 1740—1750-х гг., но тогда же, в 1750-х гг., уже начинается сдвиг к новому стилю, тематике и музыке. В частности, это выразилось в галантной любовной лирике А. П. Сумарокова и в песнях Г. Н. Теплова, опубликованных в его сборнике «Между делом безделье» (1759), в котором также впервые появились и многие песни Сумарокова. Эти новые направления в поэзии и музыке вели к постепенному упадку канта и к развитию новых стихотворно-музыкальных жанров — «романса» и «российской песни». Но тем не менее вплоть до конца XVIII в. кант оставался живой, хоть и архаичной формой, продолжая существовать главным образом в провинциальных городах и среди старообрядцев; некоторые песни вошли и в народно-песенную традицию.

Хотя литературоведы, пожалуй, внимательнее изучали тексты кантов, чем музыковеды изучали их музыку, все же многие особенности поэтики канта и его влияния на формирование светской русской поэзии еще остаются не выясненными⁶. Исследованию канта мешала скудость публикаций: по-видимому, до сих пор полностью или почти полностью, изданы только три рукописных песенника — Т. Ливановой [1952], В. Протопоповым [1973a] и Э. Б. МакМиллином и Ч. Л. Дрейджем [McMillin, Drage 1970]⁷. К

⁵ См.: [Гусев 1965: 12—13; Ливанова 1952—1953, I: 29, 46—56; Позднеев 1964a: 88—93; Тимофеев 1963: 22—25].

⁶ Кроме вышеупомянутых, см.: [Благой 1960: 46—51; Веселовский 1909; Панченко 1970a; 1973; Розанов 1941; Сиповский 1914: 4—11, 23—38; Сперанский 1963: 42—47; Lachmann 1968].

⁷ После публикации этой статьи появились еще два больших и хороших издания. См.: [Васильева 2002; Sullivan, Drage 1988].

сожалению, А. В. Позднеев, взявший на себя «геркулесов» труд архивных розысков «книжных песен», смог опубликовать только малую часть найденного материала — преимущественно светские и народные песни, а не духовные псалмы⁸.

Главная задача предлагаемого исследования — определить основные типы стиха и рифмующих окончаний, употребительных в канте с конца XVII в. до середины XVIII в. Звуковой форме рифм и строфике уделяется меньше внимания. В учебниках и историко-литературных очерках долго держалось представление, что вся русская поэзия со времен Симеона Полоцкого была силлабической и все рифмы в ней были женские — и то и другое по польскому образцу⁹. Вдобавок к этому Ливанова и Позднеев¹⁰, например, утверждали, что еще до реформы Тредиаковского — Ломоносова в 1730—1740-х гг. в кантах начинала развиваться силлаботоника¹¹; первые образцы ее Позднеев отыскивает даже в 1660-х гг. С одной стороны, такие представления отражают «эволюционную теорию» о том, что русский стих плавно развивался от силлабики к силлаботонике; с другой стороны, они отрицают иноземные источники силлабо-тонической реформы [Гаспаров 1971; Гончаров 1975а]. Одной из целей настоящего исследования является пересмотр интерпретаций стиха и рифмовки канта. Количество изученных песен невелико (257 песен, 6501 строка), но оно достаточно, чтобы выделить основные формы стиха и типы рифмы в канте.

Словесные тексты кантов представляют для исследователя некоторые трудности. Песни бытовали как устно, так и в рукописях, поэтому они существуют в различных вариантах — эта черта позволила Ливановой [1938: 136; 1952—1953, I: 461, 464—465, 490, 500, 520] сопоставить их с народными песнями. Само собой разумеется, что в текстах много изменений и искажений — это особенно видно в рифмах и отклонениях от изосиллабизма. Кроме того, правописание не точно, например часто пропускается «ь», а вместо «й» стоит «и»; встречаются архаические формы, слова и ударения. Затруднительна точная датировка рукописей, так что приходится довольствоваться приблизительной. Многие тексты изобилуют полонизмами и украинизмами; некото-

⁸ Его докторская диссертация была напечатана лишь посмертно. См.: [Позднеев 1996].

⁹ См.: [Благой 1960: 115—116; Орлов 1979: 123—124; Розанов 1935: 32; Тимофеев 1956: 496; 1971: 321; Čiževskij 1960: 350; Unbegaun 1956: 3—7].

¹⁰ См.: [Ливанова 1952—1953, I: 46, 56, 455, 477, 487, 520—522]. Замечания Позднеева о развитии силлаботоники рассеяны во многих его статьях. Основные положения появились преимущественно в трех исследованиях: [1960; 1965b: 9—10; 1970: 50].

¹¹ Краткий исторический обзор этой реформы, см.: [Томашевский 1959b: 293—405].

рые представляют собой народные песни; а иные в публикациях очень сокращены, так как служили иллюстрациями к музыкальным примерам¹².

Для рассмотрения отбирались только русскоязычные песни и только доступные в полном объеме. Стихотворения с большим количеством польских и украинских слов, виватные канты и неполностью сохранившиеся тексты, как правило, исключались. Исключались и народные песни, потому что их ритмика иная, чем в «литературных» кантах. Песни из драматических пьес рассматривались, только если при них были пометы для пения¹³. Варианты одной песни рассматривались только при очень значительных расхождениях. Стихотворения Прокоповича и Тредиаковского, в том числе, когда они входят в состав рукописных песенников, исследовались по опубликованным версиям их текстов. Немногочисленные силлаботонические стихотворения Тредиаковского и Ломоносова пропускались, так как были написаны уже после реформы стиха и принадлежат новой эпохе русской поэзии. Чтобы выдержать равносложность строк в песне, делались следующие слоговые исправления без примечаний: *ие* > *ье*, *ию* > *ю*, *же* > *ж*, *или* > *иль*, *бы* > *б*, *ою* > *ой*. Точки над «ё» не воспроизводятся, потому что неясно, какой звук они обозначали в письменном языке того времени. В остальном во всех цитатах сохраняется орфография подлинника. Всего для анализа отобраны 229 песен и еще 28 вариантов — всего 257 текстов. В немногих случаях, когда в источниках одинаковый текст напечатан несколько раз, ссылка дается только один раз.

Все упоминаемые исследования о канте, о стихосложении, об акцентуации перечислены в списке литературы. Три Приложения содержат: 1) типологию форм силлабического стиха, 2) библиографию источников текстов изучаемых песен и 3) перечень словарей, справочников и исследований по русской акцентуации, а также сборников стихотворений русских поэтов, тексты которых привлекались при анализе акцентуации. Отсылки в статье к источникам песен обозначаются в квадратных скобках цифрами, которые имеют такой порядок: цифра курсивом — это номер по *Приложению 2*, далее после двоеточия следуют номер тома (для многотомных изданий) и страница или номер песни. *Приложение 3* об акцентуации содержит три библиографических раздела: А) словари и справочники, Б) исследования и В) сборники стихов в издании «Библиотека поэта: Большая серия». Стихотворные примеры для анализа акцентуации, взятые из этих изданий, сопровождаются в круглых скобках именем поэта и номером страницы соответствующего сборника.

¹² Поэтому мы не могли использовать песни из первопроходческой работы С. Смоленского [1911].

¹³ См.: *Приложение 2*, № 18 (с. 535—536), а также [Келдыш 1978: 96—97; Ливанова 1938: 167—189; Перетц 1907а: 334—360].

2. Текстологические проблемы и методы анализа

Прежде чем представить результаты нашего исследования размеров в канте, коснемся некоторых текстологических проблем и опишем методы применяемого ритмического анализа.

Среди многочисленных песенников в данный момент наиболее важен песенник, изданный Т. Ливановой («Сборник кантов XVIII века» [9]), потому что он был составлен в конце 1740-х или в начале 1750-х гг., в поворотный момент истории песенников. В основном сборник содержит песни начала XVIII в., но в нем есть и четыре стихотворения Тредиаковского и Ломоносова, написанные новыми силлабо-тоническими размерами¹⁴. Важным событием для популяризации силлабо-тонической реформы была безымянная публикация трех переложений псалма 143 (1744), написанных, как позже раскрыл Тредиаковский, им самим, Ломоносовым и Сумароковым¹⁵. Состязание должно было показать, какие размеры удобнее для высокого стиля русской поэзии — хорей (Тредиаковский) или ямбы (Ломоносов и Сумароков). В традицию канта вошел хореический парафразис Тредиаковского, который и переписан в ливановском песеннике [9: II, № 21]. Мы покажем на нем ритмические характеристики силлабо-тонического размера¹⁶, чтобы позже сравнить с ними ритм силлабических стихов.

Перевод Тредиаковского сделан 4-ст. хореем (х х х х х х х), 10-стишной одической строфой AbAbCCdEEd (прописные буквы означают женские окончания, строчные буквы — мужские). В строке учитывались все ударения по методике Жирмунского [1975: 65—69], так как это позволяет прямо сопоставлять ритм силлаботоники с ритмом силлабики. В табл. 1 показана ударность каждого слога строки 4-ст. хорea в процентах от 130 строк стихотворения Тредиаковского.

Таблица 1

Распределение ударности в 4-стопном хорее Тредиаковского

Икты	I		II		III		IV
Слоги	1	2	3	4	5	6	7
Процент	72,3	11,5	93,1	11,5	50,0	3,8	100

¹⁴ [9: II, № 20, 21, 23, 24]. Стихотворения Ломоносова были впервые напечатаны в его «Кратком руководстве к красноречию» 1748 г., стало быть, рукопись песенника составлена не раньше этого года.

¹⁵ Все три перевода перепечатаны в издании [Тредиаковский 1963а: 141—144, 489—492]. См. также [Западов 1974: 13—24; Тарановский 2000b].

¹⁶ Об основных просодических признаках русских двухсложных размеров см.: [Тарановский 2000a].

Ритмические характеристики стихотворения Тредиаковского типичны для русских ямбов и хореев с самого первого появления их в русской литературной поэзии. Взаимодействие метрической схемы и реального ритма проявляется в том, что сильные позиции, икты (в хорее — нечетные слоги), стремятся в ритме быть ударными (50,0% — 93,1%), а последний икт имеет константную, стопроцентную ударность, как во всех русских силлаботонических размерах. Слабые, или неиктные, позиции (в хорее — четные слоги) редко несут ударения (3,8% — 11,5%), и только на односложных словах. Так образуется отчетливый альтернирующий ритм — чередование ча-стоударных нечетных и редкоударных четных слогов. Можно выразить это соотношение и иначе: ударение всех многосложных слов должно соответствовать какому-либо икту в строке. Поэты так последовательно соблюдают этот основной просодический признак, что для лингвистов стихи, написанные ямбами и хорейми, служат достоверным источником для изучения истории русской акцентуации. Примером является исследование Л. В. Воронцовой [1979], которое содержит многочисленные цитаты из силлаботонических стихов.

Еще одна особенность, отличающая силлабо-тонический стих от силлабического, относится к чередованию окончаний. В своих ранних силлабических стихотворениях Тредиаковский обычно использовал двустипий с женскими окончаниями; парафразис псалма 143 он писал строфой, чередующей мужские и женские окончания. Дж. Смит показал, что силлабо-тоническая реформа сопровождалась реформой, по которой в 1730-х гг. появилась смесь различных типов рифм [Smith 1973; 1977; Drage 1976]. Парафразис Тредиаковского отражает этот параллельный сдвиг рифмовки.

Раннее стихотворение Тредиаковского «Весна катит, зиму валит» (1726), тоже присутствующее в ливановском сборнике [9: I, № 13], может служить образцом силлабического стиха [37: с. 94—95] (текст и ритмический анализ даны ниже). В этой «песенке» встречаются некоторые трудности, возникающие при описании поэтики канта. Прежде всего, как отличить стих от полустишия, если в кантах встречаются как конечные, так и внутренние рифмы? В печатном тексте стихотворение разделено на строфы, состоящие из двух трехстиший на одну рифму, две строки по 4 слога и одна из 4 + 4 слогов. Первые две могут рассматриваться и как отдельные строки, и как полустишия строки из 4 + 4 слогов с внутренней и конечной рифмой. Такая сложная строфа часто встречается в канте и характерна для его поэтики; кроме того, строка 4 + 4 является одной из самых употребительных в силлабическом

стихе. Помочь различению стихов и полустиший может музыкальная фразировка: музыкальная строфа, соответствующая шести печатным строчкам Тредиаковского, составляет куплет, каждая часть которого состоит из двух фраз, а в словесном тексте соответствует сегментам по 4 + 4 слога. Такой симметричный куплет из двух частей по две фразы (ААВА или ААВВ) представляет собой один из господствующих типов музыкальной строфы канта [Ливанова 1938: 140, 202; 1952—1953, I: 500—502]. Поэтому мы считаем, что в этом стихотворении Тредиаковского строфа состоит из двух рифмованных двустиший, в каждом из которых первый стих имеет добавочную внутреннюю рифму; таким образом, все строки содержат два полустишия из 4 + 4 слогов. Длинные и короткие строки в сложных строфах канта сочегаются так, чтобы короткие соединялись в единообразные длинные.

Музыка, сопровождающая у Ливановой это стихотворение Тредиаковского, обнаруживает еще одну характерную черту канта: вторая половина мелодии повторяется после каждой четной строки стихотворных двустиший. Это значит, что музыкальная строфа в канте может совпадать или не совпадать со стихотворной; часто полустишие или целая строка словесного текста может быть повторена, чтобы заполнить мелодию. Так как в этой статье мы рассматриваем главным образом ритм и рифмовку словесного текста, то такие повторы, возникающие из-за требований музыки, мы не учитываем.

Рукописная страница с текстом и напевом песенки Тредиаковского воспроизведена в издании его поэзии [Тредиаковский 1963а] между с. 96 и 97, по-видимому, из ливановского сборника. На репродукции видна еще одна характерная черта: оригинал был размечен ударениями на всех словах — особенность, которая, вероятно, обнаруживает, что в рукописных песенниках продолжалась древнерусская рукописная традиция разметки ударений. Ливанова воспроизводит еще несколько страниц других песен с разметкой ударений, но не отмечает их в своей публикации¹⁷. Оттого, что публикации не передают рукописных ударений, важные данные о ритме строк и, особенно, о рифмах остаются скрытыми от исследователей. В будущих публикациях кантов следовало бы отмечать хотя бы те ударения, которые расходятся с нормой современного русского литературного языка (СРЛЯ), как это часто делается у фольклористов и даже в изданиях старой книжной поэзии.

Ниже приведен текст стихотворения Тредиаковского с рукописной разметкой ударений:

¹⁷ [9: с. 110—111, 116—117, 124—125, 128—131]. МакМиллин и Дрейдж [1970], Позднеев [1961], а также Бессонов [1970] в своем издании духовных стихов, собранных Киреевским, тоже не воспроизводят ударения, отмеченные в текстах

	Весна́ кати́т,	х х х х / х х х х
	Зиму́ валі́т,	
	И ўж лі́стик с дре́вом шумі́т.	х х х х / х х х х
	Пою́т пті́чки	х х х х / х х х х
	Со сині́чки,	
4	Хвостом ма́шут и лисі́чки.	х х х х / х х х х
	Взры́ты брóзды,	х х х х / х х х х
	Цвету́т грóзды,	
	Клі́чет щегли́к, сви́щут дрóзды,	х х х х / х х х х
	Лью́тся во́ды,	х х х х / х х х х
	И погóды;	
8	Да ве́дь зна́тны на́м похóды.	х х х х / х х х х
	Кана́т рве́тся,	х х х х / х х х х
	Яко́рь бьё́тся,	
	Зна́ть, кора́блик понесе́тся.	х х х х / х х х х
	Ну́ ж плы́нь спёшно,	х х х х / х х х х
	Не поме́шно,	
12	Плы́ви сме́ло, то́ успе́шно.	х х х х / х х х х
	Ах! ширóки	х х х х / х х х х
	И глубóки	
	Во́ды мо́рски, разбьё́т бо́ки.	х х х х / х х х х
	Во́сь заста́вят,	х х х х / х х х х
	Не оста́вят	
16	Добра́е ве́тры и приста́вят.	х х х х / х х х х
	Плю́нь на су́ку	х х х х / х х х х
	Мо́рску ску́ку,	
	Держі́сь черне́й, а зна́й штóку:	х х х х / х х х х
	Ста́ть оті́шно	х х х х / х х х х
	И не пы́шно;	
20	Та́к не бу́дет во́лн и слы́шно.	х х х х / х х х х

Как видно из расположения ударности в табл. 2, 18 из 20 строк песни Тредиаковского имеют женские окончания с ударением на 7-м слоге (90%); только строки 1—2 имеют мужскую рифму с ударением на 8-м слоге (10% — *валі́т* — *шумі́т*). Точно так же 18 из 20 строк имеют женскую цезуру с ударением на 3-м слоге; только две строки имеют мужскую цезуру с ударением на 4-м слоге (1 — *кати́т*, 18 — *черне́й*). Такой анализ не только обнаружи-

вает то, как в силлабическом стихе могут появляться различные окончания, но также показывает, как одинаковое число слогов в строке соблюдается не смотря на тип окончания. В силлабической строке расположение ударений на рифмующихся словах меняется в зависимости от того, будет ли ее окончание мужским, женским или дактилическим. Наоборот, в стихотворении, написанном силлабо-тоническим размером, ударения рифмующихся слов во всех случаях находятся на той же позиции строки (на последнем икте); число слогов в строке будет меняться в зависимости от окончания. Так, в переложении псалма 143 у Тредиаковского ударение на 7-м слоге неизменно во всех строках, но строки с мужским окончанием содержат семь слогов, а с женским — восемь. Это показывает еще одно принципиальное отличие силлабических размеров от силлабо-тонических.

Таблица 2

Распределение ударности в песне Тредиаковского

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8
Ударения	11	10	18	2	7	4	18	2
Процент	55,0	50,0	90,0	10,0	35,0	20,8	90,0	10,0

Среди силлабо-тонических размеров ритм песенки Тредиаковского «Весна катит, зиму валит...» больше всего напоминает 4-ст. хорей. Когда основные характеристики двухсложных размеров принимаются в расчет — ударения на всех иктах могут пропускаться, кроме последнего, и сверхсхемные ударения на других позициях возможны только на 1-сложных словах, — то в размер хорей укладываются только 9 из 20 строк стихотворения (45,0%): строки 7—8, 10—11, 13, 15, 17, 19—20. Такое небольшое количество строк 4-ст. хорей позволяет предположить, что они возникают случайно. К тому же, ударения многосложных слов, как обычно в силлабике, могут падать на любую позицию в строке. В результате никакого взаимодействия между метром и ритмом в расположении ударений не происходит, как бывает в двухсложных размерах. С точки зрения ритмических признаков силлаботоники, установившейся после реформы Тредиаковского и Ломоносова, размер песенки Тредиаковского можно определить только как 4 + 4-сложный силлабический стих¹⁸.

¹⁸ Силлабические стихотворения, в которых есть короткие строки с цезурой и внутренними рифмами, часто рассматривались как переходные формы от силлабических к силлабо-тоническим размерам. См.: [Благой 1960: 127—128; Бонди 1935: 87—92; Гинзбург 1968: 484—485; Перетц 1900—1902, III, ч. 1: 16—34; Петров 1866: 321—330; 1880: 519—522].

3. Акцентуация

Стихосложение канта может удовлетворительно изучаться только на основе русской акцентуации XVII—XVIII вв. Русский язык этого времени находился под разными влияниями: древнерусского и церковно-славянского языков, диалектов, а также латинского, украинского и польского языков; все это складывалось в русский «литературный» язык того времени [Виноградов 1938: 5—90]. К несчастью, достаточно подробного словаря русского языка XVIII в. (особенно раннего XVIII в.) не существует, хотя проект был опубликован [Сорокин 1977]¹⁹. Пришлось изучить работы об акцентуации русского языка с древнейших времен до XVIII в., о разметке ударений в рукописях XVII в. и грамматики М. Смотрицкого, А. А. Барсова и А. Х. Востокова. Мы сверялись также с «Лексиконом словеноросским» Памвы Берынды, «Словарем Академии Российской» 1806—1822 гг., с 17-томным Большим академическим словарем (где приводятся примеры многих архаических ударений), со справочником Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова (с указаниями многих просторечных вариантов ударения). Кроме того, мы собрали около 5000 примеров архаических ударений главным образом из рифм поэтов XVIII в. (см. список источников в *Приложении 3В*).

Материал велик, поэтому мы ограничиваемся только самыми общими категориями случаев, отклоняющихся от норм СРЛЯ. Так как на протяжении рассматриваемого периода русская акцентуация продолжала меняться, приводимые формы не следует считать исключительно господствующими: для многих форм возможны варианты, совпадающие с СРЛЯ. Иногда мы приводим примеры и из силлабо-тонической поэзии XVIII в.

Некоторые глаголы, имеющие в СРЛЯ ударение на корне, имели его на суффиксе инфинитива: *кончи́ть*, *краси́ть*, *похити́ть*, *продолжи́ть*, *разруши́ть*, *умедли́ть*, *ускори́ть*. Инфинитивы *защи́тить*, *помощи́*, *работáть* тоже имели ударение, отличное от современного. Многие глаголы второго спряжения имели в непростедшем времени устойчивое ударение на конце: *губи́шь*, *держи́шь*, *измени́шь*, *получи́шь*, *яви́шь*. С другой стороны, глагол *идти́* и производные от него имели передвижное ударение в непростедшем времени: *иде́шь*, *до́йдешь*, *на́йдешь*, *при́дешь*, *про́йдешь*. Многие страдательные причастия сохраняли ударение инфинитивного суффикса, а потом оно сдвинулось на один слог к началу: *назва́нный*, *отпу́щенный*, *пода́нный*, *поло-*

¹⁹ К настоящему времени появилось несколько томов: «Словарь русского языка XVIII века», вып. 1—11, Л.; СПб., 1984—2000.

жённый, полученный, посланный, собранный, явленный; другие причастия сохраняют архаическое ударение на инфинитивном суффиксе: *возвышённый, продолжённый, разрушённый, украшённый*. По Барсову [1981: 602, 627, 744] и Востокову [1831: 111, 117 — таблица], некоторые деепричастия на *-учи* могли иметь вариантное ударение на последнем слоге суффикса: *живучи́, льючи́, несучи́, терплючи́*.

Некоторые существительные имели ударения, отличающиеся от СРЛЯ: *возду́х, выго́да, гражда́не* (мн. ч.), *добро́та, монархи́я* (Хемницер, 187), *нена́висть, ну́жда, подда́нство, присту́п, свобода́*. Некоторые односложные существительные мужского рода сохраняли при склонении ударение на корне, а не на окончании, как ныне: *вре́да* (род. ед.), *пе́рста, пло́да, пу́ти, сты́да, ца́ря* и *ца́рю* (только род. и дат. ед.). Другие удерживали ударение на корне только в им. и вин. мн.: *бо́и, ва́лы, вла́сы, гробы́, да́ры, кра́и, сле́ды, цве́ты, чи́ны*. Некоторые двухсложные существительные среднего рода могли удерживать ударение на корне или сдвигать его на окончание, в отличие от СРЛЯ: *де́ла, ле́та, ме́ста, сло́ва, лица́*. Многие двух- и трехсложные существительные женского рода, имеющие в СРЛЯ конечное ударение в ед. ч. и корневое в мн. ч., сохраняли его на окончании и в мн. ч.: *беды́, жены́, свечи́, седины́, слуги́, страны́, стрелы́, судьи́, трубы́*.

Некоторые прилагательные имели ударение, которое теперь стало архаичным, вариантным или диалектным: *бедно́й, жестоко́й, зёмный, малóй, милóй, мла́дый, саха́рный, сча́сливый, честно́й*. Несколько кратких прилагательных женского рода имели ударение на корне, а не на окончании, как в СРЛЯ: *по́лна, тве́рда, це́ла*. Усеченные прилагательные, употреблявшиеся как определения в поэзии XVIII в., обычно сохраняли ударение полной формы. Местоимения *мой, твой, свой, иной, тот* (часто с окончаниями прилагательных), *сам* и *са́мый* имеют в разметке древнерусских рукописей вариантные ударения; некоторые из них встречаются в грамматике Барсова, другие — только в диалектах²⁰: *то́я, то́ю, то́е, тво́ю, и́ный, то́го, то́му, то́е, та́я, то́я или ты́я* (жен. р., род. ед.), *ту́ю, тые́ и самы́я* (жен. р., род. ед.) (Тредиаковский, 391), *саму́ю* (Тредиаковский, 399). Некоторые наречия и союзы тоже имели ударения, отличные от СРЛЯ: *или́, красно́, крúгом, наеди́не* (Ломоносов, 127), *не́льзя* (Ломоносов, 92) и *проти́в*. Сдвиги ударения с существительного на предлог в рассматриваемых песнях встречаются редко; один пример цитируется: *ко́ дну*.

²⁰ См.: [Аванесов, Орлова 1965: 125—130; Барсов 1981: 533; Зализняк 1978: 84; Колесов 1976: 58, 66, 71; Смотрицкий 1979: 200—219;].

Отбирая акцентные варианты слов, мы руководствовались таким практическим правилом: ударение считается приемлемым, если оно обеспечивает одинаковое окончание в рифме, женское окончание в цезуре, избегает стыка ударений или совпадает с иктом в предполагаемом силлабо-тоническом размере. Не все, но многие ударения, обозначенные в текстах кантов, архаичны; многие могли быть отмечены произвольно, чтобы соблюсти женскую рифму. В настоящем исследовании при анализе ритма использовались только достоверно засвидетельствованные варианты ударения. Более подробно об акцентуации будет сказано ниже — в разделе 7 о рифме.

4. Типология стихотворных форм

Прежде чем представить типологию стихотворных форм кантов и отобрать самые употребительные формы для ритмического анализа, необходимо рассмотреть несколько более общих вопросов. Первый вопрос относится к тому, насколько силлабичен силлабический стих. В рассмотренных кантах число слогов не всегда постоянно — ни в строках стихотворения, ни в определенной строфе. Возможно различить три степени силлабизма по числу строк в данном тексте: 1) изосиллабический стих (100% строк), 2) относительно силлабический стих (75% — 100%)²¹ и 3) асиллабический стих (менее 75% строк). Термин «относительный силлабизм» был введен А. М. Панченко для стихотворений, которые имеют тенденцию к изосиллабизму; такие стихотворения не изосиллабичны, но они избегают широких колебаний, которые характерны для «досиллабического стиха» [Панченко 1973: 224]. Этот термин вполне приложим и к стиху кантов: как обнаруживает табл. 3, более половины исследованных песен (57,2%) попадают в эту категорию даже после описанных выше слоговых корректировок; 27,6% песен изосиллабичны, 15,2% асиллабичны. Часто нарушения изосиллабизма бывают результатом искажения текста при переписывании. Несмотря на это большой процент песен, написанных относительно силлабическим стихом, указывает на то, что представление о господстве чистой силлабики в письменной поэзии рассматриваемого периода не соответствует действительности — по крайней мере в том, что касается канта. Если исключить асиллабический стих — 39 песен, 801 строка — для дальнейшего рассмотрения типологии стихотворных форм остаются 218 песен, 5700 строк.

²¹ При определении размера стихотворения для метрических справочников принято считать, что стихотворение написано данным размером, если этот размер выдержан по крайней мере в 75% строк [Гаспаров 1979: 8].

Таблица 3

Типы стихотворных форм

	Изосиллаб.	Относ. силлаб.	Асиллаб.	Всего
Число песен	71 (27,6%)	147 (57,2%)	39 (15,2%)	257
Число строк	1555 (23,9%)	4145 (63,8%)	801 (12,3%)	6501

Второй вопрос касается того, как классифицировать стихотворные формы по наличию или отсутствию цезуры. Можно различить три типа строк: 1) одночленные — без цезуры, 2) двухчленные — с одной цезурой, 3) трехчленные — с двумя цезурами. Данные, приводимые в *Приложении 1*, показывают, что в одночленных строках встречаются 11 различных стихотворных форм, в двухчленных — 18, в трехчленных — 3.

Третий вопрос относится к различию между строчными песнями, в которых все строки имеют одинаковую стиховую форму, и строфическими песнями, в которых две и более стихотворные формы чередуются в повторяющемся порядке. Четыре стихотворения, содержащие 10 сложных строчных или строфических сочетаний, мы разделили на их составные части²². По данным табл. 4, состав этих категорий по трем типам строк немного различается: строчные песни содержат 20 стихотворных форм, строфические песни — 29. Подробное описание всех стихотворных форм представлено в *Приложении 1*.

Таблица 4

Типы строк и строфики

	Строчные	Строфические
Одночленные	7	11
Двухчленные	10	17
Трехчленные	3	1
Всего	20	29

Четвертый и последний вопрос касается сравнительной частоты стихотворных форм. Мы считали широко употребительными те стихотворные формы, которые в *Приложении 1* встречаются не менее 10 раз. Одночленные строки от 5 до 8 слогов появляются часто только в строфических песнях; двух-

²² [1: № 1; 19: с. 456—462; 30: с. 891; 37: с. 95—96].

членные формы 4 + 4; 5 + 5; 5 + 6; 6 + 6 широко употребительны и в строчных, и в строфических песнях, а 6 + 5 — только в строфических песнях; трехчленные строки встречаются редко. Широко употребительны только 9 стихотворных форм из 32 в изучаемых материалах. В канте преобладают короткие строки; размер 7 + 6, основной в «высокой» силлабической поэзии, появляется только в 8 строчных и 7 строфических песнях.

5. Ритмический анализ четырех силлабических размеров

Далее мы рассмотрим ритм двухчленных размеров 4 + 4; 5 + 5; 5 + 6 и 6 + 6 в составе строчных песен, потому что только эти стихотворные формы представлены числом строк, достаточным для статистического анализа.

1) Размером 6 + 6 написаны 20 песен, содержащих 331 строку²³; 7 из них — изосиллабические, 13 — относительно силлабические. С точки зрения рифмовки 17 текстов представляют собой двустишия, 3 имеют конечные и внутренние рифмы. Отстранив строки с отступлениями в числе слогов, мы получим для анализа 311 строк (94,0%). Табл. 5 показывает распределение ударности по всем слогам в строках этих песен.

Таблица 5

Распределение ударности в размере 6 + 6

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Процент	42,4	44,4	43,1	28,0	78,5	15,8	47,6	48,9	25,4	9,3	95,8	2,6

Ударения располагаются по строке без тенденции к чередованию ударных и безударных слогов, характерному для силлабо-тонических размеров. Контрастная ударность обнаруживается только на двух позициях: перед цезурой, где на 5-м слоге она достигает 78,5%, и в конце строки, где на 11-м слоге она достигает 95,8%. Оба этих сильноударных слога окружены более слабыми слогами, однако они не являются константой. Таким образом, строка имеет слабую тенденцию к женской цезуре и гораздо более сильную — к женскому окончанию. Лишь в нескольких песнях 5-й и 11-й слоги являются константами; расположение ударности показывает, что такие черты не обязательны в размере 6 + 6.

Примером размера 6 + 6 может служить панегирическая песня о Полтавской битве (1709) [29: № 5]. Позднеев [1961: 342] пишет о ней: «Песня эта лаконична; она сложена 12-сложными рифмованными двустишиями, близ-

²³ [7, 8: с. 238—239; 9: I, № 28, 32; 11: № 1, 22; 14: I, ч. 1, с. 248—249; 17: с. 257, 278, 316, 354; 18: с. 65—66, 276—277; 21: № 7, 14, 21; 29: № 5; 33: № 13, 22, 23].

кими к силлабо-тоническим, что обеспечивало легкое восприятие ее и успех у слушателей». Строки 9 и 16 отступают от 12-сложного объема и из анализа исключены. В строке 8 мы принимаем архаическое ударение на местоимении *и́ных*, чтобы поддержать женскую цезуру; в строке 14 мы считаем местоимение *ме́жду* ударным в соответствии с «хореическим» ритмом.

	Ра́дуйся, россия́нский орле́ двоегла́вный,	х х х х х х х х х х х х
	Ты́ бо еси́ ны́не во все́м ми́ре сла́вный.	х х х х х х х х х х х х
	Сла́ва тво́я ны́не во все́м процве́тает,	х х х х х х х х х х х х
4	Поне́же ле́в шве́цки «увы́ мне́» рыда́ет,	х х х х х х х х х х х х
	Яря́щаяся на на́с сла́вно победи́вый,	х х х х х х х х х х х х
	Зу́бы и че́люсти его́ сокруши́вый.	х х х х х х х х х х х х
	Покори́вый сего́ под ца́рьски си́ но́зе	х х х х х х х х х х х х
8	И бу́деши и́ных побежда́ть о Бо́зе.	х х х х х х х х х х х х
	«Ра́дуйся ны́не, вси́ ту́т предсто́ящи!»	
	«Ви́ват, на́ш мона́рхо!» ве́село глася́ще.	х х х х х х х х х х х х
	Мы́ тебе́ за сие́ «ра́дуйся» прино́сим,	х х х х х х х х х х х х
12	И благоде́нствия от Бо́га ти́ про́сим.	х х х х х х х х х х х х
	Наля́цы успева́й и ца́рствуй во ве́ки,	х х х х х х х х х х х х
	Просла́вляй сво́й ски́петр ме́жду чело́веки.	х х х х х х х х х х х х
	Вы́шни воево́да от го́рного све́та:	х х х х х х х х х х х х
16	Рце́м во́и, да пода́ст тебе́ Госпо́дь мно́га ле́та!	

Таблица 6

Распределение ударности в песне о Полтавской битве [29: № 5]

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Ударения	7	3	5	6	8	4	4	9	3	2	14	—
Процент	50,0	21,4	35,7	42,9	57,1	28,6	28,6	64,3	21,4	14,3	100	—

Размер 6 + 6 может соответствовать в силлаботонике 4-ст. амфибрахию или 6-ст. хорею с цезурой. В этой песне ни одна строка не совпадает с 4-ст. амфибрахией и только 3 совпадают с 6-ст. хореем — если не обращать внимания на слабоударные служебные слова (строки 2, 10, 14). Расположение ударности в табл. 6 показывает, что никакой тенденции к альтернирующему силлабо-тоническому ритму в этом стихотворении обнаружить невозможно. Выделяется только предпоследний, 11-й слог, так как он несет константное ударение, а смежные слог — наименее ударные в строке.

2) Размером 5 + 6 написаны 24 песни, содержащие 734 строки, из которых 654 (89,1%) точно соответствуют размеру²⁴. Две песни изосиллабичны, и остальные 22 — относительно силлабичны; все написаны двустушиями. Данные табл. 7 показывают, что 2-я (52,9%), 4-я (63,8%), 7-я (51,7%) и 10-я (92,5%) позиции несут больше ударений, чем другие, но вопреки этому ритмический профиль строки — выровненный, как обычно в силлабике. Единственная отчетливо сильная позиция возникает в окончании, где 10-й слог почти константа (92,5%), а смежные с нею позиции слабы. Ударность 4-го слога достигает только 63,8%, так что тенденция к женской цезуре проявляется слабо.

Таблица 7

Распределение ударности в размере 5 + 6

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Процент	46,5	52,9	30,6	63,8	33,5	43,0	51,7	27,1	12,7	92,5	3,7

Примером размера 5 + 6 является другая песня о Полтавской битве [29: № 6]. Строки 3 и 15 в ней отклоняются от этого размера и нами не рассматриваются. Шесть рифм образуют женские двустушия, две остальные представляют собой разноударные рифмы, то есть ударения в них падают на разные слоги и образуют разные окончания. В силлабической поэзии время от времени встречаются такие рифмы. В строках 5—6 рифмуются гипердактилическое окончание с мужским (*Алексеевича : свещá*), в строках 13—14 — дактилическое с мужским (*Алексеевич : мѣч*; по-видимому, существительное *меч* произносилось как *мич*). Из-за таких рифм 11-й слог, как показывает табл. 8, несет ударение только в 78,6% строк, так что здесь тенденция стиха к женским окончаниям заметно ослаблена: женская цезура возникает в том же числе строк.

	Орѣл ко солнцу ныне възлетáет,	х х х х х х х х х х х
	Рáдость в Россію всѣм ниспосылáет.	х х х х х х х х х х х
	Яко сокруші лво́во се́рдце во ве́ки, —	
4	Игра́йте в тру́бы, ве́рны челове́ки!	х х х х х х х х х х х
	Зря́ царя́ Петра́ Алексе́евича,	х х х х х х х х х х х
	Святы́щи в ми́ре, áки свѣ́тла свещá.	х х х х х х х х х х х
	Чтó восприя́ вла́сть над Короле́м шве́цким,	х х х х х х х х х х х

²⁴ [7, 8: с. 254—256; 9: I, № 4, II, № 31, 55; 11: № 8, 20; 14: 1, ч. 2, с. 189 (№ 4); 15: с. 403—404 (№ 3); 20: с. 167—168; 21: № 1, 2, 17, 22; 19: № 1, 4, 6, 8; 32: № 22; 33: № 1, 2, 5, 7, 12, 14].

8	Сотвори́ в дѣ́во всѣ́м зѣ́млям неме́цким.	х х х х х х х х х х х
	Ны́не и са́м ца́рь вельми́ веселѣ́тся,	х х х х х х х х х х х
	И́же на войнѣ́ а́ки сто́лп крепи́тся.	х х х х х х х х х х х
	Повелева́ет тебѣ́ восклицáти,	х х х х х х х х х х х
12	Бо́гу вы́шнему хвалу́ воздава́ти.	х х х х х х х х х х х
	Ты́ — ца́рь пресвѣ́тлый, Пе́тр Алексе́евич,	х х х х х х х х х х х
	Содержáв крѣ́пко на враги́ своя́ ме́ч.	х х х х х х х х х х х
	И от наро́да ты́ велича́ем,	
16	По все́й вселѣ́нной и́мя прославля́ем.	х х х х х х х х х х х

Таблица 8

Распределение ударности в песне о Полтавской битве [29: № 6]

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Ударность	7	5	4	11	4	8	4	4	3	11	2
Процент	50,0	35,7	28,6	78,6	28,6	57,1	28,6	28,6	21,4	78,6	14,3

Размер 5 + 6 может напоминать три силлаботонических размера: 4-ст. дактиль, 6-ст. хорей с усеченной мужской цезурой и 5-ст. ямб. Шестистопный хорей в этом случае будет иметь ту форму, которую у Тредиаковского на первом этапе его реформы получил 11-сложный стих (х х х х х | х х х х х х), а 5-ст. ямб будет иметь необычную для русского стиха позицию цезуры после 5-го (а не 4-го) слога (х х х х х | х х х х х х). В приведенной выше песне две строки совпадают с 4-ст. дактилем (9, 11), две — с 6-ст. хореем (5, 10) и три — с 5-ст. ямбом (1, 4, 16). Такое произвольно-смешанное сочетание разнородных размеров совершенно невероятно в русской силлабо-тонической поэзии. Анализ всех строк в этом стихотворении не обнаруживает чередования сильных и слабых позиций и показывает, что ударения рассеяны по всей строке. Приходится сделать единственное возможное заключение о ритме этого стихотворения — оно написано чисто силлабическим размером 5 + 6.

3) Размером 5 + 5 написано 12 песен: 3 из них изосиллабичны, 9 относительно силлабичны, из 298 строк 276 (92,6%) укладываются в размер²⁵. Пять песен написаны двустушиями, одна — четверостишиями с перекрестной женской рифмовкой АВАВ (в кантах это большая редкость), шесть имеют внутренние рифмы. Из табл. 9 видно, что распределение ударности сильно

²⁵ [9, I: № 34, 41; 16: с. 191; 17: с. 292, 356; 21: № 9; 23: с. 229—230, 231—232; 24: с. 32; 25: с. 95—96; 37: с. 60—61, 75—76]

искажено оттого, что часть песен имеет преимущественно женские окончания, а часть — преимущественно мужские. Повышенную ударность имеют 2-й, 4-й, 7-й и 9-й слоги (52,5% — 66,3%), пониженную — остальные (24,3% — 48,2%), но ни один слог не является константой. Общий ритмический профиль сглажен, поэтому ассоциаций с силлабо-тоническими размерами не возникает. Следует отметить, что сходства и с народным лирическим размером 5 + 5, для которого ударения на 3-м и 8-м слогах константны, нет²⁶.

Таблица 9

Распределение ударности в размере 5 + 5

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Процент	48,2	54,4	29,0	66,3	37,7	47,1	52,5	24,3	65,2	33,0

Примером этого размера может служить песня «Ох житье мое, житье бедное» [23: с. 229—230], текст которой мы приводим ниже. А. В. Позднеев [1975: 229] отмечает, что это одна из самых популярных песен в рукописях XVIII в. Все строки, кроме двух (4, 12), имеют внутренние и конечные рифмы, 3—4-я строки складываются в двустишие, разноударные рифмы возникают в строках 1 и 16 (*моё : бедное, трудёх : помыслех*). Архаические ударения принимались в расчет, чтобы избежать разноударных рифм в строках 6 (*волна́х : беда́х*) и 7 (*то́му : драго́му*); такие конечные ударения были выбраны в строках 3 и 12 (*беда́м и беды́*). Строка 7 имеет только 9 слогов, и из рассмотрения исключена. Из табл. 10 следует, что ни один слог не является константой, хотя 2-й, 5-й, 7-й и 10-й слоги несут ударение чаще, чем другие (53,3% — 73,3%). Таким образом, с помощью ритмического анализа мы опять обнаруживаем, что в силлабическом стихотворении ударения рассеяны по всей строке.

	Ох, житье моё, житье бедное,	х х х х х х х х х х
	Изжил я младость за бедну жалость,	х х х х х х х х х х
	Вёк свой живучи́, беды́ терплючи́,	х х х х х х х х х х
4	Бёлое лице́ слеза́ми льючи́.	х х х х х х х х х х
	Как кора́бль в мо́ре, так и я́ в го́ре;	х х х х х х х х х х
	Он бьётся в волна́х, я стра́жду в беда́х,	х х х х х х х х х х
	Тепе́рь ни к то́му, ни к друго́му	
8	К бре́гу поиду́, то́кмо на беду́,	х х х х х х х х х х

²⁶ Подробнее о размере 5 + 5 в литературной поэзии см.: [Беззубов 1978; Bailey 1970], в народных песнях см.: [Bailey 1993: 149—193].

	В одной сторонé было то́шно мнѣ,	х х х х х х х х х х
	А в друго́й — печа́ль, то́лько се́рдцу жа́ль.	х х х х х х х х х х
	Ве́к я́ сво́й изжи́л, добра́ не нажи́л;	х х х х х х х х х х
12	Свою́ я́ мла́дость беда́м пременя́л	х х х х х х х х х х
	Конча́ю житье́, все́ моё́ бы́тье,	х х х х х х х х х х
	Оста́влю́ ве́сь ми́р пойду́ в мона́стырь,	х х х х х х х х х х
	Та́м бу́ду жи́ти, Бо́гу служи́ти	х х х х х х х х х х
16	В моли́твах, труде́х, в до́брых по́мыслех.	х х х х х х х х х х

Таблица 10

Распределение ударности в песне «Ох, житье мое...»

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ударность	7	10	6	5	11	7	8	6	3	10
Процент	46,7	66,7	40,0	33,3	73,3	46,7	53,3	40,0	20,0	66,7

4) Размером 4 + 4 написаны 11 песен, в них укладываются в размер 326 из 342 строк (95,3%); 4 песни изосиллабичны, 7 относительно силлабичны; 9 написаны двустушиями, одна — с внутренними и конечными рифмами, одна сочетает внутренние рифмы с двустушной рифмовкой²⁷. Из четырех рассматриваемых силлабических размеров ритм 4 + 4 больше всего приближается к ритму силлаботоники — а именно, к 4-ст. хорее; однако в позднейшем литературном хорее цезура исчезает, за редчайшими исключениями. Табл. 11 показывает, что в размере 4 + 4 намечается слабый альтернирующий ритм, характерный для силлаботоники: нечетные слоги несут больше ударений, чем четные (41,1% — 93,9%). Несмотря на это, потенциальная «хореизация» сдерживается тем, что на четных (сверхсхемных) местах часто встречаются ударения многосложных слов — эта особенность невозможна в литературном 4-ст. хорее.

Таблица 11

Распределение ударности в размере 4 + 4

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8
Процент	50,3	29,5	73,0	21,2	41,1	18,7	93,9	5,5

В рукописных песенниках 1724—1815 гг. Позднеев открыл 65 вариантов канта «Буря море раздымает» и отметил, что он был любимой песней читате-

²⁷ [5: с. 10—11; 7, 9: с. 340—341, 348—349; 8: с. 38—39; 9: II, № 27, 28, 46; 12: № 174; 17: с. 379; 19: с. 601; 37: с. 94—95].

лей XVIII в. Позднеев считает, что эта сюжетная песня о корабле в бурю восходит к 1710-м гг. и имеет как силлабические, так и силлабо-тонические варианты [Позднеев 1958а: 88—89; 1964а: 90]. Кроме того, Ливанова [1952—1953, I: 488, 520—521] полагает, что кант написан 4-ст. хореем, порождающим энергичный музыкальный ритм²⁸. Однако еще Л. И. Тимофеев [1963: 41—42] указал, что далеко не все строки в нем представляют собой правильные хорей. Только два варианта из рукописей 1740-х гг. были опубликованы А. В. Кокоревым и С. Л. Гинзбургом, но еще два (не включенные в наш анализ размера 4 + 4) были напечатаны Н. Г. Кургановым и М. Д. Чулковым в их песенниках, составленных около 1770 г.²⁹ Сравнив эти четыре доступных варианта, можно проверить, нарастала ли в них хореизирующая тенденция в более поздних версиях, которые появились приблизительно через 30 лет после установления русских силлабо-тонических размеров.

Для наибольшего приближения ритма к 4-ст. хорее мы приняли архаическую акцентуацию в словах: *везде, и́ный, крúгом, навету́ют, нельз́я, ну́жда, отпу́ск, палу́бы* (Ломоносов, с. 446). Кроме того, мы применили несколько другой тип анализа к изучению ритмики этих песен: мы учитывали все 8-сложные строки независимо от того, соблюдают ли они цезуру. Варианты, опубликованные Гинзбургом и Ливановой вместе с нотами, напечатаны 5-стишными строфами, состоящими из двух рифмованных двустуший и концовки, повторяющей второе полустишие 4-й строки, чтобы заполнить музыкальную строфу. Эти повторения при анализе не учитывались.

Распределение ударности, представленное в табл. 12, показывает, что во всех четырех вариантах нечетные позиции гораздо чаще ударны, чем четные, а 7-й слог (последний «икт») является константой. Однако на четных позициях гораздо больше «сверхсхемных» ударений, чем обычно в хорее (7,4% — 25,5%), и, что важнее, не только на односложных, но и на многосложных словах. Для сравнения приведены данные К. Ф. Тарановского по ударности четырех иктов в литературном 4-ст. хорее XVIII—XIX вв. [Тарановский 1953: 47—66 и табл. 1]. Ударность нечетных слогов во всех четырех вариантах этого канта очень близка к 4-ст. хорее XVIII в. Разница между вариантами незначительна, лишь немного ближе других к ритму лите-

²⁸ Келдыш [1978: 76—77] тоже находит в этой песне энергичный ритм. Запись исполнения Республиканской академической русской хоровой капеллой под управлением А. Юрлова (Мелодия. № D-022920) производит такое же впечатление.

²⁹ [5: с. 10—11; 8: с. 38—39; Курганов 1818: 56—57; Чулков 1913, 3: № 200]. Вариант Гинзбурга в основном совпадает с вариантом ливановского сборника [9: I, № 9]. Вариант Курганова перепечатан у Гусева [1965: № 115].

ратурного хорей оказывается вариант Чулкова. Многие «неправильные» строки легко могли быть «исправлены» простыми заменами или перестановками слов, но, несмотря на это, ритм канта очень мало изменился за тридцать лет. На основе изучения четырех вариантов одного канта можно заключить, что если какая-либо песня была написана силлабическим стихом, текст сопротивляется превращению его в силлабо-тонический размер. Это предположение можно подтвердить или опровергнуть только после исследования всех вариантов данного канта.

Таблица 12

Распределение ударности в четырех вариантах песни «Буря...»

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	Число строк
Кокорев	46,6	24,1	81,0	12,1	44,8	17,2	100	—	58
Гинзбург	45,0	21,7	83,3	13,3	50,0	11,7	100	—	60
Курганов	47,1	25,5	82,4	15,7	41,2	13,7	100	—	51
Чулков	46,3	22,2	88,9	7,4	48,2	11,1	100	—	54
XVIII век	63,3	—	89,5	—	54,8	—	100	—	
XIX век	54,3	—	98,8	—	46,4	—	100	—	

Мы сравнили ритм четырех вариантов канта также и другим способом, чтобы выделить их возможную ритмическую эволюцию. Все строки были разделены на три категории по степени близости к 4-ст. хорей: 1) **правильные хорей** — в которых первые три икта могут быть безударны и все сверхсхемные ударения на четных слогах представлены только односложными словами; 2) **допустимые хорей** — в которых если на 3-м или 7-м слоге стоит ударение, то на предыдущем 2-м или 6-м слоге может стоять сверхсхемное ударение двухсложного слова; 3) **недопустимые хорей** — со сверхсхемными ударениями многосложных слов на любых четных слогах. По данным табл. 13, в варианте Чулкова по сравнению с другими немного больше правильных хореев (68,5%), среднее количество допустимых хореев (20,4%) и немного меньше недопустимых хореев (11,1%). Несмотря на то, что его вариант ближе всех к 4-ст. хорей, его нельзя считать настоящим 4-ст. хореем: ни в одном хорейческом стихотворении XVIII в., написанном после силлабо-тонической реформы, нет такого низкого процента правильных и высокого процента неправильных хореев. В лучшем случае, ритм всех вариантов нашего канта можно назвать «приблизительным хореем».

Таблица 13

Процент хорейческих строк в каждом варианте песни «Буря...»

	Правильные	Допустимые	Недопустимые
Кокорев	62,0	19,0	19,0
Гинзбург	68,3	15,0	16,7
Курганов	58,8	23,5	17,7
Чулков	68,5	20,4	11,1

Для примера ритма размера 4 + 4 ниже приведены 12 строк из варианта канта Гинзбурга «Буря море раздымает» [5: с. 10—11]. Восемь строк в этом отрывке — правильные хорей, одна — допустимая (строка 14) и три — недопустимые (строки 21, 23, 24).

	Прибавляет вѣтр погѳду,	х х х х х х х х
	Чѳть не черплет корабль вѳду.	х х х х х х х х
	Морехѳдцы суетѳтся,	х х х х х х х х
16	От потѳпу как спасѳться.	х х х х х х х х
	А начальство всѳ в забѳте,	х х х х х х х х
	А матрѳзы всѳ в рабѳте:	х х х х х х х х
	Иной снѳзу лѳзет квѳрху,	х х х х х х х х
20	Иной свѳрху лѳзет кнѳзу.	х х х х х х х х
	Тѳт парусы подбирѳют,	х х х х х х х х
	Тѳм верѳвки прикреплѳют.	х х х х х х х х
	Нѳт никѳму в трудѳх спѳску,	х х х х х х х х
24	Ни сухарѳ на закѳску.	х х х х х х х х

6. Силлабический стих и силлабо-тонические размеры

По-видимому, Н. Петров [1866; 1880] еще в 1860-х гг. первым выразил мысль, что силлабо-тонический стих стал постепенно развиваться из силлабического еще до реформы Тредиаковского и Ломоносова³⁰. Чтобы обосновать свою теорию о «тонизации силлабического стиха», около 1900 г. В. Н. Перетц [1900—1902, 3: 16—39, 86—87, 284—289, 423—426] в ряде исследований процитировал многочисленные стихотворения, написанные русскими силлабистами и немецкими поэтами, жившими в России. В 1920-х гг. Л. И. Тимофеев впервые применил статистику, чтобы классифицировать ритмические ва-

³⁰ В конце XIX — начале XX вв. мысль Н. Петрова повторяли и некоторые другие ученые: см. [Жданов 1900: 1315; Майков 1891: 445—446; Покотилова 1911: 92].

риации, или сочетания ударных и безударных слогов в каждом полустиишии и в целой строке, в силлабическом 13-сложном размере (7 + 6)³¹. Его результаты, казалось, подтверждали теорию постепенной эволюции, но он рассматривал стихи лишь немногих поздних силлабических поэтов. Когда М. Л. Гаспаров [1971: 21—24] исследовал гораздо более обширный материал по 13-сложному размеру, эволюционная теория не подтвердилась: наоборот, напрашивался вывод, что переход от силлабики к силлаботонике был быстрым и революционным. К такому же заключению на материале 8-сложного размера пришел В. Е. Холшевников³².

Анализ ритма четырех стихотворных форм в кантах почти не обнаруживает в них того чередования ударных и безударных слогов, какое характерно для силлаботоники. Оно намечается только в двух местах: в конце строки и перед цезурой, где проявляются сильная тенденция к женскому окончанию и более слабая тенденция к женской цезуре. Ближе всего к силлаботонике размер 4 + 4 в вариантах одной из песен, но и по сути ритм все еще остается силлабическим. Утверждения таких крупных специалистов, как Ливанова и Позднеев, будто в канте силлабо-тонические размеры развиваются еще до реформы Тредиаковского и Ломоносова, нашим анализом не подтверждаются.

Вся практика русских поэтов за 250 лет существования русских литературных двухсложных размеров опирается на просодический принцип, в соответствии с которым ударения многосложных слов в стихе должны соответствовать какому-либо икту в строке. Именно это расположение ударений рождает у читателя ритмическое ожидание того, что в строке некоторые слоги будут ударны, а другие нет. В силлабическом стихе такое ритмическое ожидание не возникает, потому что ударения многосложных слов могут падать на любой слог строки (кроме разве последнего слога после женского окончания).

Попытки обнаружить силлаботонику в силлабических стихах основываются на том предположении, что силлабо-тоническая система для русского стихосложения является наилучшей, а силлабическое стихосложение, напротив, не свойственно русскому языку. Кроме того, в немалой степени эти предположения зиждутся на привычках читателя, годами воспитанного на силлабо-тонических стихах: он и силлабику читает как силлаботонику, стремясь по первым же нескольким строчкам стихотворения предугадать его ритм. Сознательно или несознательно он навязывает силлабическому

³¹ После появления первых работ Л. И. Тимофеева некоторые ученые приняли его концепцию. См. особенно: [Белецкий 1941: 12; Гончаров 1975a; 1975b; Гудошников 1972: 9—10; Илюшин 1979: 327—328].

³² Также не приняли эволюционную теорию Тарановский [Taranovsky 1963: 196—197] и Панченко [1970b: 233].

стихотворению свои силлабо-тонические ожидания и тем смешивает две различные системы стихосложения. В конечном итоге такое «метрическое насилие» представляет собой анахронизм. Следует принимать и читать силлабический стих таким, каким он является, — т. е. силлабическим стихом. Вероятно, сущность этого спора относится к восприятию ударения как источника поэтического ритма — в силлабическом стихе ударение большей частью не урегулировано, а в силлаботонике урегулировано строго.

Если бы силлабический стих действительно плавно перерождался в силлабо-тонический, то из этого следует, что, к примеру, Тредиаковский, один из последних поэтов силлабики и крупнейший знаток русского стиховедения XVIII в., писал свои ранние силлабические стихотворения как раз в то время, когда силлабический стих превращался или уже превратился в силлаботонику. Но если это было действительно так, то есть если бы эволюционная теория была верна, то Тредиаковскому не пришлось бы перерабатывать свои ранние силлабические стихи для собрания сочинений 1752 г. На самом деле все получилось наоборот, и ему пришлось многие свои стихотворения переписывать, чтобы приспособить их к новой метрической системе.

Ярким примером этого может служить сопоставление двух редакций «Оды торжественной о сдаче города Гданска» (1734 и 1752), где и тот и другой тексты содержат по 190 строк [Тредиаковский 1963а: 129—134, 453—458]. Ранняя редакция написана 9-сложным силлабическим стихом и 10-строчной строфой со сплошными женскими рифмами — АВАВССДЕЕД. Поздняя редакция написана 4-ст. хореем и той же строфой, но с чередованием женских и мужских рифм — АbАbССdЕЕd; поэтому в ней встречается чередование 8-сложных женских и 7-сложных мужских строк. По данным табл. 14, ритм силлабической редакции является сглаженным с обычным для силлабики ровным распределением ударности, за исключением окончания, где сплошные женские рифмы образуют ударную константу на 8-м слоге. В ритме хореической редакции возникает отчетливое чередование частоударных нечетных и редкоударных четных слогов, причем редкие ударения на четных слогах приходятся только на односложные слова. Нельзя придумать более наглядного контраста между двумя системами стихосложения.

Таблица 14

**Распределение ударности в вариантах оды Тредиаковского
(1734 и 1752 гг.)**

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1734 г.	49,0	37,9	48,4	39,5	47,9	35,3	13,2	100	—
1752 г.	70,0	6,3	85,8	12,1	57,9	4,7	100		

7. Типы рифмы

Необходимо сделать несколько замечаний о рифмах в кантах, потому что они тесно связаны с ритмом силлабического стиха. Долгое время считалось, что в силлабике употреблялись только женские рифмы³³. А. Н. Панченко [1973: 209—235] усомнился в этом предположении: разбирая стихи нескольких поэтов, он обнаружил, что в них также встречаются и мужские, и дактилические, и разноударные рифмы. К тому же М. Л. Гаспаров [1971: 45—49] показал, что в 13-сложном стихе господство женских рифм начинается только около 1730 г., у Кантемира и Тредиаковского. Предлагались разные теории, чтобы объяснить присутствие других типов рифм в силлабической поэзии. С одной стороны, Б. В. Томашевский [1959а: 97—101] считал, что силлабический стих декламировался в высоком риторическом стиле, связанном с церковным песнопением, и что все слоги произносились одинаково внятно и весомо, так что ударение играло небольшую роль в ритме. С другой стороны, П. Н. Берков [1968], ссылаясь на разметку ударений в стихах Симеона Полоцкого, утверждал, что все неженские рифмы переакцентуировались в женские³⁴. Для кантов эти проблемы осложняются тем, что произведения этого музыкально-поэтического жанра предназначались не для чтения, а для пения. Мимоходом следует указать на то, что «произвольные» ударения исключаются из силлабо-тонической поэзии, потому что, согласно реформе, употребляются только ударения, объективно присутствующие в русском языке.

Рассматривая рифмы кантов, мы сначала опирались только на акцентуацию СРЛЯ; в результате получился высокий процент разноударных рифм — более 10%. Например: *гла́сы* : *часы́* [33: № 13], *сла́ву* : *главу́* [9: I, № 52], *сво́йствен-но* : *сокруше́нно* [20: с. 168], *Росси́я* : *си́я* [25: № 9], *светле́йши* : *любе́знейши* [18: с. 550], *тебе́* : *не́бе* [33: № 13], *госпо́дствовать* : *облада́ти* [33: № 22], *весели́тся* : *мно́жится* [9: I, № 3], *преиспо́лненна* : *предпочте́нна* [11: № 20], *пресла́вно* : *давно́* [9: I, № 29], *неска́занной* : *изглабо́ланной* [9: I, № 32], *му́жественне* : *явле́нне* [33: № 12], *пре́жде* : *везде́* [33: № 5] и *за то́* : *зла́та* [26: с. 161]. Однако З. М. Веселовская в своем сопоставительном исследовании русской, украинской и белорусской акцентуации конца XVII — начала XVIII вв. [Веселовська 1970] предложила способ смягчить несовпадение ударений во многих разноудар-

³³ См. работы, перечисленные в прим. 6.

³⁴ См. также: [Панченко 1968]. В статье, сопоставляющей русский и польский стих, В. Е. Холшевников [1968: 32—35] напоминает, что польские поэты XV—XVII вв. тоже употребляли разноударные рифмы.

ных рифмах. Например, если принять староукраинскую акцентуацию, все перечисленные рифмы станут женскими. Возможно исключить многие такие ударения, если принять ее предложение, что в староукраинском языке ударение всегда падало на первый слог в компаративном суффиксе *-ѣйшии* и на второй слог в инфинитивном суффиксе *-овати* [Веселовська 1970: 77—79, 90—92, 151—152]³⁵. Веселовская во многом опирается на «Лексикон словенороський» Памвы Берынды (1627) [Берында 1961], в котором размечены ударения в цитатах и во многих определяемых словах.

Известно, что украинское, или «юго-западное», влияние на русскую культуру, в том числе и на поэзию и музыку, в конце XVII — начале XVIII вв. было значительным. В поэзии можно упомянуть таких поэтов, как Симеон Полоцкий, Димитрий Ростовский, Стефан Яворский и Феофан Прокопович; в музыке можно вспомнить украинских певчих в церковных и придворных хорах и деятельность Н. П. Дилецкого, который в 1670-х гг. ввел в своей «Музыкальной грамматике» принципы партесного пения [Протопопов 1973b]. «Грамматика» Мелетия Смотрицкого (1619) пользовалась в России широкой и долгой популярностью. Украинцы преподавали в московской Славяно-греко-латинской академии, где были сочинены многие канты и драмы того времени. Кроме того, украинские песни были постоянной частью репертуара русских рукописных песенников³⁶. Например, В. Ф. Трутовский [1953], украинский музыкант при дворе Екатерины II, включал украинские песни в свой печатный песенник, а за ним следовали Иван Прач и Н. А. Львов в своем песеннике [Прач 1955].

Рифмы могут подолгу держаться в поэзии того или иного языка и при этом часто сохраняют архаические фонетические особенности [Томашевский 1959а: 73, 81—96]. Перетц [1906: 396; 1907а: 349] указывает многие рифмы, часто повторяющиеся в песенниках; некоторые из них использовали поэты XVIII — начала XIX вв.. Приводим примеры из изучаемых стихотворений: *ра́дость : сла́дость* [21: с. 172], *ро́зы : моро́зы* [30: с. 889], *де́ржава : сла́ва* [19: с. 296], *ца́рство : госуда́рство* [35: с. 3], *го́ре : мо́ре* [11: № 20], *наде́жда : оде́жда* [20: с. 175], *ле́та : све́та* [29: № 10], *бре́мя : вре́мя* [29: № 10], *ка́мень : пла́мень* [21: № 18] и *утро́бе : гробе́* [33: № 11].

Некоторые ученые отмечали, что в описываемый период многие рифмы, которые были точными в украинском языке, становились в русской поэзии неточными, но допускались как поэтические вольности³⁷. Так,

³⁵ См. также: [Бромлей 1955; Колесов 1978: 106—109; Смотрицкий 1979: 44—50].

³⁶ [Перетц 1900—1902, I, ч. 1: 225—324; 1907с; Позднеев 1963; Сперанский 1909].

³⁷ [Виноградов 1938: 28—29, 84; Панченко 1973: 233—235; Томашевский 1959а: 92—93].

например, в кантах часто рифмуют гласные /ѣ/ и /и/³⁸: *разлучѣти : сѣти* [11: № 26], *зрѣти : говорѣти* [21: № 3], *наступѣло : восшумѣло* [9: II, № 2], *силу : всецѣлу* [9: I, № 32], *жѣти : имѣти* [9: I, № 8] и *побѣду : Давыду* [33: № 2]. Таким же подражанием украинским рифмам являются созвучия /и/ и /ы/ после согласных: *брѣни : рѣны* [19: с. 601], *слезѣти : ланѣты* [29: № 14] и *минѣты : воспоминаѣти* [21: № 10].

Обилие украинских элементов в русской поэзии и песенниках описываемого времени могло сказаться и на таком явлении, как рифма с ее корнями, часто уходящими в прошлое. Мы вправе предположить, что как украинские песни переходили в русские песенники, так и украинская акцентуация переходила в рифмы кантов. Поэтому мы полагаем, что староукраинская акцентуация, представленная З. М. Веселовской по Берынде, может быть использована для анализа рифм ранних русских песенников. Следует заметить, что со староукраинскими совпадают многие ударения, отмеченные в духовных стихах из «Калик перехожих» П. А. Бессонова [1970]. Однако многие обозначенные ударения у него, по-видимому, искусственны и проставлены лишь для того, чтобы избегать разноударных рифм. Из сборника Бессонова мы взяли три примера часто встречающихся ударений: *обрадовѣть* или *обрадовѣнный*, *милостѣвый* и *возлюблѣнный*³⁹.

Критерии приемлемости рифмы в поэтике канта не сводятся к акцентуации. Рифмы могут быть испорчены при переписке, внутренние и конечные рифмы могут появляться в стихотворении эпизодически, иногда возникают нерифмованные строки. Следует определить, до какой степени приемлемы в канте неточные, ассонансные и консонансные рифмы. При этом необходимо иметь в виду, что критерии «хорошей рифмы» различны в разные эпохи, а канты писались раньше, чем в русской литературной поэзии выработались нормы точной рифмы. Часто для того, чтобы оценить допустимость некоторых рифм в кантах, полезно вспомнить опыт рифмовки русской поэзии XX в., так как не следует судить о рифмах в кантах только с точки зрения поэзии в начале XIX в., когда требования к точной рифме были строже. А такие женские рифмы, как *крѣтость : мѣлость* [33: № 5], где рифмует только один послеударный слог, вообще не встречаются нигде в русской поэзии, кроме силлабики.

Большей частью анонимные создатели кантов так часто используют неточные с классической точки зрения рифмы, что следует признать прочное

³⁸ Переводя тексты на новую орфографию, мы заменяли /ѣ/ на /е/.

³⁹ См.: [Бессонов 1970: *обрадовѣть* — песни № 322, 326, 477, 497, 492; *милостѣвый* (*милослѣвый*) — № 23, 205, 321, 330, 644; *возлюблѣнный* — № 34, 142, 332, 337, 452].

место этих рифм в кантовой поэтике: авторы любили соединять, заменять, переставлять или пропускать сонорные согласные в рифмующихся созвучиях. Приводим некоторые типичные примеры: *дóлжно* : *возмóжно* [5: с. 8], *гóрдость* : *бóдрость* [33: № 24], *ра́дость* : *ста́рость* [33: № 6], *непремéну* : *ве́рну* [11: № 26], *нестра́шны* : *ужа́сны* [25: с. 95], *весела́* : *завсегда́* [9: I, № 49], *помóжет* : *Бо́же* [21: № 16], *бога́тство* : *непостоя́нство* [9: II, № 55], *сиде́ть* : *жда́ть* [9: I, № 42], *отста́нет* : *иста́ет* [28: с. 523], *вы́пьем* : *кли́кнем* [31: с. 18], *венча́нный* : *чрезвычайный* [29: № 10], *умре́ти* : *сме́рти* [21: № 1].

Мы считаем возможным различать в рифмовке канта следующие типы рифм: «классические» точные, разноударные, консонантные и ассонантные, неточные (такие, как в вышеприведенных примерах) и односложные (в которых совпадает только последний послеударный слог). Рифмы в тексте могут появляться в спорадических сочетаниях и позициях в строке, но мы учитывали большей частью только повторяющиеся по определенной схеме. Немногочисленные тройные рифмы приравнивались к двойным. Как важна рифма в поэтике канта, видно из того, что вовсе нерифмованы в нашем материале только три песни, 82 строки [9: I, № 27; 21: № 20; 27: с. 78]. Как показывает табл. 15, среди рассмотренных 3513 рифм значительно преобладают женские рифмы (83,8%), а остальные 16% приходятся на рифмы мужские, дактилические, или разноударные; немногочисленные гипердактилические мы причислили к дактилическим.

Таблица 15

Распределение типов рифмы в текстах канта

Тип рифмы	Женская	Мужская	Дактилическая	Разноударная
Число	2945	354	87	127
Процент	83,8	10,1	2,5	3,6

По данным табл. 16, среди рассмотренных 254 рифмованных песен лишь менее половины имеют сплошные женские рифмы (39,8%), две имеют сплошные мужские (0,8%), а подавляющее большинство (59,4%) сочетает рифмы разного рода.

Таблица 16

Распределение типов рифмы по числу песен

	Только женские	Только мужские	Смешанные
Число песен	101 (39,8%)	2 (0,8%)	151 (59,4%)
Число рифм	1130 (32,2%)	11 (0,3%)	2372 (67,5%)

Откликаясь на предположение П. Н. Беркова, что поэты-силлабисты прибегали к искусственным ударениям, чтобы выровнять женские рифмы, А. М. Панченко [1968: 288—292] указал, что такая цель достигается только если звуки рифмующих слов одинаковы. Так, ударение может быть беспрепятственно переставлено в большинстве дактилических рифм: *ни́жняя* : *бли́жняя* [34: с. 190], *прати́телю* : *власти́телю* [29: № 10], *спасе́ние* : *пе́ние* [9: II, № 28], *люби́мая* : *нестерпи́мая* [9: I, № 47], *ра́достно* : *сла́достно* [9: I, № 2]. Сдвиг ударения не влияет на некоторые мужские рифмы: *драго́й* : *благóй* [17: с. 354], *гублю́* : *люблю́* [21: № 10], *еси́* : *на небеси́* [9: II, № 34], *живучи́* : *терплючи́* [9: I, № 42], *настаёт* : *сдаёт* [9: I, № 10]. Это также относится к многим разноударным рифмам: *молодо́ю* : *я́годою* [11: № 16], *моло́дости* : *ра́дости* [9: I, № 4], *пляши́те* : *уте́шите* [31: с. 18], *люби́ла* : *утра́тила* [21: № 1], *другóму* : *ве́рному* [9: I, № 36].

Однако невозможно использовать произвольный сдвиг ударения, чтобы получить женскую рифму из односложных мужских рифм: *ле́т* : *цве́т* [9: I, № 32], *гро́м* : *до́м* [29: № 8], *ле́сть* : *е́сть* [33: № 6], *дра́г* : *благ* [35: с. 5], *ча́с* : *гла́с* [5: с. 7—8]. Многие многосложные мужские слова при сдвиге ударения перестают рифмоваться: *цвете́т* : *расте́т* [9: I, № 10], *рече́й* : *оче́й* [9: I, № 10], *терплю́* : *люблю́* [9: I, № 34], *руга́ть* : *плева́ть* [30: с. 892], *дура́к* : *коза́к* [33: № 24]. Некоторые разноударные рифмы не становятся точнее, если ударение переставляется: *пронжу́* : *ви́жду* [21: № 14], *трудо́х* : *по́мыслех* [23: с. 230].

В некоторых текстах разноударные рифмы помечены искусственными ударениями, образующими женское окончание. Если они не соответствовали данным, опирающимся на современную русскую, древнерусскую и староукраинскую акцентуацию, мы считали их ненадежными и в ритмическом анализе не использовали. Дальнейшие исследования, особенно в области старобелорусской акцентуации, могут обнаружить, что не совсем искусственными являются следующие ударения: *лу́чи* : *тучи* [6: с. 281], *прослави́ся* : *низложи́ся* [7, 8: с. 238], *слави́мый* : *превозноси́мый* [7, 8: с. 256], *слышу́* : *дышу́* [29: № 8], *стра́на* : *тирана́* [29: № 3], *Росси́е* : *царстви́е* [29: № 3], *сугуба́* : *пагу́ба* [7, 8: с. 248], *Ка́ину* : *сыну́* [7, 8: с. 248], *зе́ло* : *це́ло* [29: № 1].

Объяснить возникновение разноударных рифм в силлабическом стихе, может быть, проще всего, если принять предположение, что единицей созвучия является слог, а не слово со своим сопровождающим ударением. Разноударные рифмы входят в систему силлабического стиха, когда в них совпадают слоги, независимо от ударения. Наоборот, из системы русских силлаботонических размеров они исключены именно потому, что их ритми-

ческая система основана на словесной просодии, т. е. ударения многосложных слов должны совпадать с каким-либо иктом в строке. Разноударные рифмы, как и мужские, и дактилические, одинаково свободно присутствуют в силлабическом стихе, так что преобладание женских рифм является тенденцией, а не константой.

Строфика кантов тоже заслуживает нескольких слов. Среди 254 рифмованных песен две представляют собой сложное соединение разных схем рифмовки [19: с. 458—462; 7, 8: с. 231—232], и они были для анализа разделены на составные части; это дало 258 строфических текстов. Половина их (124) написана двустихиями, остальные написаны строфами длиной от 2 до 10 строк, часто со сложной игрой внутренних и концевых рифм. Наиболее употребительной строфической формой является сапфическая строфа; она встречается в 27 песнях, в том числе в драмах. Сапфическая строфа в силлабической поэзии обычно представляет собой два рифмованных двустихия из трех 5 + 6-сложных и одного 5-сложного стиха [Тредиаковский 1873: 250—257; Численко 1976]. Большинство остальных рифмовок — редкие и встречаются не чаще двух-трех раз. Только 13 типов строф имеют перекрестную рифмовку женских окончаний⁴⁰, 8 имеют сочетание женских и мужских рифм⁴¹; все 16 стихотворений, которые поддаются датировке, появляются в песенниках, составленных после 1730 г. Скудость строф с перекрестной рифмовкой и с чередованием окончаний ярко показывает, как строфика канта отличается от строфики, которая позже использовалась в силлабо-тонической поэзии.

8. Песни в силлабо-тонических размерах

Пять песен в нашем материале не включались в предыдущие разборы на том основании, что их следует считать силлабо-тоническими, однако все они требуют оговорок. Позднеев обнаружил 18 вариантов первой песни — «Прочь бегу я от чернил» [28: с. 526]. Он отмечает, что эта песня начала появляться в песенниках с конца 1730-х или начала 1740-х гг., но по содержанию скорее отражает действительность 1720-х гг. Он [Позднеев 1964b: 527] цитирует лучшую версию из рукописи 1740-х гг. и делает следующие наблюдения над ее формой:

⁴⁰ [7, 8: с. 231—232 (три четверостишия); 9: I, № 1; 15: с. 404 (№ 4); 19: с. 458—462 (строки 1—36); 25: с. 95—96; 29: № 3; 30: с. 889, 890; 32: № 5, 23; 37: с. 55—56, 74—75, 404—406].

⁴¹ [7, 9: с. 338—339; 9: I, № 7, 20, 21; 28: с. 528—529, 532; 30: с. 888, 892].

«Ритмико-строфическая форма этой песни 1720—1740-х гг. должна была восприниматься как новшество. Перед нами переходная форма от силлабического к силлабо-тоническому стиху; таким образом, это не только правдивая картина жизни, но и новая ступень становления силлабо-тонического стиха еще до реформы Тредиаковского и Ломоносова».

Размером этой сатирической песни на самом деле является 4-ст. хорей, хотя местами он и неровный. Из табл. 17 видно, что чередование сильноударных и слабоударных слогов возникает отчетливо, а 7-й слог (4-й икт) представляет собой ударную константу; сверхсхемные ударения на многосложных словах встречаются только 7 раз на 36 строк. 6-стишная строфа с чередованием мужских и женских рифм (ааВВсс), действительно, была «новшеством» в свете того, что выше было сказано о строфике кантов. Присутствие мужских и женских форм, сравнительно четкий хореический ритм и датировка первых списков рубежом 1730—1740-х гг. делает сомнительным утверждение Позднеева, что стихотворение возникло еще до силлабо-тонической реформы. Ниже приведена его начальная строфа.

Таблица 17

Распределение ударности в песне «Прочь бегу я от чернил»

Слоги	1	2	3	4	5	6	7
Ударения	16	4	34	11	19	4	36
Процент	44,4	11,1	94,4	30,6	52,8	11,1	100

	Прóчь бегу́ я от черни́л, —	х х х х х х х
	Чрез то́ сам себе́ не ми́л.	х х х х х х х
	Прóчь и перья́, próчь бума́га!	х х х х х х х
	Па́ла в се́рдце мне́ отва́га:	х х х х х х х
	Из подья́чих во́н я ра́д, —	х х х х х х х
6	Лу́чше бу́ду я солда́т.	х х х х х х х

Остальные четыре силлаботонические песни были написаны, по-видимому, немецкими авторами в начале XVIII в. Силлабо-тонические стихи еще до реформы Тредиаковского и Ломоносова в России писали швед И. Г. Спарвенфельд и немцы — пастор И.-Г. Грегори, Э. Глюк, В. Монс и в особенности И. В. Паус. В. Н. Перетц, П. Н. Берков и Б. Унбегаун пытались доказать, что их стихи были главным источником русской силлабото-

ники⁴². В этом отношении следует отметить, что у Тредиаковского первые скромные опыты хореизации 11- и 13-сложных размеров в трактате 1735 г. мало похожи на стихи русских немцев, а сам он называл для себя образцом хореические народные песни [Тредиаковский 1963b: 383—384]⁴³. Ломоносов же опирался на прямое знакомство с немецкой поэзией и поэтикой во время своего учения в Германии; впрочем, образцы его решительного преобразования русского стихосложения стали достаточно известны только после публикации нескольких од в 1741 г.⁴⁴

Три из ниже указанных песен имеют характерные общие черты: они написаны 4-ст. хореем, строфами с чередованием мужских и женских окончаний, и в них много безударных рифм, т. е. таких, в которых ударение падает не на последний, а на предыдущий икт строки силлабо-тонического размера. Безударная рифма часто встречается в немецкой поэзии, а Паус и другие употребляли ее и в своих русских стихах [Перетц 1900—1902, 3: 287—288; Smith 1973: 24—27]. Однако в русском силлабо-тоническом стихосложении, где последний икт является ударной константой, такая рифма не привилась. Первое стихотворение — «Восклищайте вси весело» (А) было напечатано А. В. Кокоревым в хрестоматии по литературе XVIII в., но не полностью — только 90 из 170 строк [8: с. 31—34]. Этот панегирик Полтавской битве написан 10-стишными строфами с рифмовкой AbAbCddCee. Второе стихотворение — «Для чего не веселиться» (Б) представляет собой застольную песню (15: с. 352—353), сочиненную около 1710 г. и записанную, по мнению Перетца [1905: 347—354], почерком и стилем, похожими на почерк и стиль Пауса. Третья песня — «Красота преизличная» (В), была вставлена в пьесу «Комедия о графе Фарсоне» (коллективное сочинение 1730-х гг.) и стала популярной в 1730—1740-х гг. [19: с. 391—395, 663—667]. Строфика ее не ясна, но,

⁴² Первым предположил, что русские немцы были инициаторами русской силлаботоники, по-видимому, Перетц [1900—1902, 3: 16—39, 86—87, 284—289, 423—426]. Первые отклики на его работу [Перетц 1900—1902, 1 и 3] см. в рецензиях: [Шляпкин 1902; Житецкий 1903; Соболевский 1905]. В дальнейшем некоторые ученые приняли теорию Перетца, см.: [Берков 1935; 1969; Кудрявцев 1957: 75—83; Burgi 1954: 33—38; Unbegaun 1955]. Другие же имеют иные, по большей части несогласные с Перетцем, суждения о роли немецких поэтов, см.: [Бонди 1935: 94; Быкова 1958; Вишневский 1972: 134—138; Гуковский 1939: 35—36; Розанов 1935: 66—67; Тимофеев 1958: 268—276; 1963: 39—40; Томашевский 1957; Smith 1973: 34—35].

⁴³ О возможных связях между немецкими поэтами и Тредиаковским и о его отношении к народному стиху см.: [Бейли 2000с; Бонди 1935: 72, 93; Бомштейн 1962; Соболевский 1905; Томашевский 1959b: 326—327; Drage 1976: 489—494; Jakobson 1966; Taranovsky 1956: 555].

⁴⁴ См.: [Гаспаров 1984: 31—45; Западов 1974: 18—20; Тарановский 2000b; Smith 1977: 42]. Самый подробный обзор знакомства Ломоносова с немецкими сочинениями по поэтике появляется в статье Е. Я. Данько [1940].

вероятнее всего, это четверостишия с рифмовкой AbAb, хотя уверенности в этом нет, потому что текст напечатан сдвоенными строчками, а рифмы слабые.

Для анализа мы отобрали только строки длиной в 7 слогов, не считая женских окончаний, в том числе и «допустимые хорей». Распределение ударности, представленное в табл. 18, показывает более или менее отчетливое чередование частоударных и редкоударных слогов; однако сверхсхемных ударений на четных (неиктных) слогах необычно много (до 36,7%), и это часто ударения многосложных слов. Особенно важно, что ударение на 7-м слоге (на 4-м икте) не является ударной константой (76,7% — 82,6%)⁴⁵. Пропуски ударений на последнем икте возникают из-за многочисленных безударных рифм. Приводим несколько примеров из А: *добродѣтелей : князѣй, земля : Божия, милостѣваго : егѡ*; из Б: *богатыри : пѣстори, сокровищи : дни, сахаром : кругѡм*; из В: *печѣлию : любовию, душевную : смѣртную, неугасающий : помѡщи*.

Таблица 18

Распределение ударности в трех силлаботонических песнях

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	Разобранные строки
А	69,6	13,0	72,5	7,2	49,3	—	82,6	69 из 90
Б	76,5	20,6	88,2	14,7	64,7	8,8	82,4	34 из 42
В	53,3	36,7	93,3	6,7	60,0	13,3	76,7	30 из 48

В. Н. Перетц [1900—1902, 3: 221, 286—287] отмечает в русских стихах Пауса еще некоторые вольности, позволяющие выдержать равносложность строк⁴⁶; например, он допускал, что /йот/ после гласного может произноситься как /и/, а согласный /р/ может быть слогообразующим. Некоторые такие приемы встречаются в выше упомянутой панегирической песне о Полтавской битве [8: 31—34], из которой мы приводим одну строфу; все строки в ней, кроме 24-й, укладываются в 4-ст. хорей. Сверхсхемные ударения падают на односложное местоимение я в трех строках (21, 23, 28) и на глагол пишу в допустимой хорейческой строке 29. Одна безударная рифма появляется в строке 27 — *сиѣ : прегрѣшение*. По-видимому, автор считал, что /йот/ в слове *достѡно* (строка 24) произносилось как /и/; если бы это было так, эта строка содержала бы 7 слогов и безударную (ассонансную) рифму — *достѡно : егѡ*.

⁴⁵ Анализ ритма немецкого 4-ст. хорей см.: [Тарановский 1953: 55—57].

⁴⁶ Ср. комментарии такого рода у нескольких ученых: [Lauer 1968: 480—481; Smith 1973: 28; Unbegaun 1955: 35].

	Чтó я ўбо здéсь посмéю,	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Нíзкой я слугá егó;	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Чéсть егó я не умéю	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Вознести достойно.	
25	А Монáрше! соизвóли	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Припустíти мнé сие	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Смéло прегрéшение,	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Чтó я хвáльные глагóлы	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
	Пишú, хрáбрость бо твоя	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
30	Смéла сдéлала меня.	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣

Четвертое стихотворение — «Ах, что есть свет в свете, ах, все противное» [21: № 4], было обнаружено в бумагах Виллима Монса и, по сообщению М. И. Семевского [1884: 95], было записано «немецкими буквами». Сравнивая его с почерком и стилем немецких любовных писем и стихов Монса, Перетц [1905: 354—357] пришел к выводу, что Монс и был его автором⁴⁷. Позднеев [1971: 280—281], нашедший пять вариантов этой песни, приписывает ее безымянной поэтессе времени Петра I. Ритм стихотворения очень неотчетлив, но может быть определен как «свободная форма» 6-ст. ямба с переменными слоговыми наращеннями на цезуре и частыми сверхсхемными ударениями многосложных слов⁴⁸. Рифмы на первый взгляд кажутся дактилическими, но на фоне ямбического размера оказывается, что в некоторых двустушиях это безударные мужские рифмы: *протíвное : тосклíвое, пáмяти : плáкали, кровáвое : пробúтое*. В русской силлабике они возможны, но в русской силлаботонике, где ударение мужской рифмы должно приходиться на константно ударный последний икт, они мало вероятны. Строфика преимущественно состоит из мужских двустуший аабб. Ниже процитирована 4-я строфа из этого сомнительного «русского» стихотворения, которое было напечатано в нескольких антологиях русской литературы XVIII в.

Не слúжит мнé Форту́на, ах я́ бесча́стная,	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
Вели́ка моя́ дúма, велмí отва́жная!	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
Умрí моé сёрдце и тéло бúдь земл́я,	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣
Нежели́ жítь без мíла, живá бы в грóб легл́а.	х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣ х̣

⁴⁷ Тимофеев [1958: 270] замечает, что стихотворение написано «слободским языком».

⁴⁸ Любопытно, что 5-ст. ямб тоже был одним из основных размеров в русских стихах Пауса, см.: [Перетц 1900—1902, 3: 207; Lauer 1968: 480—481; Smith 1973: 30—31].

Таким образом, надо сделать оговорки к пяти силлабо-тоническим песням начала XVIII в. Единственное «русское» стихотворение датируется лишь приблизительно, а четыре «немецких» стихотворения, написанные как бы 4-ст. хореем или 6-ст. ямбом, обнаруживают черты, не характерные для русских силлабо-тонических размеров.

Немецкие поэты писали русские силлаботонические стихи, начиная с перевода пьесы «Артаксерксово действо» 1672 г. [Кудрявцев 1957: 79—83; Unbegaun 1955], и продолжали делать это до 1730-х гг.⁴⁹ Однако широкого распространения эти стихи не имели и влияния на русскую поэзию почти не оказывали, так как их знали немногие, и русские поэты продолжали писать силлабикой. К тому же, в русских стихотворениях немецких писателей встречаются следующие черты: безударные рифмы, частые сверхсхемные ударения на многосложных словах, искусственные усечения и растяжения. Все это не имеет ничего общего с русской силлаботоникой, установившейся с 1740-х гг. Хотя эти немецкие эксперименты появлялись в течение 70 лет, силлаботоника оказалась принятой всеми русскими поэтами только после ломоносовской реформы и, кроме небольших изменений в начале XX в., получила тот вид, в котором существует до сегодняшнего дня.

Кроме книжных силлабо-тонических опытов, в песенниках присутствуют и народные песни. Мы исключили их из рассмотрения стихосложения кантов, однако всякое исследование происхождения русской силлаботоники без народного стиха было бы неполным. Тредиаковский [1963b: 383—384] утверждал, что он нашел источник своей хореической реформы в народных песнях⁵⁰. К этому утверждению долго относились с недоверием, вероятно, из-за влияния работы А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении» 1812 [Востоков 1817: 136—139]⁵¹. Он считал, что хореические размеры появляются только в городском фольклоре под влиянием литературного стиха и что истинные народные размеры представляют собой акцентный стих с постоянным числом ударений в строке и с переменным числом безударных слогов между ударениями. Сам он, однако, располагал лишь песенниками Чулкова, Трутовского и Прача, которые большей частью отражают именно

⁴⁹ См. работы, перечисленные в примеч. 42.

⁵⁰ Как пример народного хореического стиха Тредиаковский цитирует несколько строк из свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного». Наш анализ всех вариантов этой многократно записанной песни подтверждает утверждение Тредиаковского: многие варианты сложены действительно 4-ст. хореем с дактилическим окончанием [Бейли 2000с].

⁵¹ Исторический обзор влияния теории Востокова на изучение народного стиха см.: [Штокмар 1952: 17—135]. Содержательный разбор книги Штокмара см.: [Тарановский 1955—1956]

городской фольклор⁵², и былинами в сборнике Кириши Данилова. Лишь на основе более поздних и более надежных записей с голоса настоящих народных певцов Якобсон, Тарановский и автор этих строк показали, что хорей действительно встречается во многих лирических, эпических, исторических балладах и причитаниях наравне с акцентным стихом⁵³.

Пять народных песен, встречающихся в рукописях 1740-х гг., сложены в основном 4-ст. хореем (три из них являются вариантами песни «Я пойду ли молода»), одна — в основном 6-ст. хореем без цезуры⁵⁴. Четыре из пяти песен, сложенных 4-ст. хореем, содержат многие мужские и женские двуступиши и восходят, вероятно, к городскому фольклору, так как в традиционных народных песнях такие рифмы встречаются редко. Песня «Что во светлой было светлице», открытая и напечатанная Позднеевым, сложена 4-ст. хореем с нерифмованными дактилическими окончаниями — черта, которая приближает ее к народно-песенной традиции. Как одну из самых ранних записей хореической народной песни, мы приводим текст ее полностью. Акцентуация, свойственная народно-песенному языку⁵⁵, принята в словах *свѣтлице* (строка 1), *дѣвицу* (9), *другá* (10), *тѣбѣя* (16), *истонкá* (18), *из белá лица* (19). 17 из 22 строк укладываются в ритм 4-ст. хорea (77,3%), остальные (4—5, 8, 11—12) исключены из анализа. По данным табл. 19, чередование частоударных и редкоударных слогов возникает отчетливо, сверхсхемных ударений на многосложных словах нет, ударными константами являются 3-й и 7-й слоги и составляют характерную черту этого народного размера [Bailey 1993: 184—209].

	Что́ во свѣтлой было свѣтлице,	х х х х х х х х
	Во столóвой нóвой гóрнице	х х х х х х х х
	Под косящятым акóшачком	х х х х х х х х
	Сидела красная девица.	
5	Сидючи, сама плакалася.	
	Пла́чет, пла́чет, как река́ льѣтся,	х х х х х х х х
	Возрыда́нице ручьи́ текѣт,	х х х х х х х х

⁵² См.: [Зарицкая 1956; Келдыш 1965: 137—177; Ливанова 1952—1953, 2: 13—102; Попова 1964: 7—89; Сельванюк 1957: 134—176]. В книге Н. Трубицына [1912] собран большой материал о роли народной песни в жизни разных слоев городского населения в конце XVIII — начале XIX в.

⁵³ См.: [Бейли 2000a; 2000b; Тарановский 1953: 279—281, 356; 1954; 1955—1956; 1956; Bailey 1993: 184—209; Jakobson 1966: 429—444; Taranovsky 1956].

⁵⁴ [5: с. 11 (№ 9); 9: I, № 12; Горелова 1976: 8; Позднеев 1956: 85—86 (№ 6); 1965a: 54; 1968: 117].

⁵⁵ Описание акцентуации в народных песнях см.: [Bailey 1993: 39—110].

	Перед нею стоит доброй молодец,	
	Он целует красну девицу,	х х х х х х х х
10	Во слезах друга не свидила,	х х х х х х х х
	Возрыданыце же промолвила:	
	«Ты, целуй, целуй, мил сердечный друг!	
	Целовавши, не покинь меня,	х х х х х х х х
	А покинешь, буду плакать,	х х х х х х х х
15	Плакать, плакать возрыдаючи,	х х х х х х х х
	Тебя, друга, вспоминаючи,	х х х х х х х х
	Что хорош был мил сердечный друг:	х х х х х х х х
	Истонка был высокошонец,	х х х х х х х х
	Из белá лица белёшенек,	х х х х х х х х
20	Без румян бы был краснёшенек,	х х х х х х х х
	Чёрны бровы чёрна соболя,	х х х х х х х х
	Ясны очи ясна сокола.	х х х х х х х х

Таблица 19

Распределение ударности в народной песне
«Что во светлой было светлице»

Слоги	1	2	3	4	5	6	7
Ударения	7	1	17	3	10	—	17
Процент	41,2	5,9	100	17,7	58,8	—	100

Ритмическая структура этой народной песни совпадает с просодическими признаками русских литературных двухсложных размеров. Эта лирическая песня сложена «русским» 4-ст. хореем, и ее ритм сильно отклоняется от ритма «немецких» стихотворений, написанных тем же размером. Песня появляется в рукописи 1740-х гг., но это не обязательно значит, что ее хореический размер произошел от литературного стиха. Исследования Якобсона и Тарановского по сравнительной славянской метрике позволяют предположить, что хореический народный стих существовал задолго до реформы Тредиаковского и, по-видимому, восходит к древнейшим временам русской народной поэзии [Тарановский 1953: 51—53, 58; Jakobson 1985: 33; Taranovsky 1956: 555]. И, наконец, сам Тредиаковский писал, что свою реформу он основывал на хореическом стихе народных песен.

9. Заключение

Анализ песен конца XVII — начала XVIII вв., принадлежащих к традиции канта, показал, что характерные признаки их стиха по большей части напоминают те, которые Гаспаров, Холшевников и Панченко установили для остальной силлабической поэзии того времени. В основном песни написаны относительно силлабическим стихом, они обнаруживают большое разнообразие силлабических стихотворных форм, большинство рифм — женские, но встречается немало и мужских, дактилических и разноударных. Нет никаких данных, подтверждающих теорию, будто силлабо-тоническое стихосложение зародилось в кантах до реформы Тредиаковского и Ломоносова: немногочисленные примеры силлабо-тонических размеров имеются только в стихотворениях, написанных немецкими авторами, и в нескольких народных песнях. Было бы интересно сравнить стихотворные формы русского канта с кантами в украинской и польской поэзии. Строфика и рифмовка русского канта часто прихотливы и изобретательны; необходимо далее исследовать их вклад в историю русской рифмы. Сравнительная редкость строф, содержащих чередование рифм, или сочетание женских и мужских рифм, по-видимому, подтверждает заявление Дж. Смита [Smith 1973; 1977], что реформа метрики в 1730 и 1740 гг. сопровождалась и реформой рифмики.

Более подробное и точное исследование поэтики русского канта станет возможным не раньше, чем будет опубликовано достаточно много рукописных песенников, как это имеет место для многих других европейских языков. Только тогда станет возможным прояснить историю русской поэзии «переходного периода». Без такой публикации история русской метрики, рифмы и строфики, а отчасти и фольклора, неизменно будет оставаться неполной.

Литература

- Аванесов Р. И., Орлова Б. Г. (Ред.). 1965. Русская диалектология. 2-е изд. М.
Барсов Антон Алексеевич. 1981. Российская грамматика. М.
Беззубов А. Н. 1978. Пятисложник // Исследования по теории стиха. М. С. 104—117.
Бейли Дж. 2000a [1973]. Былинные размеры Т. Г. Рябикина // Дж. Бейли. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. С. 227—271.
Бейли Дж. 2000b [1978]. Метрическая типология русских нарративных народных размеров // Дж. Бейли. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. С. 272—301.

Бейли Дж. 2000с. Варианты свадебной песни «Лебёдушка»: Ритмическая эволюция русского народного стиха // Дж. Бейли. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. С. 137—161.

Белецкий А. И. 1941. На рубеже новой литературной эпохи // История русской литературы. Т. 3. Ч. 1 / Ред. Г. А. Гуковский, В. А. Десницкий. М.; Л. С. 3—24.

Беринда Памва. 1961 [1627]. Лексикон словенороський Памви Беринди. Киев.

Берков П. Н. 1935. Из истории русской поэзии первой трети XVIII века // XVIII век. Сборник 1. М.; Л. С. 61—82.

Берков П. Н. 1968. К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII — начала XVIII вв. // Теория стиха / Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л. С. 294—316.

Берков П. Н. 1969. Стихотворное академическое приветствие 1727 года // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона» / Отв. ред. Ф. Я. Прийма. Л. С. 282—290.

Бессонов П. А. 1970 [1861—1864]. Калики переходящие. Т. 1—2. Westmead, England.

Благой Д. Д. 1960. История русской литературы XVIII века. 4-е изд. М.

Бомштейн Г. И. 1962. Третьяковский-филолог и фольклор // XVIII век. Сборник 5. М.; Л. С. 249—272.

Бонди С. М. 1935. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков // В. К. Третьяковский. Стихотворения. Л. С. 7—113.

Бромлей С. В. 1955. К истории места ударения в формах сравнительной степени в русском языке // Доклады и сообщения Института языкознания. № 8. С. 24—41.

Быкова Т. А. 1958. К истории русского тонического стихосложения // XVIII век. Сборник 3. М.; Л. С. 449—453.

Васильева Е. Е. 2002. Рукописный песенник XVIII века // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. 1. Кн. 5. СПб.

Веселовский А. А. 1909. Любовная лирика XVIII века. СПб.

Веселовська З. М. 1970. Наголос у східно-слов'янських мовах початкової доби формування російської, української та білоруської націй. Харьков.

Виноградов В. В. 1938. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М.

Вишневский К. Д. 1972. Русская метрика XVIII века // УЗ Пензенского ГПИ. Серия филологическая. Т. 123. С. 129—258.

Востоков Александр. 1817. Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. СПб.

Востоков Александр. 1831. Русская грамматика. СПб.

Гаспаров М. Л. 1971. Русский силлабический тринадцатисложник // *Metryka słowiańska* / Red. Z. Korpczyńska, L. Pszczółowska. Wrocław. P. 39—63.

Гаспаров М. Л. (Отв. ред.). 1979. Русское стихосложение XIX в. М.

Гаспаров М. Л. 1984. Очерки истории русского стиха. М.

- Гинзбург С. Л. 1968. История русской музыки в нотных образцах. Т. 1. 2-е изд. М.
- Гончаров Б. П. 1975а. О реформе русского стихосложения в XVIII веке // РЛ. № 2. С. 51—69.
- Гончаров Б. П. 1975b. Стиховедческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова: Реформа русского стихосложения // Возникновение русской науки о литературе / Отв. ред. П. А. Николаев. М. С. 73—91.
- Горелова И. К. 1976. Народные песни в рукописных сборниках первой половины XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века / Ред. Г. А. Чесмоданов. Вып. 2. Л. С. 3—16.
- Гудошников Я. И. 1972. Очерки истории русской литературной песни XVIII—XIX вв. Воронеж.
- Гуковский Г. А. 1939. Русская литература XVIII века. М.
- Гусев В. Н. 1965. Песни и романсы русских поэтов / Сост. В. Н. Гусев. М.; Л. С. 5—48.
- Данько Е. Я. 1940. Из неизданных материалов о Ломоносове // XVIII век. Сборник 2. М.; Л. С. 248—275.
- Жданов Ив. Н. 1900. К истории русского стихосложения // ИОРЯС. Т. 5. Кн. 4. С. 1308—1325.
- Жирмунский В. М. 1975. Введение в метрику // В. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 3—232.
- Житецкий П. И. 1903. [Рец.]: В. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы // СОРЯС. Т. 73. № 3. С. 23—82.
- Зализняк А. А. 1978. Новые данные о русских памятниках XIV—XVII веков с различением двух фонем «типа о» // Советское славяноведение. № 3. С. 74—96.
- Западов В. А. 1974. Русский стих XVIII — начала XIX веков. Л.
- Зарицкая Р. И. 1956. Записи народной песни и ее изучение // Очерки по истории русской музыки 1790—1825 / Ред. М. С. Друскин, Ю. В. Келдыш. Л. С. 48—97.
- Илюшин А. А. 1979. Силлабическая система в истории русского стиха // Славянское барокко / Ред. А. И. Рогов и др. М. С. 316—334.
- Келдыш Ю. В. 1965. Русская музыка XVIII века. М.
- Келдыш Ю. В. 1978. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.
- Киреевский П. В. 1870. Песни, собранные П. В. Киреевским. Т. 8—9. М.
- Колесов В. В. 1976. Ударение в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. 31. С. 23—76.
- Колесов В. В. 1978. Изменение ударения в древнейших формах имени прилагательного // ВЛУ. № 14. Вып. 3. С. 103—109.
- Кудрявцев И. М. 1957. Артаксерксово действо. М.; Л.
- Курганов Н. Г. 1818 [1769]. Письмовник. 9-е изд. СПб.

Левашева О. Е. 1956. Романс и песня. А. Д. Жилин. Д. Н. Кашин // Очерки по истории русской музыки / Ред. М. С. Друскин, Ю. В. Келдыш. Л. С. 98—142.

Ливанова Т. Н. 1938. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1. М.

Ливанова Т. Н. 1952. Сборник кантов XVIII века // Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1. Приложение. М.

Ливанова Т. Н. 1952—1953. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1—2. М.

Лихачев Д. С. 1969. Семнадцатый век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии / Ред. Ю. Б. Виппер и др. М. С. 299—328.

Майков Л. Н. 1891. О начале русских вирш // ЖМНП. № 6. С. 443—453.

Орлов О. В. 1979. Литература // Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2 / Ред. А. В. Арциховский. М. С. 105—125.

Панченко А. М. 1968. О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии XVII в. // Теория стиха / Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л. С. 280—293.

Панченко А. М. 1970а. Истоки русской поэзии // Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л. С. 5—34.

Панченко А. М. 1970b. Слово и знание в эстетике Симеона Полоцкого // ТОДРЛ. Т. 25. С. 232—241.

Панченко А. М. 1973. Русская стихотворная культура XVII века. Л.

Панченко А. М. 1980. Литература «переходного века» / История русской литературы / Ред. Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко. Т. 1. Л. С. 291—407.

Панченко А. М., Моисеева Г. Н. 1980. Новые идеологические и художественные явления литературной жизни первой четверти XVIII века // История русской литературы / Ред. Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко. Т. 1. Л. С. 408—447.

Перетц В. Н. 1900—1902. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 1, 3. СПб.

Перетц В. Н. 1905—1907а. Очерки по истории поэтического стиля в России // ЖМНП. 1905. № 10. С. 345—404; 1906. № 6. С. 382—408; 1907. № 6. С. 326—361.

Перетц В. Н. 1907b. Заметки о песнях XVIII в. // РФВ. Т. 57. С. 187—201.

Перетц В. Н. 1907с. Новые данные для истории старинной украинской лирики // ИОРЯС. Т. 12. Кн. 1. С. 144—184.

Петров Н. И. 1866. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Академии от начала ее до преобразования в 1819 году // Труды Киевской духовной академии. Июль. С. 321—330.

Петров Н. И. 1880. Южнорусская литература XVIII века, преимущественно драматическая, IV // Русский вестник. Июнь. С. 491—543.

Позднеев А. В. 1956. Лирические песни XVII века // РФ. Т. 1. С. 78—96

Позднеев А. В. 1958а. Рукописные песенники XVII—XVIII веков // УЗ Московского заочного ПИ. Т. 1. С. 5—112.

Позднеев А. В. 1958b. Ранние лирические книжные песни Петровского времени // НДВШ. № 2. С. 155—165.

Позднеев А. В. 1960. Die tonischen Elemente im russischen syllabischen Verse // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd 28. Hf 2. S. 405—412.

Позднеев А. В. 1961. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века // Исследования и материалы по древнерусской литературе / Отв. ред. В. Д. Кузьмина. М. С. 338—358.

Позднеев А. В. 1963. Українські народні пісні в російських рукописних збірниках кінця XVII — першої третини XVIII ст. // Народна творчість та етнографія. Кн. 3. С. 49—56.

Позднеев А. В. 1964a. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках // Труды кафедры советской и русской литературы Московского гос. заочного ПИ. Т. 18. С. 87—100.

Позднеев А. В. 1964b. Russische Satiren des 18. Jahrhunderts in der Form der «книжные песни» // Zeitschrift für Slawistik. Bd 9. S. 517—539.

Позднеев А. В. 1965a. Рабочий фольклор в рукописных песенниках XVIII века // Устная поэзия рабочих России / Ред. В. Г. Базанов, М.; Л. С. 52—58.

Позднеев А. В. 1965b. Стихосложение древней русской поэзии // Scando-Slavica. Т. 11. С. 5—24.

Позднеев А. В. 1968. Народные лирические песни XVIII века // Советская этнография. № 5. С. 117—122.

Позднеев А. В. 1970. Стихосложение в песенной поэзии XV—XVII веков // Вопросы русской литературы. Вып. 3 (15). С. 45—57.

Позднеев А. В. 1971. Неизвестная поэтесса Петровского времени // Русская литература на рубеже двух эпох. М. С. 277—307.

Позднеев А. В. 1975. Песня «Ох, житье мое, житье бедное» // РФ. Т. 15. С. 229—233.

Позднеев А. В. 1996. Рукописные песенники XVII—XVIII вв. М.

Покотилова Ольга. 1911. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го и начала XVIII-го столетий // М. В. Ломоносов, 1712—1911 / Ред. В. В. Сиповский. СПб.

Попова Т. В. 1964. Русское музыкальное творчество. Т. 2. 2-е изд. М.

Прач Иван. 1955 [1776—1795]. Собрание народных русских песен с их головами. М.

Протопопов Вл. В. 1972. Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века // Musica Antiqua. 3. Acta scientifica. С. 847—865.

Протопопов Вл. В. 1973a. Музыка Петровского времени о победе под Полтавой // Вл. Протопопов. Музыка на Полтавскую победу. М. С. 197—248.

- Протопопов Вл. В. 1973b. Николай Дилецкий и его русские современники // Советская музыка. № 12. С. 82—93.
- Розанов Ив. Н. 1935. Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова // *Вирши* / Ред. Я. Барсков и др. Л. С. 5—87.
- Розанов Ив. Н. 1941. Стихотворчество Петровского времени // *История русской литературы* / Ред. Г. А. Гуковский, В. А. Десницкий. Т. 3. Ч. 1. С. 137—149.
- Сельванюк Н. М. 1957. «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова // *УЗ Костромского ГПИ*. Вып. 3. С. 134—176.
- Семевский М. И. 1884. Царица Катерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс 1692—1724. 2-е изд. СПб.
- Сиповский В. В. 1914. Русская лирика. Т. 1. Петроград.
- Скребков С. С. 1969. Русская хоровая музыка. М.
- Смоленский С. В. 1911. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // *Музыкальная старина*. Вып. 5. С. 47—102.
- Смотрицкий Мелетій. 1979 [1619]. Граматика. Киев.
- Соболевский А. И. 1905. [Рец.]: В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 3. В. Н. Перетц. Очерки старинной малорусской поэзии // *СОРЯС*. Т. 81. 1905. № 2. С. 13—22.
- Сорокин Ю. С. (Отв. ред.). 1977. Словарь русского языка XVIII в. Проект. Л.
- Сперанский М. Н. 1909. Малорусская песня в старинных русских печатных песенниках // *ЭО*. № 2—3. С. 120—144.
- Сперанский М. Н. 1963. Рукописные сборники XVIII века. М.
- Тарановский К. Ф. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // *Српска академија наука*. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский Кирилл. 1954. [Рец.]: Roman Jakobson. *Studies in Comparative Slavic Metrics* // *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*. Књига 20. № 3—4. С. 350—360.
- Тарановский Кирилл. 1955—1956. [Рец.]: М. П. Штокмар. *Исследования в области русского народного стихосложения* // *Јужнословенски Филолог*. Т. 21. Књига 1—4. С. 335—363.
- Тарановский Кирилл. 2000a [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.
- Тарановский Кирилл. 2000b [1975]. Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 283—290.
- Тимофеев Л. И. 1928. Силлабический стих // *Ars poetica*. Вып. 2. М. С. 37—71.
- Тимофеев Л. И. 1931. Проблемы стиховедения. М.
- Тимофеев Л. И. 1956. Об истоках русского литературного стихосложения // *ИАН СЛЯ*. Т. 15. Вып. 6. С. 496—514.

- Тимофеев Л. И. 1958. Очерки теории и истории русского стиха. М.
- Тимофеев Л. И. 1963. Василий Кириллович Тредиаковский // В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. М.; Л. С. 5—52.
- Тимофеев Л. И. 1971. Основы теории литературы. 4-е изд. М.
- Томашевский Б. В. 1957. [Рец.]: В. О. Unbegaun. Russian Versification // ВЯ. № 3. С. 127—134.
- Томашевский Б. В. 1959а. К истории русской рифмы // Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.; Л. С. 69—131.
- Томашевский Б. В. 1959б. Стилистика и стихосложение. Л.
- Тредиаковский В. К. 1873. Ответ на письмо о сафической и гораціанской строфах // История Императорской Академии наук в Петербурге / Ред. Петр Пекарский. Т. 2. СПб. С. 250—257.
- Тредиаковский В. К. 1963а. Избранные произведения. М.; Л.
- Тредиаковский В. К. 1963б [1735]. Новый и краткий способ к сложению российских стихов // В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. М.; Л. С. 365—420.
- Трубицын Николай. Н. 1912. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб.
- Трутовский В. Ф. 1953 [1776—1795]. Собрание русских простых песен с нотами. М.
- Финдейзен Н. Ф. 1926. Сборники российских песен XVIII в. // ИОРЯС. Т. 31. С. 285—302.
- Финдейзен Н. Ф. 1927. Петровские канты // Известия АН СССР. VI Серия. Т. 21. С. 667—690.
- Финдейзен Н. Ф. 1928. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 3. М.; Л.
- Холшевников В. Е. 1968. Русская и польская силлабика и силлаботоника // Теория стиха / Отв. ред. В. Е. Холшевников, Л. С. 24—58.
- Чернышев В. И. 1940. Русский песенник середины XVIII века // XVIII век. Сборник 2. М.; Л. С. 275—292.
- Численко Н. Д. 1976. Сафические ритмы в драмах Димитрия Ростовского // ВЛУ. № 20. Вып. 4. С. 91—98.
- Чулков М. Д. 1913 [1770—1774]. Собрание разных песен. Т. 3. СПб.
- Шляпкин И. А. 1902. [Рец.]: В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы // ЖМНП. № 9. С. 233—240.
- Штокмар М. Л. 1952. Исследования в области русского народного стихосложения. М.
- Bailey James. 1970. Literary usage of a Russian folk song meter // SEEJ. Vol. 14. № 4. P. 436—452.

- Bailey James. 1993. Three Russian lyric folk song meters. Columbus, OH.
- Burgi Richard. 1954. A History of the Russian Hexameter. Hamden, Conn.
- Čiževskij Dmitrij. 1960. History of Russian literature from the eleventh century to the end of the baroque. S-Gravenhage.
- Drage C. L. 1976. The Introduction of Russian syllabo-tonic prosody // SEER. V. 54. № 4. P. 481—503.
- Jakobson Roman. 1966. Влияние народной словесности на Тредиаковского // Roman Jakobson. Selected Writings. Vol. 4. The Hague. P. 613—633.
- Jakobson Roman. 1985 [1953]. The Kernel of comparative Slavic literature // Roman Jakobson. Selected Writings. Vol. 6. Berlin. P. 1—64.
- Lachmann Renate. 1968. «Покинь, Купидо, стрелы» // Slavische Studien zum VI Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968 / Eds. K. Koschmieder, M. Braun. München. S. 449—474.
- Lauer Reinhard. 1968. Die Anfänge des Alexandriners in Russland // Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968 / Eds. E. Koschmieder, M. Braun. München. S. 475—495.
- McMillin A. B., Drage C. L. 1970. «Kuranty»: An Unpublished Russian songbook of 1733. Oxford Slavonic Papers. New Series. № 3. P. 1—31.
- Smith G. S. 1973. The Contribution of Glück and Paus to the development of Russian versification: The Evidence of rhyme and stanza form // SEER. Vol. 51. № 122. P. 22—35.
- Smith G. S. 1975. A. V. Pozdneev and the Russian literary song // Journal of European Studies. Vol. 5. № 1. P. 177—189.
- Smith G. S. 1977. The Reform of Russian versification: What more is there to say? // Study group on eighteenth-century Russia, Newsletter. № 5. Sept. P. 39—44.
- Sullivan J., Drage C. L. 1988. Russian love-songs in the early eighteenth century: A Manuscript collection. Vol. 1—3. London.
- Taranovsky Kirill. 1956. The Identity of the Prosodic Bases of Russian Folk and Literary Verse // For Roman Jakobson / Eds. Morris Halle et al. The Hague. P. 553—558.
- Taranovsky Kirill. 1963. Metrics // Current Trends in Linguistics. Vol. 1. Soviet and East European Linguistics / Ed. T. A. Sebeok. The Hague. P. 192—201.
- Unbegaun B. O. 1955. Les débuts de la versification russe et la comédie d'Artaxerxès // Revue des études slaves. T. 32. P. 32—41.
- Unbegaun B. O. 1956. Russian versification. Oxford.

Приложение 1

Типология форм силлабического стиха

Для строчных песен указывается число песен или (в полиметрических композициях) частей песен. Для строфических песен указывается встречаемость каждой стиховой формы в стихотворении: так, песня, в строфах которой чередуются строки 6 + 5 / 6 + 5 / 5 + 6 / 5, отмечается три раза.

Размер	Строч.	Строф.	Размер	Строч.	Строф.
А. Одночленные строки					
1. 3		5	7. 9	2	2
2. 4		5	8. 10	2	2
3. 5	1	45	9. 11	2	4
4. 6	2	31	10. 12		2
5. 7	5	10	11. 13		1
6. 8	6	14	Всего	20	121
Б. Двухчленные размеры					
1. 3 + 3		1	10. 6 + 5	5	10
2. 4 + 4	11	15	11. 6 + 6	20	15
3. 4 + 5		3	12. 7 + 6	8	7
4. 4 + 6		1	13. 7 + 7		1
5. 5 + 4		4	14. 8 + 5	1	
6. 5 + 5	12	18	15. 8 + 6	6	7
7. 5 + 6	24	49	16. 8 + 7	1	2
8. 5 + 7		1	17. 9 + 6		1
9. 6 + 4	2	1	18. 10 + 6		1
			Всего	90	137
В. Трехчленные размеры					
1. 3 + 3 + 7	3		3. 5 + 5 + 5	1	
2. 4 + 4 + 6	2	1	Всего	6	1
			Все размеры	116	259

Приложение 2

Источники изучаемых песен

1. Чернышев В. И. Русский песенник середины XVIII века // XVIII век. Сборник 2. 1940. Л. С. 275—292. Песни: № 1, 9—10.
2. Drage C. L., Vickery W. N. An XVIIIth Century Russian reader. Oxford, 1969. Песни: Р. 7—8 (№ 7).
3. Дробленкова Н. Ф., Шепелева Л. С. Вирши о взятии Азова в 1696 г. // ТОДРЛ. Т. 14. 1958. С. 427—432. Песни: С. 432.
4. Финдейзен Ник. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 3. М.; Л., 1928. Песни: Примечания. С. LVIII.
5. Гинзбург С. Л. История русской музыки в нотных образцах. Т. 1. 2-е изд. М., 1968. Песни: С. 7—8 (№ 4), С. 10—11 (№ 8).
6. Кантемир Антиох. Собрание стихотворений. Л., 1956. Песни: С. 281, 289—290.
7. Киреевский П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским. Т. 8—9. М., 1870. Песни: Т. 8, с. 231—232, 234—236, 238—239, 254—256; Т. 9, с. 337—338, 338—339, 339—340, 340—341, 341—342, 344—345, 346—347, 347—348, 348—349.
8. Кокорев А. В. (Сост.) Хрестоматия по русской литературе XVIII века. М., 1952. Песни: С. 37—38, 38—39.
9. Ливанова Т. Н. Сборник кантов XVIII века // Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1. Приложение. М., 1952. (I—II означают первую и вторую нумерацию песен). Песни: I, № 1—5, 7—8, 10, 14—25, 27—29, 31—32, 34—36, 38, 41—45, 47, 49—50, 52; II, № 2—3, 22, 27—28, 31, 38, 41, 46, 49, 54—55.
10. Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. Песни: С. 212—213, 216 (№ 3).
11. McMillin A. B., Drage C. L. «Kuranty»: An Unpublished Russian song-book of 1733 // Oxford Slavonic Papers. New Series. Vol. 3. 1970. P. 1—31. Песни: № 1—2, 8, 13, 16, 20—22, 24, 26—27, 29.
12. Панченко А. М. Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970. Песни: № 11—13, 174.
13. Пекарский П. П. Описание славяно-русских книг и типографий 1698—1725 годов. СПб., 1862. Песни: С. 579—581.
14. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы. Т. 1. Ч. 1—2. СПб., 1900—1902. Песни: Ч. 1, с. 226, 230—231, 248—249; Ч. 2, с. 188—189 (№ 1—2, 4).
15. Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России // ЖМНП. 1905. № 10. С. 345—404. Песни: С. 402—404 (№ 1—4).

16. Перетц Б. Н. Заметки о песнях XVIII в. // РФВ. 1907. № 1. С. 187—201. Песни: С. 191, 199—200.

17. Пьесы любительских театров / Подгот. В. П. Гребенюк и др. М., 1976. Песни: С. 180, 196, 239, 257, 278, 292, 299, 301, 302, 316, 342—343, 354, 356, 378, 379, 382.

18. Пьесы школьных театров Москвы / Подгот. О. А. Державина и др. М., 1974. Песни: С. 61, 65—66, 73—74, 271, 276—277, 281—282, 303—305, 312—313, 438—439, 448, 548—552 (№ 1—5).

19. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. / Подгот. О. А. Державина и др. М., 1975. Песни: С. 149—150, 252, 260—261, 272—273, 296, 298, 318, 349, 458—462, 510—511, 512—513, 515—516, 594, 601.

20. Позднеев А. В. Книжные песни-акrostихи 1720-х годов // Scando-Slavica. Т. 5. 1959. С. 165—179. Песни: С. 167—168, 171—172, 174—175.

21. Позднеев А. В. Неизвестная поэтесса Петровского времени // Русская литература на рубеже двух эпох / Отв. ред. А. Н. Робинсон. М., 1971. С. 277—307. Песни: № 1—3, 6—10, 12—22.

22. Позднеев А. В. Песнь о взятии Азова в 1696 году // ТОДРЛ. Т. 10. 1954. С. 353—357. Песни: С. 353—357.

23. Позднеев А. В., Смолицкий В. Г. Песня «Ох, жите мое, жите бедное» // РФ. Т. 15. 1975. С. 229—233. Песни: С. 229—230, 231—232.

24. Позднеев А. В. La poésie des chansons russes aux XVII^e et XVIII^e siècles // Revue des études slaves. Т. 36. 1959. Р. 29—40. Песни: С. 32.

25. Позднеев А. В. Произведения В. Тредиаковского в рукописных песенниках // Труды Московского гос. заочного ПИ. Кафедра советской и русской литературы. Т. 18. 1964. С. 87—100. Песни: С. 91—92, 95—96.

26. Позднеев А. В. Ранние лирические книжные песни Петровского времени // НДВШ. 1958. № 2. С. 155—165. Песни: С. 159, 160—161, 161—162, 163.

27. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков // УЗ Московского гос. заочного ПИ. Т. 1. 1958. С. 5—112. Песни: С. 59, 73, 78.

28. Позднеев А. В. Russische Satiren des 18. Jahrhunderts in der Form der «Книжные песни» // Zeitschrift für Slawistik. Bd 9. 1964. S. 517—539. Песни: С. 520, 521, 523, 524—525, 528—529, 532.

29. Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века // Исследования и материалы по древнерусской литературе / Отв. ред. В. Д. Кузьмина. М., 1961. С. 338—358. Песни: С. 338—358 (№ 1—14).

30. Позднеев А. В. Sechs unbekannte Lieder V. Trediakovskijs // Zeitschrift für Slawistik. Band 15. 1970. S. 881—892. Песни: С. 887, 888, 889, 890, 891, 892.

31. Позднеев А. В. Застольные песни Петровского времени // Wiener slavistisches Jahrbuch. Bd 15. 1969. S. 12—22. Песни: С. 16—17, 18, 19—20.

32. Прокопович Феофан. Сочинения. М.; Л., 1961. Песни: С. 209—226 (№ 2, 5, 8, 22—24).
33. Протопопов Вл. В. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973. Песни: С. 22—47 (№ 1—2, 5—10, 12—14, 21—24).
34. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII вв. / Подгот. О. А. Державина и др. М., 1972. Песни: С. 173, 174, 190, 191, 197—198, 200—201, 235, 236.
35. Шейн П. В. Современные стихи в честь Петра I-го и сына его, Алексея Петровича // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1862. Кн. 4. С. 3—6. Песни: С. 3—6.
36. Сиповский В. В. (Сост.). Историческая хрестоматия по истории русской словесности. Т. 1. Вып. 3. 3-е изд. СПб., 1909. Песни: С. 16—17 (№ 1—3).
37. Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. Песни: С. 55—56, 60—61, 74—75, 75—76, 92—93, 94—95, 95—96, 404—406, 412—414.

Приложение 3

Словари, справочники, исследования о русской акцентуации и собрания стихов

А. Словари и справочники

- Аванесов Р. И., Ожегов С. И. (Ред.). Русское литературное произношение и ударение. М., 1959.
- Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. М., 1955. (перепечатка 2-го издания).
- Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный. Т. 1—4. СПб., 1806—1822.
- Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1—11. Л./СПб., 1984—2000.
- Словарь современного русского литературного языка. Т. 1—17. М.; Л., 1950—1965.
- Словарь церковно-славянского и русского языка. Т. 1—4. СПб., 1847.

Б. Исследования по русской акцентуации

- Аванесов Р. И., Орлова Б. Г. (Ред.). 1965. Русская диалектология. 2-е изд. М.
- Барсов Антон Алексеевич. 1981. Российская грамматика. М.
- Беринда Памва. 1961 [1627]. Лексикон словеснороський Памви Беринди. Киев.
- Бромлей С. В. 1955. К истории места ударения в формах сравнительной степени в русском языке // Доклады и сообщения Института языкознания. № 8. С. 24—41.

Булаховский Л. А. 1940. Русское литературное ударение первой половины XIX века // РЯШ. № 2. С. 14—30.

Булаховский Л. А. 1941. Русское литературное ударение первой половины XIX века // РЯШ. № 1. С. 19—25.

Васильев Леонид. 1972. О значении каморы в некоторых древнерусских памятниках XVI—XVII веков // Труды по истории русского и украинского языков. Мюнхен. С. 465—628.

Веселовська З. М. 1970. Наголос у східно-слов'янських мовах початкової доби формування російської, української та білоруської націй. Харків.

Виноградов В. В. 1938. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М.

Воронцова. В. Л. 1979. Русское литературное ударение XVIII—XX вв. М.

Востоков Александр. 1831. Русская грамматика. СПб.

Зализняк А. А. 1978. Новые данные о русских памятниках XIV—XVII веков с различием двух фонем «типа о» // Советское славяноведение. № 3. С. 74—96.

Колесов В. В. 1965. Об одной древнерусской диалектной системе ударения // ВЛУ. № 8. Вып. 2. С. 116—128.

Колесов В. В. 1968. Изменение ударения кратких прилагательных в древнерусском языке // УЗ Карельского ГПИ. № 22. С. 118—129.

Колесов В. В. 1969. Ударение neutra *о-основ в древнерусском языке // ИАН СЛЯ. Т. 28. Вып. 1. С. 24—35.

Колесов В. В. 1972. История русского ударения. Л.

Колесов В. В. 1974а. Акцентная характеристика морфологического изменения // ВЛУ. № 2. Вып. 1. С. 109—114.

Колесов В. В. 1974б. Просодические диалектные признаки в истории русского языка // ВЯ. № 1. С. 76-90.

Колесов В. В. 1976. Ударение в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. Т. 31. С. 23—76.

Колесов В. В. 1978. Изменение ударения в древнейших формах имени прилагательного // ВЛУ. № 14. Вып. 3. С. 103—109.

Кривопустова З. Н. 1959. Из истории ударения русского глагола // УЗ Куйбышевского ГПИ. Вып. 26. С. 105—155.

Кривопустова З. Н. 1960. Из истории ударения наречий // УЗ Куйбышевского ГПИ. Вып. 32. С. 83—92.

Кривопустова З. Н. 1963. Особенности ударения имен существительных в русском литературном языке начала XVIII века // УЗ Куйбышевского ГПИ. Вып. 40. С. 163—185.

Кривопустова З. Н. 1970. К истории ударения в причастиях // НДВШ. № 6. С. 97—104.

Орлов А. С. 1908. Домострой по Коншинскому списку и подобным. М.

Смотрицкий Мелетій. 1979 [1619]. Граматика. Киев.

Сумкина А. И. 1973. Из наблюдений над акцентуацией печатных канонических текстов XVII в. // Восточнославянские языки: Источники для их изучения / Ред. Л. П. Жуковская, Н. И. Тарабасова. М. С. 258—272.

Черных П. Я. 1953. Язык Уложения 1649 года. М.

Шапиро А. В. 1948. Об ударении в страдательных причастиях прошедшего времени // Доклады и сообщения Института русского языка. Вып. 2. С. 101—129.

Kiparsky Valentin. 1962. Der Wortakzent der russischen Schriftsprache. Heidelberg.

Kiparsky Valentin. 1971. Zur Betonung der russischen Verben auf -it // Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov / Ed. W. E. Harkins et al. München. P. 224—230.

Stang, Chr. S. 1952. La langue du livre «Учение и хитрость ратного строения». Oslo.

В. Собрания стихов «Библиотека поэта. Большая серия»

Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957.

Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957.

Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967.

Кантемир Антиох. Собрание стихотворений. Л., 1956.

Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973.

Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961.

Ломоносов М. В. Избранные произведения. М.; Л., 1965.

Майков Василий. Избранные произведения. М.; Л., 1966.

Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967.

Поэты 1790—1810-х годов / Сост. и подгот. М. Г. Альшуллера и Ю. М. Лотмана. Л., 1971.

Поэты XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Серман. Т. 1—2. Л., 1972.

Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975.

Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. / Подгот. А. М. Панченко. Л., 1970.

Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX вв. / Ред. В. А. Бочкарев. М.; Л., 1964.

Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.

Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963.

Хемницер И. И. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1963.

Херасков М. М. Избранные произведения. Л., 1961.

РАННИЙ ПРИМЕР РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО БЕЛОГО СТИХА: ТРАГЕДИЯ В. Т. НАРЕЖНОГО «КРОВАВАЯ НОЧЬ...»¹

В. Т. Нарезный (1780—1825) известен в наше время преимущественно как романист. Но начинал он свою литературную деятельность еще будучи студентом Московского университета как поэт и автор стихотворных драм. Свою первую драму, «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова», он написал в 1799 г. и напечатал в 1800 г.² Это было переложение трагедий Эсхила «Семеро против Фив» и Софокла «Антигона». Драма Нарезного написана в основном нерифмованным 5-ст. ямбом; в ней четыре сцены и по греческому образцу чередуются песни хора и диалоги персонажей.

Чтобы представить себе произведение Нарезного в исторической перспективе, нужно вспомнить общие черты русского стихосложения XVIII — начала XIX вв., в первую очередь — русского 5-ст. ямба. По сравнению с 3-ст., 4-ст. и 6-ст. ямбом, 5-ст. ямб в поэзии XVIII в. был редким размером: к концу века у поэтов набралось немногим более десятка лирических стихотворений, им написанных [Вишневский 1972: 166—168], и ни одной драмы. Большей частью в нем была цезура перед 5-м слогом, по образцу французского десятисложника. Кроме того, 5-ст. строчки попадались в баснях, сказках и комедиях, написанных вольными ямбами, однако и там преобладающими были 6- и 4-ст. ямбы³. В русских классических трагедиях основным размером был 6-ст. ямб с цезурой перед 7-м слогом и с парной рифмовкой, как во французском александрийском стихе. Только в 1810-х гг. В. А. Жуковский ввел в драму 5-ст. ямб, который заменил 6-ст. ямб. Считается, что первым опытом драматического белого 5-ст. ямба был его перевод «Орлеанской девы» Шиллера (1817—1821). И только в 1830-х гг. Пушкин окончательно освободил русский 5-ст. ямб от французского влияния, написав ряд стихотворений, поэму и несколько драм бесцезурным 5-ст. ямбом по немецкому и английскому образцам⁴.

¹ Эта статья («An Early example of Russian dramatic blank verse: Narezhnij's tragedy "Кровавая ночь"») была впервые опубликована в журнале «Study group on eighteenth century Russia», № 4, 1983, р. 34—39.

² Пьеса перепечатана в сб. «Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX вв.» / Ред. В. А. Бочкарев. М.; Л., 1964, с. 131—207.

³ См.: [Гаспаров 1984: 60—63, 108—111; Тимофеев 1928: 107—115; Штокмар 1928: 132—135].

⁴ Описание 5-ст. ямба опирается, главным образом, на следующие работы: [Гаспаров 1984: 115—119; Тарановский 1953: 146—273; Томашевский 1929]. См. также статью «Структура и эволюция русского 5-стопного ямба», с. 178—219 наст. изд.

Драма Нарезного написана, строго говоря, вольным нерифмованным ямбом, в котором длина строк колеблется от 4 до 7 стоп. Из табл. 1 видно, что в песнях хора преобладают 3-ст. и 4-ст. строки, а в диалогах решительно господствуют 5-стопные (1319 из 1492 строк — 88,4%). Немногие «прочие» строки отклоняются от ямбической схемы по числу слогов — может быть, это обмолвки или опечатки, а может быть, умышленные приемы. Необычность стиха Нарезного становится наиболее очевидной, если принять во внимание, что в XVIII — начале XIX вв. вольные ямбы почти всегда были рифмованными и 5-ст. ямб никогда в них не господствовал.

Таблица 1

Распределение стоп в вольных ямбах

Число стоп	1	2	3	4	5	6	7	Прочие	Число строк
В хорах	—	6,8	68,1	20,5	1,8	1,4	—	1,4	279
В диалогах	0,1	—	0,4	7,2	88,4	3,1	0,1	0,7	1492
Вся пьеса	0,1	1,1	11,0	9,3	74,8	2,8	0,1	0,8	1771

Если рассмотреть по отдельности ритм строк каждой стопности (табл. 2), то мы увидим, что в 3-, 4- и 6-стопных строках он приблизительно соответствует обычной ритмической структуре этих размеров конца XVIII в. [Тарановский 1953: 66—146]. Только в 5-ст. ямбе распределение ударности по стопам необычно, потому что первый икт ударен чаще, а второй гораздо реже. Однако еще важнее то, что последний икт для всех размеров вольного ямба в драме Нарезного не является ударной константой. Со времен силлабо-тонической реформы Ломоносова около 1740 г. и вплоть до наших дней последний икт в русских стихах был постоянно ударным. Отступления от этого правила попадались почти исключительно в нерифмованном 5-ст. ямбе, но даже в этом размере они встречаются весьма редко⁵.

Таблица 2

Распределение ударности в вольном ямбе

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Я 3	90,8	65,8	93,9	—	—	—	83,5	196
Я 4	92,7	76,4	69,1	98,2	—	—	84,1	65
Я 5 в диалогах	89,5	71,3	76,3	81,5	83,4	—	80,4	1319
Я 6	84,0	74,0	64,0	92,0	48,0	92,0	75,7	50

⁵ [Тарановский 1953: 8—12, 236; Томашевский 1929: 205—206; Bailey 1973: 129—131]. См. статью «Структура и эволюция русского 5-стопного ямба с 1880 по 1920 гг.», с. 178—219 наст. изд.

Пропуск ударения на последнем икте в ямбах Нарезного иногда приходится на безударное окончание длинного слова (148 случаев), иногда — на безударную проклитику (90 случаев). После такой проклитики образуется резкий анжамбан. Такими проклитиками бывают некоторые союзы, отрицательная частица *не* и некоторые предлоги; все они на других позициях строки всегда считаются безударными. Однако в пяти случаях после проклитического союза оказывается интонационный раздел, и тогда проклитика получает самостоятельное ударение [Тарановский 1953: 22—23; Томашевский 1929: 192], что наблюдается в строках 49, 144, 330, 1506 и 1512, при этом особо следует отметить интересный пример в строке 49: «Прекрасного фивейска неба и — ». Когда последний икт безударен, то предпоследний всегда ударен; обычно получается «двухсложное окончание» (— $\acute{x} x x$), или реже — трехсложное окончание (— $\acute{x} x x x$: строки 366, 735 и 1295). Ниже приводится несколько примеров строк с безударным последним иктом.

1276	Похóчет óн тогдá нечáянно	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x$
1290	Неужли ты в груди не чùвствуешь	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x$
1420	И всё забыты бùдут гóрести	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x$
1827	{ Подобно рóбкому млáдэнцу, над	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x$
	{ Нетвѣрдым тѣмем кóего гремит...	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} \acute{x}$
1212	{ Ребѣнком был ѧ в колыбѣли, и	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x$
	{ Ужé мой дùх прельщáлся диáдёмой...	$x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x} x$

В русском 5-ст. ямбе преобладает трехчленная структура с сильными нечетными и слабыми четными иктами; последний икт — константный, а предпоследний — самый слабый. Такая структура отражает один из основных просодических законов русского стихосложения, установленных К. Ф. Тарановским [1953: 333—351; 1971], — закон регрессивной акцентной диссимилиации. Эта закономерность проиллюстрирована Тарановским на материале бесцезурного 5-ст. ямба для всего XIX в. [Тарановский 1953: табл. 11] и отражена нами в табл. 3.

Таблица 3

Сравнение ударности в 5-стопном ямбе

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем
XIX век	82,8	73,7	84,6	53,8	99,98	79,0
Жуковский	90,0	76,7	82,5	81,7	100	86,2
Кронеберг	88,2	76,5	63,1	66,3	100	78,8
Нарезный	89,5	71,3	76,3	81,5	83,4	80,4

Как видно из табл. 3, ритм драматических диалогов Нарезного отклоняется от выявленных общих тенденций 5-ст. ямба: самый сильный икт в нем — первый (89,5%), самый слабый — второй (71,3%), ударность трех последних иктов постепенно повышается к пятому, который не достигает константы (83,4%). В первой половине XIX в. единственные поэты, использовавшие чуть похожий ритм, — это Жуковский с его переводом «Тленности» И. П. Гёбеля (1816) и А. И. Кронеберг с переводом «Много шума из ничего» Шекспира (1847). Тарановский [1953: 205—206, 225—228] предположил, что «нерусский» ритм этих двух произведений отражает влияние ритма немецкого и английского оригиналов. Он замечает также, что и пропуски ударения на последнем икте в русском белом ямбе могли быть попыткой воспроизвести такие же пропуски, которые встречаются гораздо чаще в немецком и английском белом ямбе [Тарановский 1953: 256].

Следует отметить еще несколько особенностей стиха в драме Нарезного. Во-первых, его 5-ст. ямб не имеет ни постоянной, ни передвижной цезуры: словораздел перед 5-м слогом имеется только в 41,4% строк, перед 6-м слогом — в 32,6% строк. Замечательно, что его 6-ст. ямб тоже не имеет цезуры, хотя во всем корпусе русского 6-ст. ямба словораздел перед 7-м слогом выдерживается почти без исключений [Тарановский 1953: 98—99]; у Нарезного встречается словораздел перед 7-м слогом только в 70,0% строк, перед 8-м слогом — в 16,0% строк. Во-вторых, в его 5-ст. строках мужские окончания преобладают над женскими (58,6% и 41,4%), тогда как в остальном русском белом ямбе получается наоборот. Это тоже признак немецкого или английского влияния. В-третьих, Нарезный не только обрывает около четверти всех своих строк анжамбманами, но вдобавок разрушает интонационное единство строки восклицаниями, вопросами, повторениями слов и дроблением строки между двумя репликами. Вероятно, он старался разрушить уравновешенный синтаксис, типичный для русского 6-ст. ямба, и сделать драматический стих более гибким и разговорным. Следующая цитата показывает все эти особенности (строки 904—913):

Полиник:	А
	Мой меч когó сразил, когó?
Адраст:	Эмóна.
Полиник:	Так! тák! фивейцев я сразил — они
	Соотчики мой, Адрáст,
	(тронутый)
	Эмóна
	Сразил я — он мне брáт — мне брáт. Тепéрь,
	(вырывает руку свою из Адрастовой руки)

Теперь загадку знаешь — знаешь ты вину
 Моёй печали — и — ты будешь упрекать?
 (обнимая его)

Адраст: Любёзный юноша! так! так! и буду
 Грустить с тобою, — ах! ты был бы
 Великим человеком...

Полиник: Что ж мешает?

Рассматривая ямб «Кровавой ночи...» Нарезного в контексте русского стихосложения XVIII — начала XIX вв., мы видим, что источником его новаций, вероятнее всего, был английский и немецкий белый стих. Из того не-многого, что мы знаем о жизни Нарезного, известно, что он знал немецкий язык, но не знал английского [Степанов 1966: 24—27]; стало быть, можно предположить, что он создавал свой ямб по немецким образцам. На каких немецких авторов мог Нарезный опираться, какие размеры употреблял он в других своих драмах и почему его попытка реформы русского драматического стиха не нашла отклика у современников — все это представляет собой темы для дальнейших исследований.

Несмотря на то, что многие ритмические особенности эксперимента Нарезного с русским ямбом так и остались не востребованными в русской поэзии, все же в своей трагедии «Кровавая ночь...» он остается первым русским поэтом, который применил в драме нерифмованный бесцезурный 5-ст. ямб. Он сделал это на 20-30 лет раньше того времени, когда, как принято считать, этот вид стиха вошел в русское стихосложение.

Литература

Вишневский К. Д. 1972. Русская метрика XVIII в. // УЗ Пензенского ГПИ, Серия филологическая. Вып. 123. С. 129—258.

Гаспаров М. Л. 1984. Очерк истории русского стиха. М.

Нарежный В. Т. 1964 [1799]. Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова // Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX вв. / Ред. В. А. Бочкарев. М.; Л. С. 131—207.

Степанов Н. Л. 1966. Поэты и прозаики. М.

Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.

Тарановский К. Ф. 2000 [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // К. Ф. Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.

Тимофеев Л. И. 1928. Вольный стих XVIII в. // Ars poetica. Вып. II. М. С. 73—115.

Томашевский Б. В. 1929. Пятистопный ямб Пушкина // Б. В. Томашевский. О стихе. Л. С. 138—253.

Штокмар М. П. 1928. Вольный стих XIX в. // Ars Poetica. Вып. II. М. С. 117—167.

ХОРЕИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ В ПЕСНЯХ А. В. КОЛЬЦОВА И Д. Н. КАШИНА¹

1. Введение

А. В. Кольцов (1809—1842), как принято считать, создавал свои стихотворения, часто озаглавленные «песня» или «русская песня», опираясь на язык, тематику и образность подлинных народных песен². Почти с самого начала возникали споры, написаны ли его «песни» литературным или народным стихом. Достаточно двух цитат, выражающих прямо противоположные мнения. С одной стороны, Я. И. Гудошников [1972: 105] утверждал, что «стихотворные размеры песен Кольцова в большинстве случаев взяты из народно-песенной поэзии». С другой стороны, П. М. Соболев [1934: 56] писал, что «мы не знаем ни одного произведения Кольцова, написанного в форме стиха крестьянской устной поэзии».

В статье о жизни и произведениях Кольцова, представлявшей собой предисловие к посмертному собранию его стихов 1846 г., В. Г. Белинский [1955: 538] указывал на скрытую двойственность их ритма:

«Почти все песни Кольцова писаны правильным размером; но этого вдруг не заметишь, а если заметишь, то не без удивления... Все это приближает размер песен Кольцова к размеру народных песен. Кольцов не имел ясного понятия о версификации и руководствовался только своим слухом. И потому без всякого старания и даже совершенно бессознательно умел он искусно замаскировать правильный размер своих песен, так что его и не подозреваешь в них. Притом он придал своему стиху такую оригинальность, что и самые размеры их кажутся совершенно оригинальными»³.

Белинский, таким образом, ощущал, что Кольцов не только употреблял классические размеры в своих «песнях», но и «маскировал» их под народ-

¹ Эта статья («The trochaic song meters of Kol'cov and Kashin») была опубликована в журнале «Russian Literature» vol. 12, 1975, p. 5—7. Печатается в значительно переработанном и дополненном виде.

² Сведения о жизни и поэзии Кольцова см.: [Моисеева 1956; Скатов 1983; Томашевский 1927; Тонков 1958]. О поэзии Кольцова и народных песнях см.: [Колесническая 1968; Некрасов 1911; Новикова 1958; Соболев 1934; Соймонов 1971: 202—209; Стенник 1976]. Сопоставление языка кольцовских и народных песен см.: [Гудошников 1972: 88—110; Медянский 1967; Назикова 1984; Некрасов 1911; Соболев 1934: 51—55; Соболевский 1909]. То, что Кольцов хорошо знал народную поэзию, видно, в частности, из записанных им песен [Ухов 1968].

³ М. Де-Пуле [1878: 17—22] указывает, что Кольцов был знаком с учебником В. С. Подшивалова «Русская просодия, или Правила, как писать русские стихи», 2-е изд., М., 1814.

ные. Спрашивается, как удавалось Кольцову объединить две явно различные системы стихосложения?

В предлагаемой статье мы сопоставим ритмические признаки хореических размеров в стихах Кольцова⁴ и в песеннике Даниила Кашина «Русские народные песни» [1833—1834]⁵. Наша цель — показать, что именно такие песенники, наряду с литературной и народной поэзией, представляют собой третий возможный источник ритмических особенностей хореических размеров в стихах Кольцова. В частности, мы попробуем показать, что многие хореические песни кашинского сборника обнаруживают схожее соединение элементов литературного и народного языка, как и у Кольцова. Собственно народный стих не является предметом нашего исследования, но мы будем сопоставлять ритмические особенности хореических размеров народных песен с особенностями тех же размеров в стихотворениях Кольцова и песнях Кашина. Такое сопоставление позволит лучше понять взаимодействие литературного и народного стихосложения и поможет решить вопрос, «соединял» ли Кольцов ритмы литературного и народного стиха.

О стихе «песен» Кольцова необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Во-первых, все приведенные ниже цитаты относятся прежде всего к хореическим стихам Кольцова⁶, а не к его ямбическим стихам, в которых ритм традиционен. Во-вторых, хореические стихотворения Кольцова, в отличие от многих народных песен, соблюдают изосиллабизм литературных классических размеров, то есть равносложность всех строк. В-третьих, в этих стихотворениях часто присутствует народно-песенная акцентуация, отличная от норм литературного языка. С первого взгляда кажется, что в

⁴ Использовались издания Л. А. Плоткина — А. В. Кольцов. «Полное собрание стихотворений». Л., [1958] и Б. В. Томашевского — А. В. Кольцов. «Стихотворения». М.; Л., 1927. Ссылки делаются на номера страниц. Три строки из издания Плоткина мы исправили по изданию Томашевского: «По щучьему веленью» (с. 137) > «По щучью веленью» (с. 51); «Месяц в облака закроется» (с. 146) > «Месяц в облаки закроется» (с. 62); «До седых волос любовью» (с. 158) > «Целый век любовью» (с. 70).

⁵ Мы использовали издание В. Беляева — Даниил Кашин. «Русские народные песни». М., [1959]; ссылки делаются на номера песен. Повторения строк и припевы не учитывались при ритмическом анализе следующих песен: №№ 4, 10—12, 19, 39, 43, 45, 69, 72, 77, 81, 93, 96, 99, 111. Беляев [1959] не делает замечаний о текстологии, но мы сравнивали его издание с оригиналом [Кашин 1833—1834] и с перепечаткой 1868 г. [Кашин 1868] и нашли несколько отличий. По этим ранним публикациям мы внесли в текст следующие исправления, важные для ритма: № 2, строка 21 — «среди поля» > «среди поля»; № 3, строка 13 — «добрый молодец» > «молодец»; № 9, строка 8 — «слезьми плакала» > «слезно плакала»; № 27, строка 23 — «перва-то пташка» > «первая-то пташка»; № 36, строка 6 — «соловушко» > «соловеюшко»; № 75, строка 3 — «у младеньки» > «у младешеньки»; № 94, строка 17 — «домой идти опоздали» > «домой девки опоздали».

⁶ У Кольцова некоторые «песни» написаны трехсложными размерами, но мы рассматривали только хореические размеры.

хореических стихотворениях Кольцова много сверхсхемных ударений, не совпадающих с метрическими иктами, однако, если принять в расчет народно-песенные варианты, эти ударения часто совпадают с иктом. В-четвертых, как и в народных песнях, хореические стихотворения Кольцова организованы одновременно на двух уровнях — по фразовой просодии (фразовое, синтагматическое или главное ударение) и по словесной просодии (словесное ударение)⁷. В-пятых, следует помнить, что все высказывания об отношении «песен» Кольцова к народному стиху не основывались на анализе словесного ритма народных песен.

Песни Кольцова принадлежат к литературной традиции «народной песни», которая достигла своего расцвета между 1790 и 1840 гг. Его произведения представляют собой вершину этого литературного направления. Они являются дальнейшим развитием достижений А. Ф. Мерзлякова, А. А. Дельвига и Н. Г. Цыганова. Русские поэты в это время живо заинтересовались народной поэзией и стали осваивать ее темы и, в особенности, стиль. Одним из самых популярных жанров, который они создали, была «русская песня» — своеобразное соединение французского романса с русской народной песней. «Русская песня» — так озаглавлены многие стихотворения Кольцова. Однако «русская песня» далеко не всегда была основана непосредственно на народной поэзии, а часто была связана с песенниками, в которых соединялись элементы как письменной, так и устной поэзии. Роль песенников в народной поэзии, литературной поэзии и русской музыке неоднократно привлекала внимание исследователей⁸, но стихотворная метрика песенников и ее связь с литературной метрикой большей частью не изучались⁹.

Как показал А. В. Позднеев [1996] в своем исчерпывающем исследовании, были и рукописные, и печатные песенники. Рукописная традиция началась в конце XVII в., пережила сложную историю в формировании жанров и длилась до середины XIX в. Первая печатная публикация народных песен появилась в «Письмовнике» Н. Г. Курганова (1769)¹⁰; первой публикацией,

⁷ Различные термины, обозначающие более сильное «фразовое ударение» и более слабое «словесное ударение», претерпели длинную эволюцию; см.: [Бейли 2001: 36—39; Штокмар 1952: 17—77; Bailey 1993: 28—31].

⁸ По истории песенников и их отношения к фольклору см.: [Азадовский 1958: 42—111; А. А. Веселовский 1909; Гусев 1988; Позднеев 1996; Розанов 1936; Соболев 1928; Трубицын 1912; Финагин 1923]. Из исследований по музыковедению и по деятельности Кашина см.: [Асафьев 1930: 56—104; Беляев 1959; Васина-Гроссман 1956: 11—69; Левашева 1956; Ливанова 1953: 5—92; Попова 1964, 2: 7—128; Финдейзен 1928, 2, вып. 5: 175—181].

⁹ О силлабическом стихе в музыкально-поэтических песнях, известных как «каны» и часто встречающихся в песенниках середины XVIII в., см. статью «Стихосложение русского канта ...», с. 53—103 наст. изд.

¹⁰ См.: [Благой 1945: 273; Гуковский 1939: 220—222; Гусев 1988: 14].

целиком посвященной песням, было «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова (1770—1774), которое включает и много литературных текстов и представляет собой один из самых ранних источников русской фольклорной поэзии. «Собрание русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского (1776—1795) и «Собрание народных русских песен с их голосами» Н. А. Львова и И. Г. Прача (1790) впервые сопровождали тексты напевами и стали образцами песенников XIX в. Традиция печатных песенников продолжается до сего дня.

Ранние печатные песенники были той точкой, в которой традиции старой русской культуры сливались с новыми веяниями европейской поэзии и музыки. Например, сборники Трутовского и Львова — Прача представляли собой переложение русских народных песен на западноевропейскую музыкальную систему. К концу XVIII в. в песенниках соседствовали книжные стихотворения, французские романсы, городские песни, оперные арии, украинские песни и подлинные народные песни. Песенники стали средством распространения письменных и устных песен во всех слоях русского общества.

Даниил Никитич Кашин (1769—1841) — крепостной музыкант у Г. И. Бибикова, получивший вольную в 1799 г. Одно из его достижений — то, что он положил на музыку песни А. Ф. Мерзлякова. При жизни он был известен и как исполнитель, и как дирижер, и как композитор, но в памяти остался главным образом благодаря своему песеннику. Некоторые музыковеды называют его создателем «русской песни» [Финдейзен 1905: 21; Левашева 1956: 110, 139—140]. Его песенник, считавшийся одним из лучших в свое время, следовал образцам Львова, Прача и Трутовского, т. е. включал смешанный подбор литературных и народных песен, аранжированных по западноевропейским образцам гармонии и ритма.

Сборник Кашина взят для сопоставления со стихами Кольцова потому, что по содержанию и по музыкальной форме он типичен для песенников того времени, когда писал Кольцов (1827—1842). Читал ли песенник Кашина Кольцов, мы точно не знаем, но он был хорошо знаком с другими песенниками, особенно Львова — Прача, Трутовского и Чулкова [Тонков 1958: 185]. В этом отношении необходимо подчеркнуть, что одни и те же песни часто перепечатывались из песенника в песенник. Такие сборники составляли часть культурной среды тех низших городских кругов, к которым принадлежал Кольцов. По словам М. Де-Пуле [1878: 58], сестра поэта Анисья «была великой любительницей и мастерицей петь романсы и народные песни и знала их во множестве». Если песни в песенниках этого времени были аранжированы в стиле напевов русских песен и ритмов западноевропейской музыки, можно ожидать, что их словесные тексты также приспособлялись к быту-

ющим тогда литературным стихотворным размерам. Ввиду того, что текстологические принципы собирания и публикации фольклора в первой части XIX в. еще не установились, первые собиратели его часто «исправляли» словесные тексты народной поэзии, иногда и в угоду литературным размерам¹¹. В этом отношении словесные тексты в кашинском сборнике почти последовательно соблюдают изосиллабизм.

Мы будем рассматривать четыре размера: 3-ст. хорей, 4-ст. хорей, 6-ст. хорей и размер 5 + 5; общей типологии размеров в стихах Кольцова¹² или в песнях Кашина мы не касаемся. Так как 6-ст. хореем Кольцов не писал, ритм 6-ст. хорей в песнях Кашина будет сравниваться с ритмом стихов А. Ф. Мерзлякова и Я. П. Полонского. Исключены из рассмотрения тексты, записанные сдвоенными строками (два и больше колонов, разделенных цезурой, в одну строку), а также силлабические песни, песни, написанные трехсложными размерами, и украинские песни, напечатанные у Кашина. В каждом размере песни с мужскими (М) и женскими (Ж) окончаниями и с дактилическими окончаниями (Д) рассматриваются по отдельности, потому что характер окончания влияет на их ритмическую структуру. Расположение словоразделов не исследовалось, отмечались только особенности цезуры в размере 5 + 5. Много внимания уделялось народно-песенной акцентуации, потому что она часто отличается от литературной. Особенно подробно рассматривались сверхсхемные ударения, потому что они, как и изосиллабизм, позволяют обнаружить многие сходства между хореическим стихом Кольцова и песенников. Для сравнения с хореическими размерами Кольцова и Кашина привлекаются аналогичные размеры народной поэзии, чтобы показать их сходства и отличия. Попутные замечания делаются о строфике Кольцова и песен Кашина, о рифме у Кашина, о тех чертах силлабической урегулированности в народных песнях, которыми пользовался Кашин, чтобы привести свои тексты к изосиллабизму. Такие песенники, как кашинский, в истории русского стихосложения могут считаться переходной ступенью между народным и литературным стихом.

2. Народно-песенная акцентуация

Русская народная поэзия пользуется своим традиционным поэтическим языком. В ней часто встречаются ударения, которые отклоняются от литературных норм¹³ и с которыми должен считаться всякий исследователь народ-

¹¹ О текстологии фольклора см.: [Путилов 1963; Чистов 1963].

¹² Обзор работ о стихосложении Кольцова и о типологии его размеров см.: [Беззубов 1979; Совалин 1973].

¹³ Многочисленные примеры см.: [Тарановский 1955—1956; Bailey 1993: 39—110].

ного стиха или его имитаций. К сожалению, собиратели и издатели народных песен последовательно не отмечают нелитературные ударения или не обозначают их совсем. Поэтому более надежные сведения приходится черпать в тех изданиях, в которых эта разметка сделана тщательно¹⁴. Вариантные ударения имеют многие существительные: *бе́режек, де́вица, мо́лодец, соко́л*. Многие прилагательные также приобретают варианты ударения: *бе́лый, весё́лый, но́вый, рети́вый, родно́й, удало́й, цвето́й, шёлковы́й*. Особенно характерны для традиционной народно-песенной акцентуации формульные словосочетания прилагательного и существительного. Хотя давно считается, что в таких словосочетаниях одно слово несет единственное «главное ударение» и что все другие слова атонируются, внимательное рассмотрение сборников народных песен с отмеченными ударениями показывает, что все слова сохраняют ударения. Такие сочетания имеют более сильное фразовое ударение (') на первом слове и более слабое словесное ударение (˘) на втором слове: *воро́на ко́ня, со до́бра ко́ня, ко желту́ песку́, в зелено́м саду́, калена́ стрела́, в каменну́ Москву́, сизо́й орёл, часты́м дожде́м, широ́ким дворо́м*. Кроме того, многие двухсложные слова сдвигают ударения так, чтобы избежать столкновения ударений в словосочетаниях. Приводим несколько примеров сдвигов к окончанию: *холосто́й паре́нь, золо́т персте́нь, во чисто́м поле́, до бела́ света́, ретиво́ серде́ц, от худо́й славы́, мла́д ясе́н соко́л*; и несколько примеров сдвига к началу: *же́на у́мная, за́ря кра́сная, зме́я лю́тая, ко́вер шёлковы́й, ли́цо бе́лое, в Мо́ску кра́сную, у́гла те́много, ца́ря гро́зного*. Такие сдвиги происходят и в сочетаниях двух существительных, как, например: *во Каза́нь-горо́д, ко Царю́-граду́, серебро́м-злато́м, живо́т-сере́дце, с о́тцем с ма́терью, ко́са-ма́чеха, по́ры-вре́мени, ре́ка-ма́тушка*.

Как пример народно-песенной акцентуации и выбора акцентных вариантов многих слов при ритмическом анализе мы рассматриваем свадебную песню, записанную в Нижегородском Поволжье в 1971 г. [Лобанов 1998: № 137]. 17 строк из 20 (85%) имеют 9 слогов и соответствуют 4-ст. хорее с нерифмованными дактилическими окончаниями ($\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ x \ x$); не укладывающиеся в этот ритм строки 5, 14, 19 из анализа исключены. Такие отклонения от ритмического инварианта в словесном тексте песен происходят «естественно» в устно исполняемой поэзии и их можно приписать не только «возможным ошибкам» певцов, но также и ошибкам собирателей, издате-

¹⁴ Народно-песенная акцентуация подробно и со ссылками исследована в нашей книге о трех русских лирических народно-песенных размерах [Bailey 1993: 39—110], поэтому здесь мы указываем источники только для слов, там отсутствующих. См. Приложение 1 для библиографии изданий народных песен и Приложение 2 для словаря народно-песенной акцентуации.

лей или наборщиков [Бейли 2001: 44—46]. Собиратели отметили народно-песенные ударения на словах: *до́ веку* (строки 4, 18), *из темна́ леса́* (6), *из синя́ моря́* (7), *добры́ люди́* (8), *во резвы́ ноги* (9), *белы́м лицом* (13). Все эти ударения возникают оттого, что исполнители стремятся согласовать ударения слов с нечетными слогами в организации 4-ст. хорея. Это значит, что певцы хорошо ощущают альтернирующий ритм хорея и сознательно располагают ударения так, чтобы они подкрепляли метр, а не противоречили ему. Учитывая такое соотношение ритма с метром в народно-песенном стихе, мы можем выбрать засвидетельствованное вариантное ударение еще для нескольких слов: *Ишшо* (еще — строки 1, 9, 15), *во резвы́ ноги́* (9), *лы́стом* (11), *от часто́го до́жжа* (дождя — 20). Слово *кро́велька* (20) является диалектным¹⁵. Несмотря на это присутствие нелитературных ударений в тщательно записанных народно-песенных текстах, большинство слов совпадает по акцентуации с литературным языком. В 17 строках цитируемой песни из 53 ударений 35 — литературные (60%), 1 — диалектное (1,9%) и 17 — народно-поэтические (32,1%). Отчетливость хореического ритма видна из того, что все ударения, кроме одного (односложный глагол *пасть* в строке 9), приходится на нечетные слоги. Если же читать текст только с литературными ударениями, многие ударения окажутся сверхсхемными и многие строки не соответствуют 4-ст. хорею.

	Ишшо да́й, корми́лец-ба́тюшко,	́ х х ́ х х х ́ х х х
	Бласловле́ница вели́кого.	х х ́ х х х х ́ х х
	Мне́ твоё благословле́нице	́ х х ́ х х х х ́ х х
	Мне́ отны́не да и до́ веку,	́ х х ́ х х х х ́ х х
5	От лихих людей оборону́шка:	
	Из темна́ леса́ повы́ведет,	х х ́ х х х х ́ х х х
	Из синя́ моря́ повы́кинет.	х х ́ х х х х ́ х х х
	Научи́те-ка, добры́ люди́,	х х ́ х х х х ́ х х х
	Ишшо ка́к пасть во резвы́ ноги́,	́ х х ́ х х х х ́ х х х
10	Не берёзонькой нагну́тися	х х ́ х х х х ́ х х х
	Али́ лы́стом разо́стла́тися.	́ х х ́ х х х х ́ х х х
	Я паду́-то, молодёше́нька,	́ х х ́ х х х х ́ х х х
	Я свои́м-то да белы́м лицо́м	́ х х ́ х х х х ́ х х х
	Я ко батюшке да во резвы́ ноги.	
15	Ишшо да́й, корми́лец-ба́тюшко,	́ х х ́ х х х х ́ х х х
	Бласловле́ница вели́кого,	х х ́ х х х х ́ х х х

¹⁵ Ударения на диалектных словах мы сверяли со «Словарем русских народных говоров», т. 1—35, СПб., 1965—2001, и со словарем Вл. Даля.

	Мнѣ твоѣ благословлѣнницѣ	х х х х х х х х
	Мнѣ отныне да и до веку.	х х х х х х х х
	От лихих людей оборонушка,	
20	От частого дождя кровелька.	х х х х х х х х

Таблица 1 показывает общую ударность каждого слога в процентах от общего количества 17 строк. Почти все ударения падают на нечетные слоги, как и должно быть в хорее. Однако икты 2 и 4 (слоги 3 и 7) являются ударными константами (100%), а икты 1 и 3 (слоги 1 и 5) обнаруживают лишь тенденцию к ударности (58,8% и 29,4%). Такая двухчленная ритмическая структура образуется константным фразовым ударением на слогах 3 и 7 и факультативным словесным ударением на слогах 1 и 5. Дактилическое окончание, как часто случается в народном стихе, может принимать сверхсхемное ударение (строки 8, 9, 13) так, как бывает и в составных рифмах литературного стиха.

Таблица 1

Распределение ударности в 4-стопном хорее народной песни

Икты	I		II		III		IV			
Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Число строк
Ударения	10	—	17	1	5	—	17	—	3	17
Процент	58,8	—	100	5,9	29,4	—	100	—	17,6	

Сдвиги ударений могут появляться в других частях речи, кроме существительных и прилагательных. Целесообразнее иллюстрировать это явление в ритмическом контексте целых строк. В особенности такие сдвиги происходят на позициях не константных фразовых, а факультативных словесных ударений. Константными являются четные икты в 4-ст. (х х х х х х х...) и 6-ст. (х х х х х х х х х х...) хорее; в размере 5 + 5 константы приходятся на слоги 3 и 8, а факультативные ударения на слоги 1 и 5, 6 и 10 (х х х х х | х х х х х). Это наглядно видно в нижеприводимых примерах. Для удобства мы цитируем целые строки, сокращенно помечаем их размер и для размера 5 + 5 отмечаем цезуру. При исполнении народных песен слова *как* и *что*, имеющие разные значения (в том числе и песенных частиц), обычно несут ударения.

Х 6 М	Я пойду́, с горя́, в зелёный сад гуля́ть	(Кашин, № 6)
5 + 5	Залила́сь девка́ горя́чий слезы́м	(Кашин, № 15)
Х 4 Д	Вон из те́ла ду́ша про́ситя	(Кольцов, с. 141)
Х 4 Д	Жёна пла́чет, как роса́ падёт	(Кашин, № 35)
5 + 5	Та́м мечта́м мойм ко́нца не́ было	(Кольцов, с. 181)
5 + 5	Не сказа́л бы он моему́ мужу́	(Кашин, № 98)

Многие глаголы тоже могут в некоторых ритмических контекстах получать нелитературное ударение. Таковы особенно некоторые глаголы II спряжения (*валѣ́тся, делѣ́т*), глаголы в прошедшем времени (*бы́ла, гу́лял, нача́ло, ста́ла, хо́дил*), глаголы в не прошедшем времени *быть* и *идти* (*буду́, ѿде́т*), деепричастия настоящего времени (*живу́чи*). Приставки глаголов получают ударения гораздо чаще, чем в литературном языке (*взо́йде́т, взо́шла, на́йде́т, со́йду́сь*). В четвертом примере *сто́бит* представляет собой глагол *стоя́ть*; наречие *тепе́рь* в народных песнях может иметь вариантное ударение (*тепе́рь*).

5 + 5	Кра́сна де́вица бра́ла я́годки	(Кашин, № 5)
5 + 5	Я хо́дить буду́ ча́ще пре́жнего	(Кашин, № 15)
Х 4 Д	Си́дит си́зый молодóй орёл	(Кашин, № 35)
Х 4 Д	Стóбит ча́стый куст раки́товый	(Кашин, № 35)
Х 4 Д	Те́перь при́де́т вре́мя те́сное	(Кольцов, с. 181)
5 + 5	Оберу́ купца́, у́бью ба́рина	(Кольцов, с. 104)

В приведенных ниже строках ударение смещается с существительных и местоимений на предлоги:

5 + 5	Мне́ не для́ чего собира́ть добро́	(Кольцов, с. 106)
5 + 5	Ко́лос сре́занный ѿ́з рук ва́лится	(Кольцов, с. 113)
Х 4 Д	На́ то́м ку́стике раки́товом	(Кашин, № 35)
5 + 5	Но не грѣ́х ли мне́ бу́дет о́т Бога	(Кольцов, с. 104)
Х 6 М	У́ нас го́ренка нето́плена сто́ит	(Кашин, № 81)

Ряд служебных слов (такие, как наречия, союзы, частицы) может нести ударение в языке народных песен. Нижеследующие цитаты, кроме союзов *ка́бы* и *что́бы*, содержат несколько примеров:

5 + 5	Я пи́ла, мла́да, из по́луведра́	(Кашин, № 98)
5 + 5	Я не ме́д пи́ла и не по́лпивцо́	(Кашин, № 98)
Х 4 Д	У ко́го нету́ забо́тушки	(Кашин, № 75)
Х 4 Д	Ку́да гля́нешь — всю́ду на́ша стѣ́пь	(Кольцов, с. 178)
Х 4 Ж	До́мой де́вки опозда́ли	(Кашин, № 94)
Х 4 Д	Говори́л, кренко́ наказы́вал	(Кашин, № 42)

В народной поэзии акцентуация личных, притяжательных, вопросительных, указательных и возвратных местоимений колеблется. Ниже приводятся примеры, встречающиеся в изучаемых песнях:

5 + 5	И то́т при́знак бы́л — ёе́ му́ж лихóй	(Кольцов, с. 186)
Х 4 Д	Отвеча́ет ё́му де́вица	(Кольцов, с. 152)
Х 4 Д	О́на в те́реме, что́ зо́рюшка	(Кольцов, с. 151)
5 + 5	И подмо́бет всё тво́ди ко́рнюшки	(Кашин, № 29)
Х 4 Д	В <i>сво́е</i> вре́мя сча́стье про́бывал	(Кольцов, с. 193)
5 + 5	Завела́-то вас, са́ма в ле́с пошла	(Кашин, № 29)
Х 4 Д	Покида́ешь ме́ня, бе́дную	(Кашин, № 61)
Х 4 М	Ко́му ве́сь бы сарафа́н	(Кашин, № 93)

Иногда нелитературное ударение появляется на уменьшительных и ласкательных суффиксах. В следующих примерах ударение соответствует положению константно ударного третьего слога в 4-ст. или 6-ст. хорее. Ударение на первом слоге суффикса слов *верею́шка*, *вороту́шки*, *красави́ца* — диалектное.

Х 4 М	К <i>вороту́шкам</i> подводи́л	(Кашин, № 39)
Х 4 М	К <i>верею́шке</i> привяза́л	(Кашин, № 39)
Х 6 М	У <i>вдову́шки</i> до́чь краси́вица ро́стёт	(Кашин, № 85)
Х 6 М	<i>Красави́ца</i> говори́ла моло́дцу́	(Кашин, № 85)

В издании песенника Кашина 1959 г. отмечены некоторые народно-песенные ударения. Сравнение трех изданий обнаружило, что по большей части они перешли сюда из изданий 1833—1834 и 1868 гг. Мы цитируем несколько примеров: *близ бы́строй ре́ки* (№ 29), *лежит не́мил* (№ 33), *по́сняли* (№ 54), *возго́ворят* (№ 56), *зелено́е* (№ 70), *ну́сты речи́* (№ 85), *мило́й* (№ 93), *без ми́лá дру́жка* (№ 110). Л. А. Плоткин отмечает некоторые ударения в своем издании поэзии Кольцова [Кольцов 1958]: *коро́тать* (с. 128), *за до́бычью* (с. 151), *шелóх-нется* (с. 159), *работáют* (с. 165), *не́ горе* (с. 179). Другие ударения добавляет в своем издании Б. В. Томашевский [Кольцов 1927]: *уро́дит* (с. 20), *се́ржуся* (с. 78), *уко́ротили* (с. 79). Все их мы учитывали в нашем исследовании.

Возникает несколько вопросов о том, насколько следует принимать в расчет народно-песенные ударения при ритмическом анализе. С одной стороны, многие стихотворения Кольцова и песни Кашина сложены большей частью литературным языком; к тому же они имеют мужские и женские рифмы, часто перекрестные, что несвойственно традиционным народным песням. С другой стороны, многие песни Кашина состоят преимущественно из элементов народно-поэтического языка; в стихотворениях Кольцова их меньше. В исследуемых материалах между литературной и народной поэзией нет четкой границы в том, что касается языка, тематики и ритма. Мы последовательно выбирали народно-песенные варианты ударения там, где это

служит сохранению константно ударных иктов и позволяет избежать сверхсхемных ударений. Еще один вопрос касается необходимости отмечать и изучать сверхсхемные ударения на служебных словах. Чтобы быть как можно более последовательным и чтобы выделить максимальное число сверхсхемных ударений, мы учитываем ударения всех слов, независимо от их силы.

3. Ритмический анализ

Первым просодическим признаком русских двухсложных размеров является закон регрессивной акцентной диссимилиации, по которой избегаются частоударные смежные икты [Тарановский 1953: 333—351; 2000]. Если на один икт ударения падают часто, на соседнем они избегаются. Сильнее всего это явление наблюдается в конце строки, где последний икт несет ударение постоянно, а предпоследний гораздо реже. От конца и к началу строки контраст между сильными и слабыми иктами ослабляется, поэтому диссимилиация обычно является регрессивной. Второй основной просодический признак относится к закону восходящего зачина, который отражает тенденцию русского стиха избегать частых ударений на первом икте, если он приходится на первый слог строки [Тарановский 2001: 274]. В хореических размерах с четным числом иктов эти две тенденции совпадают, но в хореических размерах с нечетным числом иктов они вступают друг с другом в противоречие.

4-стопный хорей в литературном стихе всегда имел двухчленную структуру с сильными четными и слабыми нечетными иктами [Гаспаров 1974: 95—100; Тарановский 1953: 47—66, табл. 1]. Так как в нем четное число иктов, действие двух основных законов русского стиха, как мы уже указали, в нем совпадает. Из табл. 2 видно, что тип окончания заметно воздействует на внутреннюю ритмическую структуру 4-ст. хорея. Ввиду того, что в песнях Кашина и Кольцова с мужскими и женскими окончаниями 1-й икт слабее 3-го (у Кашина 51,9% против 27,2%, у Кольцова 40,5% против 59,7%), акцентная диссимилиация является регрессивной. В песнях с дактилическими окончаниями двухчленная структура остается та же, но 1-й икт слабее 3-го (у Кашина 54,4% против 62,2%, у Кольцова 46,5% против 74,2%), так что акцентная диссимилиация является не регрессивной, а «прогрессивной»¹⁶.

¹⁶ Кашин: М — № 34, 39, 41, 87, 92, 93; Ж — № 26, 37, 70, 94; ЖМ — № 60, 65; Д — № 35, 42, 61, 75, 88; Кольцов: ЖМ: с. 45, 62, 63—64, 64—65, 99—100, 100, 103, 111, 111—112, 124, 125—126, 131—132, 148—149, 150, 153—154, 194—195; Д — с. 141—142, 145—147, 151—152, 159—160, 167—168, 176, 176—177, 177—178, 179—180, 180—181, 192—193 (с пропуском строки 10), 195. Хотя одна из песен Кашина (№ 34) напечатана 8-ст. строчками, в ней много внутренних мужских рифм, и мы ее считали 4-ст. хореем.

Для сравнения мы приводим наши данные по ритму народной баллады, сложенной 4-ст. хореем с нерифмованными женскими окончаниями [Бейли 2000: 44], и свадебных песен, сложенных 4-ст. хореем с нерифмованными дактилическими окончаниями [Bailey 1993: 192—193]. Те же ритмические тенденции возникают в народных песнях: двухчленная ритмическая структура, константное ударение на четных иктах и различные ритмические тенденции в зависимости от типа окончаний. В песнях с женскими окончаниями акцентная диссимиляция регрессивна, так как 1-й икт сильнее 3-го (53,8% против 28,2%); а в свадебных песнях с дактилическими окончаниями акцентная диссимиляция прогрессивна, потому что 1-й икт слабее 3-го (46,0% против 50,6%). Дактилическое окончание как в литературных, так и в народных песнях может нести сверхсхемное ударение (от 9,9% до 23,3%). Пропуск ударения на сильном 2-м икте встречается только один раз, в стихотворении Кольцова с мужскими или женскими окончаниями, «Девушке девѣце горѣ» (Кольцов-103).

Таблица 2

Распределение ударности в 4-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	В среднем		Число строк
Слоги	1	3	5	7	9		
Кашин (ЖМ)	51,9	100	27,2	100		69,8	239
Кольцов (ЖМ)	59,7	99,7	40,5	100		75,0	380
Народный стих (Ж)	53,8	100	28,2	100		70,5	712
Кашин (Д)	54,4	100	62,2	100	23,3	79,2	90
Кольцов (Д)	46,5	100	74,2	100	15,0	80,2	361
Народный стих (Д)	46,0	100	50,6	100	9,9	74,2	9593

Со времени введения русской силлаботоники в 1730—1740-х гг. русская литературная поэзия соблюдала строгие ограничения на расположение словесных ударений. В двухсложных размерах ударения многосложных слов непременно должны были приходиться на икты; сверхсхемными могли быть ударения только односложных слов, которые появлялись преимущественно на первом слоге строки (в ямбе) или после сильного фразораздела в середине строки. Поэты редко нарушали этот третий основной просодический признак в русских двухсложных размерах [Тарановский 1953: 13—34; Jakobson 1979]. Однако в хореическом народном стихе расположение ударений свободнее, так что сверхсхемными могут быть и ударения многосложных слов. С точки зрения литературного стихосложения такая особенность не только неприемлема, но и представляет собой неровный и неуклюжий ритм. К тому же в ли-

тературных стилизациях хореических народных песен поэты могли себе позволить ставить сверхсхемные ударения на многосложные слова.

Таблица 3 показывает распределение сверхсхемных ударений на четных слогах 4-ст. хорее с мужскими и женскими окончаниями. Сверхсхемные ударения появляются преимущественно в начале строки (6,2% — 13,2%) и становятся реже к концу (0,4% — 2,6%). В начале строки ритм менее устойчив, чем в конце. Сверхсхемные ударения приходятся как на односложные слова (0,6% — 7,5%), так и на двухсложные (0,6% — 6,1%), но на односложные чаще. Как и в литературном стихе, ударения в односложных словах представляют собой «допустимую ритмическую вольность». В двухсложных словах сверхсхемные ударения сильнее нарушают ритм, однако это не влияет на константные фразовые ударения на 3-м и 7-м слогах. Это подтверждает, что основой ритма народного хорее являются фиксированные позиции более сильных фразовых ударений и переменные позиции более слабых словесных ударений. В 4-ст. хореических стихотворениях Кольцова встречается больше сверхсхемных ударений в двухсложных словах, чем в песнях Кашина (6,1% против 3,8%); в народном 4-ст. хорее на 2-м слоге появляется только слабый след ударности (0,6%). Если учитывать особенности народно-песенной акцентуации, ритм хорее в народном стихе оказывается почти так же четок, как в литературном стихе.

Таблица 3

**Распределение сверхсхемных ударений в 4-стопном хорее
с мужским или женским окончаниями**

Слоги	2	4	6
Все слова			
Кашин	8,4	8,4	0,4
Кольцов	13,2	6,1	2,6
Народный стих	6,2	1,7	0,6
Односложные слова			
Кашин	4,6	7,5	—
Кольцов	7,1	6,1	2,6
Народный стих	5,6	1,7	0,6
Двухсложные слова			
Кашин	3,8	0,8	0,4
Кольцов	6,1	—	—
Народный стих	0,6	—	—

Примером 4-ст. хорее с женскими окончаниями может служить песня № 26 из сборника Кашина. Для семи слов приняты народно-песенные ударения, совпадающие с иктами: *эго* (строка 3), *са́ма, се́бя* (4), *Ду́ня* (8), *дру́жка* (12), *ду́ша* (14), *сво́ей* (16). Ударение на окончании прилагательного *пухово́ю* (17) является просторечным [Аванесов, Ожегов 1959: 478]. Из табл. 4 видно, что 50 из 53 ударений (94,3%) падают на нечетные слоги, как и ожидается в хорее. Сверхсхемные ударения возникают только в односложном местоимении *ты* (строка 1) и двухсложных глаголах *лю́бишь* (2) и *махну́* (16). 2-й и 4-й икты константно ударны, так как первый икт (44,4%) сильнее, чем третий (33,3%), регрессивная акцентная диссимилиация образуется в ритме этой песни. Женские рифмы появляются спорадически (строки 1—2, 3—4, 9—12, 17—18).

	«Ах, ты́, Ду́ня чернобро́ва!	х х х х х х х
	Ты́ заче́м лю́бишь ино́го?	х х х х х х х
	Понапра́сну э́го лю́бишь,	х х х х х х х
4	Са́ма, Ду́ня, се́бя губи́шь.	х х х х х х х
	Иссуши́ла, сокруши́ла	х х х х х х х
	До ко́нца своё́ серде́чко,	х х х х х х х
	Во́н повы́нула рума́нец	х х х х х х х
8	Из лица́, Ду́ня, бело́го».	х х х х х х х
	При до́линушке сто́яла,	х х х х х х х
	Да ка́линушку лома́ла,	х х х х х х х
	Во до́рожкенку броса́ла,	х х х х х х х
12	Дру́жка Ду́ня возвра́щала:	х х х х х х х
	«Воро́тись, мо́я наде́жа,	х х х х х х х
	Ду́ша-се́рдце, воро́тись.	х х х х х х х
	Не воро́тишься, наде́жа,	х х х х х х х
16	Махну́ чёрной сво́ей шля́пой,	х х х х х х х
	Чёрной шля́пой пухово́ю,	х х х х х х х
18	Бело́й пра́вою руко́ю».	х х х х х х х

Таблица 4

**Распределение ударности в 4-стопном хорее с женскими окончаниями
в песне № 26 у Кашина**

Икты	I		II		III		IV		Число строк
Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	
Ударения	8	2	18	1	6	—	18	—	18
Процент	44,4	11,2	100	5,6	33,3	—	100	—	

Распределение сверхсхемных ударений по четным слогам 4-ст. хорea с дактилическими окончаниями показано в табл. 5. Они приходятся гораздо чаще на односложные слова (0,1% — 11,9%), чем на двухсложные (0,1% — 5,0%). Сверхсхемных ударений в двухсложных словах больше у Кольцова (3,3 — 5,0%), меньше у Кашина (1,1 — 3,3%), еще меньше в народном стихе (0,1 — 1,1%). У Кольцова уровень сверхсхемной ударности выше, чем у других (0,6% — 15,0%). На 8-м слогe сверхсхемные ударения встречаются редко (0,1 — 1,1%).

Таблица 5

**Сверхсхемные ударения в 4-стопном хорее
с дактилическим окончанием**

Слоги	2	4	6	8
Все слова				
Кашин	6,6	5,5	3,3	1,1
Кольцов	10,2	11,9	15,0	0,6
Народный стих	5,4	5,2	2,1	0,2
Односложные слова				
Кашин	3,3	3,3	1,1	—
Кольцов	5,2	11,9	11,7	0,6
Народный стих	4,3	4,7	1,3	0,1
Двухсложные слова				
Кашин	3,3	2,2	2,2	1,1
Кольцов	5,0	—	3,3	—
Народный стих	1,1	0,5	0,8	0,1

Примером 4-ст. хорea с дактилическими окончаниями может служить одно из стихотворений Кольцова, называющееся «Русская песня» (1841, с. 192—193). Строка 10 имеет лишний слог и из подсчетов исключена; остальные 23 строки, пригодные для анализа, составляют 95,8%. Народно-песенные ударения приняты для слов *моя* (строка 4), *бéрежку* (5), *о́тца* (11), *лю́дям* (19), *свóе* (20). Из 93 ударений в стихотворении 79 (84,9%) падают на нечетные слогы. Из 14 сверхсхемных ударений только 6 приходятся на двухсложные слова: *лесá* (строка 1), *на кра́й* (7, два раза), *иска́ть* (8), *кафтáн* (14), *куша́к* (15). Из табл. 6 следует, что 2-й и 4-й икты константно ударны. 1-й икт (43,5%) слабее, чем 3-й (78,3%), поэтому акцентная диссимилиция является не регрессивной, а прогрессивной, как это и характерно для 4-ст. хорea с дактилическими окончаниями в народном и в литературном стихе.

	Расступитесь, леса тёмные;	x x x x x x x x
	Разойдитесь, реки быстрые;	x x x x x x x x
	Запылись ты, путь-дороженька;	x x x x x x x x
4	Дай мне вестку, моя пташечка!	x x x x x x x x
	Я рекой пойду по бережку,	x x x x x x x x
	Полечу горой за облаком,	x x x x x x x x
	На край света, на край бёлова -	x x x x x x x x
8	Искать стану друга милова...	x x x x x x x x
	Я найду его, где б ни был он,	x x x x x x x x
	Я скажу ему: «Стыдно, совестно	
	Бросить дом свой, отца старова	x x x x x x x x
12	Да Бог весть куда завихриться».	x x x x x x x x
	Как завьёт он кудри чёрные,	x x x x x x x x
	Как наденет кафтан бархатный,	x x x x x x x x
	Подпояшет кушак шелковый,	x x x x x x x x
16	Поцелует, скажет ласково:	x x x x x x x x
	«Нёт, душа моя, ошиблась ты,	x x x x x x x x
	Я не в поле вихрем веялся;	x x x x x x x x
	По людям ходил, деньгу копил,	x x x x x x x x
20	В своё время счастье пробовал».	x x x x x x x x
	Ах, вы душеньки-подруженьки!	x x x x x x x x
	Не от горя плачу — с радости;	x x x x x x x x
	На душе она огнём горит,	x x x x x x x x
24	А нет силы, слов души открыть ! ..	x x x x x x x x

Таблица 6

Распределение ударности в 4-стопном хорее в стихотворении Кольцова

Икты	I		II		III		IV		Число строк	
Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Ударения	10	6	23	3	18	5	23	—	5	23
Процент	43,5	26,1	100	13,0	78,3	21,7	100	—	21,7	

Симметричный 6-стопный хорей, или трехчленная форма, не имеет цезуры и отличается сильными четными и слабыми нечетными иктами [Тарановский 1953: 325—333, табл. 15]. Кольцов этим размером не писал, поэтому ритмические показатели песен Кашина мы сравним с показателями стихо-

творений Мерзлякова¹⁷, написанных в начале XIX в. Песни Кашина, которые содержат преимущественно мужские и женские двуступишия, отражают ритмическую структуру трехчленного 6-ст. хорей, потому что четные икты в них константны (см. табл. 7)¹⁸. В песнях Кашина ударность нечетных иктов убывает от начала к концу строки (57,0 — 20,8%), поэтому заметно возникает регрессивная акцентная диссимилиция. Точно такое явление наблюдается в стихотворениях Мерзлякова с мужскими и женскими окончаниями (68,6% — 38,4%)¹⁹. Ритм этих произведений напоминает ритм похоронного причитания, сложенного 6-ст. хореем с дактилическими окончаниями [Бейли 2001: 319]. Однако когда дактилическое окончание появляется в песнях Кашина²⁰, то ударность нечетных иктов, наоборот, выравнивается (47,4% — 51,9%), так что акцентная диссимилиция не является ни регрессивной, ни прогрессивной.

Таблица 7

Распределение ударности в бесцезурном 6-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	V	VI		В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	9	11	13		
Кашин (ЖМ)	57,0	100	46,8	100	20,8	100	—	70,8	293
Мерзляков (ЖМ)	68,6	100	52,9	100	38,4	100	—	76,7	242
Кашин (Д)	51,9	100	51,3	100	47,4	100	32,9	75,1	152
Народный стих (Д)	47,9	100	35,6	100	29,2	100	2,3	68,8	641

Из табл. 8 видно, что ритм сверхсхемных ударений в кашинских песнях с женскими или мужскими окончаниями тоже схож с ритмом сверхсхемных ударений в причитании с дактилическими окончаниями (1,0% — 7,2%). Однако в песнях Кашина с дактилическими окончаниями уровень сверхсхемных ударений становится гораздо больше (5,2% — 12,5%). Когда народно-песенная акцентуация принимается в расчет, то оказывается, что в стихотворениях Мерзлякова большинство сверхсхемных ударений приходится на односложные слова (1,0% — 12,5%) и гораздо меньше — на двухсложные (0,2% — 2,1%).

¹⁷ См.: [Мерзляков 1958], с. 58—60 (пропущены строки 1—2), 61—62, 64—65, 65—67, 70—71, 71, 72.

¹⁸ Кашин: М — № 6, 13, 14, 24, 49, 55, 64, 71, 76, 77, 81, 85 (пропущена строка 29); Ж — № 33, 59.

¹⁹ Ю. М. Лотман в своих примечаниях [Мерзляков 1958: 292—293] отмечает, что стихотворение «Я не думала ни о чем в свете тужить» [Мерзляков 1958: 58—60] появилось в первом издании песенника Кашина (изд. 1959 г., № 71).

²⁰ Кашин: Д — № 2, 3, 27, 54, 56.

Таблица 8

Распределение сверхсхемных ударений в бесцезурном 6-стопном хорее

Слоги	2	4	6	8	10	12
Все слова						
Кашин (ЖМ)	7,2	6,5	3,4	3,8	1,0	—
Мерзляков (ЖМ)	1,2	4,5	5,4	2,9	1,2	—
Кашин (Д)	7,2	12,5	9,2	7,8	5,2	—
Народный стих (Д)	7,0	4,2	5,2	2,8	1,7	—
Односложные слова						
Кашин (ЖМ)	5,1	5,8	1,7	3,4	1,0	—
Мерзляков (ЖМ)	1,2	4,1	5,4	2,9	1,2	—
Кашин (Д)	5,9	12,5	9,2	7,2	3,9	—
Народный стих (Д)	5,1	2,6	3,6	2,6	1,1	—
Многосложные слова						
Кашин (ЖМ)	2,1	0,7	1,7	0,4	—	—
Мерзляков (ЖМ)	—	0,4	—	—	—	—
Кашин (Д)	1,3	—	—	0,6	1,3	—
Народный стих (Д)	1,9	1,6	1,6	0,2	0,6	—

В качестве примера ниже приведены девять строк из традиционной песни о смерти солдата на чужбине «во чистом поле». Версия в сборнике Кашина («Как доселе у нас, братцы, через темный лес», № 27) сложена бесцезурным 6-ст. хореем с дактилическими окончаниями. Его вариант богат элементами поэтического языка народных песен, в том числе народно-песенными ударениями. В отрывок включены следующие народно-песенные ударения: *мо́лодцу* (строка 19), *на белóй груди* (21), *на скорýх ногах* (22), *бы́ла* (24), *ми́лая сестра* (24), *о́ни* (26), *белы́ руки́* (26), *во вы́сок терём* (27). Табл. 9 показывает, что четные икты в песне константно ударны (что характерно для бесцезурного 6-ст. хорее), но акцентная диссимилиация не является регрессивной, так как ударность нечетных иктов колеблется от 40,6% до 56,3%. Несмотря на это, хореический ритм вполне отчетлив, потому что 158 ударений (94,0%) падают на нечетные слоги, и только два сверхсхемных ударения (1,2%) приходятся на двухсложные слова *из нѣх, когдѧ* (строки 20, 32).

20	Прилетáли к дóбру мóлодцу трѝ птáшечки,	х х х х х х х х х х х х
	Из нѝх пѣрвая садѝлась на голóвушке,	х х х х х х х х х х х х
	А другáя-то садѝлась на белóй грудѝ,	х х х х х х х х х х х х
	Áх, как трѣтѝя садѝлась на скорýх ногах.	х х х х х х х х х х х х
24	Чтó как пѣрвая-то птáшка — рóдна мáтушка;	х х х х х х х х х х х х
	А другáя бýла птáшка — тó милá сестра;	х х х х х х х х х х х х
	Áх, как трѣтѝя-то птáшка — молодá жена.	х х х х х х х х х х х х
27	Они взýли, взýли тѣло за белý руки,	х х х х х х х х х х х х
	Понеслѝ онѝ тò тѣло во высóк терѣм.	х х х х х х х х х х х х

Таблица 9

**Распределение ударности в бесцезурном 6-стопном хорее
в песне № 27 у Кашина**

Икты	I		II		III		IV		V		VI		Число строк	
Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
Ударения	13	6	32	—	18	3	32	—	16	1	32	—	15	32
Процент	40,6	18,8	100	—	56,3	9,4	100	—	50,0	3,1	100	—	46,9	

Размер 5 + 5 представляет собой 10-сложный стих, разделенный постоянной цезурой на два 5-сложных полустишия. Как уже было указано, в каждом полустишии средний 3-й слог несет константное фразовое ударение, а крайние 1-й и 5-й слог — факультативное словесное ударение (х х х х х | х х х х х). Этот стих, восходящий к общеславянскому лирическому размеру [Jakobson 1966: 454; Vodušek 1959], часто встречается в самых традиционных русских народных песнях [Бейли 2001: 79—02; Bailey 1993: 149—183]. В терминах литературного стихосложения размер 5 + 5 может быть описан как 4-ст. хорей с сильной дактилической цезурой и нерифмованными дактилическими окончаниями²¹. Это один из самых частых размеров в песенниках и в литературных стилизациях «русской песни» конца XVIII в. и первой половины XIX в. [Беззубов 1978; Bailey 1970]. В 1830-х гг. размер 5 + 5 был популяризирован в стихах Кольцова и поэтому часто называется «кольцовский пятисложник». Кольцов печатал его полустишия отдельными строчками,

²¹ В таких размерах предцезурный икт всегда константно ударный. См. статью «Русские двусложные размеры с сильной цезурой...», с. 220—251. наст. изд.

чтобы подчеркнуть их интонационное единство; таким образом, двуступные 5 + 5 превращалось у Кольцова в четверостишную строфу с сильной синтаксической паузой, которая совпадает с концами четных полустиший. Кашин иногда, но не всегда, тоже следовал этой практике. В народных лирических песнях, исследованных нами [Bailey 1993: 155—157], только 49 из 318 текстов (15,4%) напечатаны 5-сложными полустишиями, а не 10-сложными строками.

По данным табл. 10, основные тенденции распределения ударений по строке в песнях Кашина, стихотворениях Кольцова²² и народных лирических песнях [Bailey 1993: 158—161] таковы: 3-й и 8-й слоги константно ударны; из остальных слогов больше всего ударность на 5-м (51,4% — 67,6%), меньше всего — на 10-м (25,7% — 30,7%). Ввиду того, что внутренние 5-й и 6-й слоги несут больше ударений (45,5% — 67,6%), а внешние 1-й и 10-й — меньше (25,7% — 51,0%), образуется зеркальная симметрия в ритмической структуре. Неодинаковость расположения ударности в двух полустишиях показывает, что основной единицей повторяющегося ритма остается строка.

Таблица 10

Распределение ударности в размере 5 + 5

Слоги	1	3	5	6	8	10	Число строк
Кашин	50,3	100	62,0	53,1	100	30,7	384
Кольцов	49,3	100	67,6	56,2	100	30,3	290
Народный стих	51,3	100	51,4	45,5	100	25,7	6074

Из табл. 11 видно, что «сверхсхемные ударения» на внутренних 2-м, 4-м, 7-м и 9-м слогах размера 5 + 5 ограничиваются только односложными и двухсложными словами так, как и в 4-ст. и 6-ст. хорее. Большинство таких ударений приходится на начало полустиший. Больше сверхсхемных ударений в двухсложных словах встречается у Кольцова (3,1% — 5,9%), а меньше — у Кашина (1,0% — 2,3%) и в народных песнях (0,2% — 2,6%).

²² Кашин: № 1, 4, 5, 9—12, 15, 23, 25, 28, 29, 31, 32, 40, 43, 66, 69, 72, 98, 100, 110; Кольцов: с. 103—105, 106, 107—110, 112—114, 124—125, 135—137, 143—144, 171—172, 181—182, 185, 185—187, 190, 191, 191—192, 201—202.

Таблица 11

Распределение сверхсхемных ударений в размере 5 + 5

Слоги	2	4	7	9
Все слова				
Кашин	8,9	3,6	2,6	—
Кольцов	8,3	2,4	7,6	0,3
Народный стих	7,0	2,49	3,5	0,4
Односложные слова				
Кашин	7,3	2,6	0,3	—
Кольцов	5,2	2,4	1,7	0,3
Народный стих	4,9	1,4	0,9	0,2
Двухсложные слова				
Кашин	1,6	1,0	2,3	—
Кольцов	3,1	—	5,9	—
Народный стих	2,1	1,0	2,6	0,2

Примером размера 5 + 5 может служить стихотворение Кольцова «Грусть девушки» (1840, с. 185). Оно напечатано «строфами» по четыре полустишия, всего образуя 12 десятисложных строк. Народно-песенные варианты ударения, совпадающие с позициями константного фразового ударения на 3-м слоге и с позициями факультативных ударений на 1-м и 5-м слогах в полустишиях, были приняты для следующих слов: *что́* (строка 2), *по ми́лú дру́жку* (4), *в ши́рокі́х сте́нях* (5), *зе́ленá тра́ва* (6), *да́вно* (6, 7), *при́дет* (10), *к сво́ей де́вице* (10). Как показывает табл. 12, все ударения, кроме односложных слов *ты* и *нет* (строки 2, 8) и двухсложного *слезо́й* (4), приходятся на «сильные позиции» строки. Константные фразовые ударения возникают на средних слогах полустиший и факультативные словесные — на крайних. Цезура выдержана во всех строках.

	Отче́го, скажи́,	х х х х х х х х х х
	Мо́й любі́мый се́рп,	
	Поче́рне́л ты́ ве́сь —	х х х х х х х х х х
2	Что́ ко́са́ мо́я?	
	И́ль обры́ган ты́	х х х х х х х х х х
	В ску́ке-го́рести	

4	По милу́ дружкѹ	х х х х х х х х х х
	Слезой дѣвичьей?	
6	В широ́ких степя́х	х х х х х х х х х х
	До́на ти́хова	
	Зеле́на́ тра́ва	х х х х х х х х х х
	Да́вно ско́шена;	
8	На селе́ косцы́	х х х х х х х х х х
	Да́вно же́нятся;	
	То́лько не́т его́,	х х х х х х х х х х
	Я́сна со́кола!	
10	Иль он бро́сил до́м,	х х х х х х х х х х
	Разлю́бил меня́,	
	И не при́дет у́ж	х х х х х х х х х х
	К сво́ей де́вице? ..	
	Не к до́бру́ ж то́ска	х х х х х х х х х х
	Да́вит бе́лу гру́дь,	
12	Не́т, не к ра́дости	х х х х х х х х х х
	Пла́кать хо́чется.	

Таблица 12

Распределение ударности в размере 5 + 5 в стихотворении Кольцова

Слоги	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Число строк
Ударения	4	1	12	1	11	10	1	12	—	4	12
Процент	33,3	8,3	100	8,3	91,7	83,3	8,3	100	—	33,3	

3-стопный хорей вызывает при ритмическом анализе некоторые трудности. Во-первых, ритм этого размера, в котором икты соответствуют 1-му, 3-му и 5-му слогам, лучше проявляется на фоне особенностей 4-ст. и 6-ст. хорей. Во-вторых, единственная ударная константа в 3-ст. хорее приходится на 5-й слог (3-й икт), а остальные ударения рассеяны по предыдущим слогам. Присутствие сверхсхемных ударений создает ритмические неясности и затрудняет выявление точной ритмической структуры размера. Поэтому народно-песенные варианты акцентуации отбирались только для того, чтобы обеспечить константное ударение на 5-м слоге. В-третьих, в хореическом стихе с нечетным числом иктов закон регрессивной диссимиляции и закон восходящего

зачина вступают в конфликт. Результатом этого конфликта в изучаемых песнях и стихотворениях оказываются две различные ритмические структуры, которые мы можем различить в ритме 3-ст. хорее. Мы рассмотрим в 3-ст. хоре отдельно 6-сложные строки с женскими окончаниями и 7-сложные строки с дактилическими окончаниями; для строк с дактилическими окончаниями мы привлечем также сравнительный материал народного стиха.

В таблице 13 показано распределение ударности по всем слогам строк с женскими окончаниями из песен Кашина, «дум» Кольцова и «песен» Кольцова²³. В песнях Кашина и «думах» Кольцова ритм складывается в двухчленную структуру, соответствующую регрессивной акцентной диссимиляции. 1-й икт (48,3% и 69,6%) сильнее 2-го (20,0% и 44,7%), а 3-й икт — константа. В «песнях» Кольцова, наоборот, ударность повышается от слабого 1-го икта (48,0%) до более сильного 2-го (60,8%), а потом до константного 3-го. Такой ритм отражает закон восходящего зачина. Однако отчетливость двух ритмических вариантов затушевывается обилием сверхсхемных ударений на 2-м слоге строки.

Таблица 13

Распределение ударности в 3-стопном хоре с женскими окончаниями

Икты	I		II		III	В среднем	Число строк
Слоги	1	2	3	4	5		
Кашин (Ж)	48,3	50,0	20,0	11,6	100	56,1	60
Кольцов (Ж — думы)	60,6	25,5	44,7	6,4	100	68,4	94
Кольцов (Ж — песни)	48,0	25,3	60,8	11,4	100	69,6	273

По данным табл. 13 в 3-ст. хоре гораздо больше сверхсхемных ударений на четных слогах, чем в рассмотренных ранее размерах. Если в 4-ст. и 6-ст. хоре сверхсхемные ударения приходились только на одно- и двухсложные слова, то в 3-ст. хоре с женскими окончаниями носителями сверхсхемных ударений на 2-м и 4-м слогах становятся слова длиной от 1 до 4 слогов. Песни Кашина содержат приблизительно в два раза больше сверхсхемных ударений на 2-м и 4-м слогах (50,0% и 11,6%), чем «думы» Кольцова (23,5% и 6,4%). «Песни» Кольцова на этих же слогах имеют схожую ударность (25,3% и 11,4%), как и его «думы».

²³ Кашин: № 46, 109; Кольцов — «думы»: с. 105—106, 117—118, 182—183; «песни»: 95—96, 101—102, 126—127, 137—138, 139—140, 149—150, 158—159, 193—194.

Примером 3-ст. хорей с женскими нерифмованными окончаниями являются ниже приведенные первые 28 строк «Второй песни Лихача Кудрявича» Кольцова (1837, с. 139—140). Народно-песенные ударения приняты только для слов *на́йдет* (строка 23) и *рети́во́е* (30), чтобы соблюсти константный 3-й икт и женское окончание. Ударение на уменьшительном *лапті́шка* (строка 39) дано в словаре Даля. Если перенести на приставку ударения в глаголах *пройти́* (14), *приде́т* (26) и *пойде́т* (28), то сверхсхемные ударения убавятся, но не исчезнут целиком. Как свидетельствует распределение ударности на всех слогах строки в табл. 14, образуется восходящая ударность 1-го (50,0%), 2-го (60,4%) и 3-го иктов (100%)²⁴.

	В золотóе вре́мя	х х х х х х
	Хме́лем кúдри вы́ются;	х х х х х х
	С го́рести-печа́ли	х х х х х х
4	Ру́сые секу́тся.	х х х х х х
	А́х, секу́тся кúдри!	х х х х х х
	Люби́т их забо́та —	х х х х х х
	Полю́бит забо́та —	х х х х х х
8	Не че́шет и грéбень.	х х х х х х
	Не роди́сь в сорóчке,	х х х х х х
	Не роди́сь тала́нлив —	х х х х х х
	Роди́сь терпе́ливым	х х х х х х
12	И на всё гото́вым.	х х х х х х
	Ве́к прожи́ть — не по́ле	х х х х х х
	Про́йти за сохо́ю;	х х х х х х
	Кручи́ну, что́ ту́чу,	х х х х х х
16	Не уно́сит ве́тром.	х х х х х х
	Зла́ беда́ — не бу́ря —	х х х х х х
	Гора́ми кача́ет,	х х х х х х
	Хо́дит невиди́мкой,	х х х х х х
20	Гу́бит без разби́ору.	х х х х х х
	От её напа́сти	х х х х х х
	Не уи́ти на лы́жах;	х х х х х х
	В чи́стом по́ле на́йдет,	х х х х х х

²⁴ По данным Тарановского [1953: 301], такой ритм характерен для 3-ст. хорей всех стихотворений Кольцова в совокупности.

24	В тёмном лесе сыщёт.	х х х х х
	Чуешь только сердцем:	х х х х х
	Придёт, сядет рядом,	х х х х х
	Об руку с тобою	х х х х х
28	Пойдёт и поедёт...	х х х х х

Таблица 14

**Распределение ударности в 3-стопном хоре с женскими окончаниями
в стихотворении Кольцова**

Икты	I		II		III		Число строк
Слоги	1	2	3	4	5	6	
Ударения	24	9	30	2	48	—	48
Процент	50,0	20,8	60,4	4,2	100	—	

Ритмический вариант 3-ст. хорея, в котором встречается восходящая ударность от слабого 1-го икта до константного 3-го, появляется и в песнях Кашина, и в стихотворениях Кольцова²⁵, и в народных лирических песнях [Bailey 1993: 247] с нерифмованными дактилическими окончаниями. Однако подъем ударности от 1-го икта ко 2-му в песнях Кашина (29,2% — 40,6%) и в народных песнях (36,8% — 44,3%) далеко не такой резкий, как в стихах Кольцова (35,6% — 81,7%). Кроме того, в песнях Кашина и в народных песнях сверхсхемное ударение на 2-м слог (53,1% и 46,7% соответственно) встречается даже чаще, чем схемные ударения на 1-м и 3-м слогах. В результате рядом со строками 3-ст. хорея с начальными ударениями на 1-м или 3-м слоге (х х х х х х , х х х х х х) появляются строки с начальным ударением на 2-м слоге, совпадающие по ритму с 2-ст. амфибрахией (х х х х х х)²⁶. В стихотворениях Кольцова с дактилическими окончаниями сверхсхемных ударений на 2-м слоге меньше (15,4%). Последний слог дактилического окончания иногда может нести сверхсхемное ударение, но в изучаемых произведениях — чаще всего в песнях Кашина (19,8%), реже всего в народных песнях (7,1%).

²⁵ Кашин: № 19, 45, 111; Кольцов: с. 73—75, 82 (пропущена строка 63), 169.

²⁶ Эту примесь амфибрахия в 3-ст. хорея отмечают и А. Н. Беззубов [1979: 353], и В. С. Совалин [1973: 168—172, 178—180].

Таблица 15

**Распределение ударности в 3-стопном хорее
с дактилическими окончаниями**

Икты	I		II		III			В среднем	Число строк
Слоги	1	2	3	4	5	6	7		
Кашин (Д)	29,2	53,1	40,6	15,6	100	2,1	19,8	56,6	96
Кольцов (Д)	35,6	15,4	81,7	10,6	100	—	11,5	72,4	104
Народный стих (Д)	36,8	46,7	44,3	9,4	100	—	7,1	60,4	619

Как пример 3-ст. хорее с дактилическими окончаниями ниже процитирована песня № 111 из сборника Кашина. Припев, повторяемый после каждой пары строк, из анализа исключен. Три ударения отмечены в тексте: *хóжена* (строка 8), *пó воду* (9), *гóродов* (16). Народно-песенные ударения приняты для трех слов, чтобы обеспечить дактилическое окончание: *кóрнюшка* (18), *мóлодцу* (25), *дéвице* (26). Если принять такие ударения и для слов *пóйду*, *мláда* (9), *сáма*, *взóйду* (12), *кóму* (23, 24), *гуслi* (23), *будёт* (24), это могло бы укрепить «правильный» хореический ритм, который в этих песнях не выдержан. Распределение ударности на всех слогах в табл. 16 показывает, что 2-й слог несет больше ударений (61,5%), чем 1-й (19,2%) и 3-й (38,5%), так что ритмическое ожидание воспринимает этот стих скорее как 2-ст. амфибрахий (х х х х х х), чем как хорей.

	Ах, мóлодость, мóлодость!	х х х х х х х
	Чём же помянóть тебя?	х х х х х х х
	Ай, лешеньки лешеньки!	
	Чем же помянуть тебя?	
	Вспомянó я мóлодость,	х х х х х х х
4	Тоскóю-кручiною,	х х х х х х х
	Тоскóю-кручiною,	х х х х х х х
	Печалью великóю.	х х х х х х х
	Не пилá, не ёла я,	х х х х х х х
8	Ни хорошó хóжена.	х х х х х х х
	Пойдó млада пó воду	х х х х х х х
	С ушáтами, вёдрами.	х х х х х х х
	Пущó вёдра пód гору,	х х х х х х х
12	Сама взойдó нá гору.	х х х х х х х

	Прикинулся яблоню,	х х х х х х
	Яблоню кудрявою.	х х х х х х
	Господя съезжалися	х х х х х х
16	С семьдесят городов.	х х х х х х
	Как срубили яблоньку	х х х х х х
	До самого корнюшка;	х х х х х х
	Расколóли яблоньку	х х х х х х
20	На дóски на тóнке,	х х х х х х
	На дóски на тóнке:	х х х х х х
	Дéлать гúсли звóнке.	х х х х х х
	Кому поигрáть в гúсли?	х х х х х х
24	Кому поплясáть бúдет? —	х х х х х х
	Игрáть в гúсли мóлодцу,	х х х х х х
26	Плясáть крáсной дéвице.	х х х х х х

Таблица 16

**Распределение ударности в 3-стопном хорее
с дактилическими окончаниями у Кашина**

Икты	I		II		III			Число строк
Слоги	1	2	3	4	5	6	7	
Ударения	5	16	10	4	26	2	2	26
Процент	19,2	61,5	38,5	15,4	100	7,7	7,7	

Все рассмотренные стихи и песни, сложенные 3-ст. хореем, отличаются необычно высоким показателем сверхсхемных ударений, особенно на многосложных словах. Это явление можно объяснить по-разному. Во-первых, повышенная ударность 2-го слога может быть результатом действия закона восходящего зачина, так как таким образом ударение исключается на 1-м слоге. Во-вторых, возможно истолковать высокую ударность на 2-м слоге как синкопу на фоне хореического ритма, существующего в ритмическом ожидании певца или поэта. Иногда ритм совпадает с метром, но иногда он отклоняется от метра. Следует помнить, что народный хорей вообще терпимее к сверхсхемным ударениям, особенно на многосложных словах, нежели литературные двухсложные размеры, введенные в русскую поэзию около 1740 г. В конечном итоге, народный хорей нужно считать по его собственным законам, а не по законам книжного стиха. В-третьих, в народном 4-ст. хорее налицо два фразовых ударения, в 6-ст. хорее — три, а в «коротком и тесном» 3-ст. хорее —

только одно. Уже было показано, что в трех рассматриваемых размерах только фразовые ударения фиксированы, словесные же располагаются на других позициях более или менее «свободно». В-четвертых, так как константное ударение на последнем икте сохраняется и изосиллабизм соблюдается, изучаемые 6- и 7-сложные строки можно объяснить просто как силлабический стих. Независимо от того, какое из этих объяснений окажется более приемлемым, и песни Кашина, и стихи Кольцова близко воспроизводят ритмические характеристики соответствующего размера народных песен.

4. Слоговое урегулирование в песнях Кашина

Песни в сборнике Кашина обычно все состоят из равносложных строк. В песнях литературного происхождения это неудивительно, но в песнях народного происхождения это странно, потому что изосиллабизм в народных песнях часто не соблюдается. Изосиллабизм в кашинском сборнике может представлять собой общую черту печатных песенников конца XVIII в. и начала XIX в. Некоторые примеры слогового урегулирования были хорошо известны и литературной поэзии: чтобы уложиться в нужный размер, поэты могли выбирать варианты служебных слов *ль — ли, иль — или, б — бы*, окончания творительного падежа *ою — ой*, окончания отглагольных существительных *ие — ье*. Народная поэзия располагает для этого еще более широким запасом средств²⁷. Краткие формы прилагательных в качестве определений, многочисленные примеры которых приводились выше в традиционных сочетаниях прилагательного с существительным, могут считаться обычным типом слогового усечения. Наоборот, средством *слогового распространения* часто используются наполнительные частицы *-ка, -ли, -то, ведь, да и же*. Слоговое наращение достигается применением более длинных форм уменьшительных и ласкательных слов с их характерными суффиксами. Особенно это наглядно в следующих строках из песен Кашина:

5 + 5	<i>Сторо́на ль наша, ты́, сторо́нушка</i>	(№ 31)
5 + 5	<i>Из-под ка́мушка, ка́мня бе́лого</i>	(№ 40)
5 + 5	<i>Слобо́да моя́, ты́, слобо́душка</i>	(№ 43)
5 + 5	<i>Верёя́ ль моя́ ты́ верёю́шка</i>	(№ 98)
Х4Ж	<i>Ах, ты́, са́д ли, мо́й садо́чек</i>	(№ 70)

В некоторых предложениях обычно добавление или усечение наполнительного гласного *о*:

²⁷ Подробное рассмотрение слогового регулирования и слоговых вариантов в народных песнях см.: [Bailey 1993: 111—148].

Х 4 Д	{ Со иным гулять заказывал	(№ 42)
	{ С иным другом поводи́лася	
Х 4 М	{ Ко сердéчку прижимáл	(№ 87)
Х 4 М	{ Крѣпко к сёрдцу прижимáл	(№ 41)
5 + 5	{ Хорошó в садѹ было слѹшати:	(№ 9)
5 + 5	{ Чтò во тóм садѹ соловей поёт	

Хотя повторение предлогов представляет собой характерную черту языка народной поэзии, оно также выполняет ритмическую функцию, так как предоставляет еще одно средство урегулировать изосиллабизм строк:

Х 4 Ж	На горюч на бѣлый ка́мень	(№ 37)
5 + 5	Во лесáх было, во дремѹчих ли	(№ 5)
5 + 5	На чужой, дальней на сторóнушке	(№ 32)

Для глаголов добавочным средством слогового наращивания являются двойные приставки, наполнительное *о* в приставках, варианты формы аффикса — *сь* и архаичная форма инфинитивного окончания *ти* вместо *ть* :

Х 4 Ж	Вон по́вынула румя́нец	(№ 26)
Х 4 Ж	Цвѣты а́лы сорывáли	(№ 94)
Х 4 Ж	Опозда́ли, приуста́ли	(№ 94)
Х 4 Д	Во всю жízнь несча́стье ви́дети	(№ 61)
5 + 5	Я укра́дуся, нагуля́юся	(№ 72)

Из процитированных примеров видно, как Кашин мог без труда «исправлять» тексты многих народных песен, приспособляя их к изосиллабизму классических литературных размеров. В его распоряжении были многочисленные слоговые варианты, имеющиеся в народной поэзии. Умел ли Кашин пользоваться ими в соответствии с языком и стилем народных песен — это другой вопрос.

5. Некоторые замечания о строфике и рифмах

Описание хореических размеров Кольцова и Кашина будет неполным, если не упомянуть о рифмах и строфике. Кольцов отличался сильной склонностью к правильным строфическим формам [Беззубов 1979: 353—354]. Из 57 рассмотренных стихотворений 49 написаны четверостишиями, 17 имеют полную или неполную рифмовку (АВАВ, АВСВ)²⁸, в одном стихотворении

²⁸ При разметке строф прописная буква означает стих, строчная — полустихие, П — стих припева, п — припев-полустихие.

встречаются шестистишные строфы (с. 125—126), одно написано двустишиями (с. 103). В 4-ст. хорее с мужскими и женскими окончаниями 13 из 16 стихотворений рифмованы, что и неудивительно, так как все они выдержаны в книжном стиле. В изученных песнях Кашина строфика гораздо разнообразнее. Она определяется строением напевов, которые могут заключить в себя и припевы, и повторения строк или частей строк²⁹. У Кашина 18 из 61 песни содержат четверостишия разного рода, иногда со спорадическими рифмами; 11 песен имеют трехстишия *abb* или *abg*; 24 песни — двустишия; 7 — астрофические строки; и одна — из двух повторяющихся полустиший. У Кольцова все стихотворения размером 5 + 5 напечатаны строфами по 4 полустишия (у Кашина только 8 из 22 песен); все стихотворения с дактилическими окончаниями нерифмованы и содержат больше признаков традиционного поэтического языка народных песен. Строфика Кольцова более характерна для литературной поэзии, а строфика песен в песеннике Кашина — для народно-песенной поэзии.

Рифма Кольцова была подробно исследована В. Чичеровым [1959], поэтому нет нужды на ней останавливаться. В основном она похожа на рифмы других поэтов, занимавшихся стилизациями народной песни в начале XIX в. Ив. Н. Розанов [1936: XIX—XXVIII] сделал много полезных наблюдений над рифмой в жанре «русской песни». Он показал, что в ней господствуют точные рифмы, но это не обнаруживает их подлинного разнообразия. В «русской песне» встречается спорадическое множество рифм грамматических, тавтологических, смысловых, ассонансных, консонансных, приблизительных, составных. Все это относится и к песням в сборнике Кашина.

Точные рифмы часто возникают в песнях Кашина, но обычно лишь в беспорядочных цепочках. Часто они грамматические и среди них много глагольных. В некоторых неточных рифмах рифмуются твердые согласные с мягкими или глухие со звонкими: *говори́т* : *посо́битъ* (№ 97), *огоро́д* : *поло́ть* (№ 90), *глаза́* : *волоса́* (№ 71), *молода́* : *ворота́* (№ 92), *хоро́ший* : *приго́жий* (№ 4). В женских и дактилических рифмах может быть различен один из интервокальных согласных: *во́дкой* : *про́бкой* (№ 46), *пого́душка* : *засно́бушка* (№ 42). В одной рифме есть даже перестановка согласных, как у модернистов: *подво́рью* : *здо́рвью* (№ 58). Важную часть рифмовки в песнях Кашина составляет ассонанс. В одной песне (№ 55) 8 из 14 строк заканчиваются на открытое ударное *а*: *молодца́*, *дружка́*, *горяча́*, *облита́*, *тебя́*, *молодца́*, *торна́*, *песка́*.

После экспериментов с русской рифмой в начале XX в. мы уже не вправе мерить рифму Кашина только классическими мерками. Рифма в его сборни-

²⁹ Описание строфики лирических народных песен см.: [Бейли 2001: 30—36; Руднева 1994: 47—66; Bailey 1993: 151—158].

ке, по-видимому, продолжает традицию рифмовки, идущую от рукописных песенников конца XVII в. и начала XVIII в., традицию, которая развивалась и менялась самостоятельно, параллельно эволюции книжной рифмовки.

6. Типология хореических размеров у Кашина и Кольцова

В таблицах 17 и 18 представлена типология хореических размеров и размера 5 + 5 в стихах Кольцова и в песеннике Кашина. Кольцов предпочитал короткие 3- и 4-ст. хореические строки и избегал строк длиннее 10 слогов. У Кашина наряду с этим появляются некоторые длинные размеры без цезуры: одна песня 5-ст. хореем с дактилическими окончаниями (№ 96) и несколько песен бесцезурным 6-ст. хореем. Из цезурных размеров только 5 + 5 широко встречается и у Кольцова и у Кашина. У Кольцова в этом размере строчки по 5 слогов объединены в четверостишия; единственным исключением является астрофическое стихотворение «Косарь» (1836, с. 114—117). У Кашина в двух песнях, наоборот, 5-сложные отрезки соединены по три, образуя 14-сложные строки с женскими окончаниями (№ 8, 36) или 15-сложные с дактилическими³⁰. Строки 6 + 5-сложные и 7 + 5-сложные представляют собой 6-ст. хорей с женской или дактилической цезурой³¹. Из более длинных составных размеров у Кашина только 8 + 6-сложный употребляется в значительном числе песен³². С этими размерами кашинского сборника можно сравнить основные размеры рукописных песенников, выявленные А. В. Позднеевым [1960]. Позднеев указывает только число слогов в строке, не обозначает окончаний и не оговаривает, не является ли размер силлабо-тоническим. В списке размеров Позднеева отсутствуют только 6-сложный 3-ст. хорей и размер 5 + 5. Такое близкое сходство, по крайней мере по слоговому объему строк, позволяет думать, что песенник Кашина продолжал традицию стиховых форм в рукописных песенниках. Чтобы определить точное место кашинского сборника в истории стиха песенников, необходимы дальнейшие исследования. Без учета стиховых особенностей этих книжных песен история русского стихосложения и рифмовки XVII—XIX вв. будет неполной³³.

³⁰ Напев песни № 8 повторяет последнее полустишие словесного текста.

³¹ Три песни в сборнике Кашина сочинены цезурным 6-ст. хореем (59 строк) и двустишиями с мужскими окончаниями, их стиль большей частью книжный. Одна песня (№ 52) имеет женскую цезуру (6 + 5 слогов) и две (№ 62, 80) дактилическую цезуру (7 + 5 слогов). Как обычно в цезурном 6-ст. хорее, константами являются только 3-й и 6-й икты [Тарановский 1953: 304—326].

³² Кашин: № 50, 74, 84, 91. Во всех песнях, кроме № 74, строки разделены надвое.

³³ О типологии народно-песенных размеров по их слоговой организации см.: [Руднева 1994: 19]. О типологии народно-песенных размеров с дактилическим окончанием см.: [Bailey 1993: 236—243]. О типологии силлабических стиховых форм в кантах см. статью «Стихосложение русского канта», с. 53—103 наст. изд.

Таблица 17

Типология хореических размеров без цезуры

	Размер	Окончание	Число слогов	Строка
1.	3-стопный хорей	Ж	6	х х х х х х
2.	3-стопный хорей	Д	7	х х х х х х х
3.	4-стопный хорей	М	7	х х х х х х х
4.	4-стопный хорей	Ж	8	х х х х х х х х
5.	4-стопный хорей	Д	9	х х х х х х х х х
6.	5-стопный хорей	Д	11	х х х х х х х х х х х
7.	6-стопный хорей	М	11	х х х х х х х х х х х
8.	6-стопный хорей	Ж	12	х х х х х х х х х х х х
9.	6-стопный хорей	Д	13	х х х х х х х х х х х х х

Таблица 18

Типология цезурованных хореических размеров

	Полустишия	Окончание	Число слогов	Строка
10.	5 + 5	Д	10	х х х х х х х х х х
11.	6 + 5	М	11	х х х х х х х х х х х
12.	7 + 5	М	12	х х х х х х х х х х х х
13.	8 + 6	Ж	14	х х х х х х х х х х х х х х
14.	5 + 5 + 4	Ж	14	х х х х х х х х х х х х х х
15.	5 + 5 + 5	Д	15	х х х х х х х х х х х х х х х

Некоторых замечаний требуют заглавия «песня» и «русская песня», которые Кольцов дает многим своим стихотворениям. Заглавие «русская песня» стоит над 18 стихотворениями, написанными шестью размерами: 7 стихотворений написаны 4-ст. хореем с дактилическими окончаниями, 5 стихотворений — 2-ст. анапестом, 3 — размером 5 + 5 и по одному на остальные три формы (ХЗЖ, ХЗД, Х4Ж). Заглавие «песня» поставлено над 15 стихотворениями, написанными семью размерами: пять из них 2-ст. анапестом, пять 3-ст. хореем с женскими окончаниями и по одному на остальные пять форм (Х4ЖМ, Х4Д, ЯЗ, Я4, Амф 2). Следует отметить, что связь между этими двумя «жанрами» и метрикой Кольцова очень слаба.

7. Заключение

Хореические размеры стихотворений Кольцова и песен кашинского сборника имеют некоторые общие особенности. Самая заметная относится к строгому соблюдению изосиллабизма, что часто не свойственно народному стиху. Далее, в 3-ст. и 4 ст. хорее в зависимости от мужского, женского или дактилического окончания одинаково возникают различные ритмические структуры. Сопоставление с ритмом тех же размеров в народных песнях показывает, что и Кашин и Кольцов усвоили основную просодическую особенность народного хореического стиха: различие константного фразового ударения на определенной позиции в строке и факультативных словесных ударений на колеблющихся позициях. Однако в хореях Кольцова есть и одна личная ритмическая особенность: в его 4-ст. хорее и размере 5 + 5 значительно больше сверхсхемных ударений, чем в кашинском песеннике и в народных песнях. Это значит, что литературный поэт, преодолевая привычное правило о том, что в литературных двухсложных размерах сверхсхемные ударения могут падать только на односложные слова, нарочно стремится воспроизвести свойственные народным размерам сверхсхемные ударения на многосложных словах и может включить слова, не имеющие акцентных вариантов в языке народной поэзии. В результате ритм может быть менее ровным, чем в народном хореическом стихе. Строфика кашинского сборника ближе к строфике народных песен с их повторениями и припевами, идущими от организации напева; строфика Кольцова с его преобладанием четверостиший ближе к книжной поэзии.

Песенники играли важную роль при переходе от «старинной песни» к новому типу песни XVIII—XIX вв., так как, по-видимому, они служили посредниками при передаче особенностей классических размеров в народную песню и при передаче особенностей народного стиха в литературную поэзию [Веселовский 1909: 56; Востоков 1817: 91—94, 133—139]. В эту эпоху повышенного интереса к народной поэзии именно песенники были средством знакомства для многих поэтов с народной песней. Мы попробовали найти и выделить аналогии между хореическими размерами в творчестве одного поэта, в одном песеннике и в народных песнях. Вместо привычного противопоставления литературной поэзии народным песням в действительности налицо оказалось сложное тройное взаимодействие литературных стихов, песенников и народных песен.

Представленный здесь анализ дает основания предположить, что, соединяя во многих своих стихах литературные и народно-песенные элементы,

Кольцов до некоторой степени опирался на песенники как источник ритмики своих хореических размеров. Как заметил Белинский, Кольцов писал свои «песни» литературными размерами, но «маскировал» их, сочетая их ритмы с ритмами хореов из песенников и народных песен. Именно такие особенности обнаруживают подлинное новаторство Кольцова и его большой вклад в русское стихосложение.

Литература

Аванесов Р. И., Ожегов С. И. 1959. Русское литературное произношение и ударение. М.

Азадовский М. К. 1958. История русской фольклористики. Т. 1. М.

Асафьев Б. В. 1930. Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л.

Беззубов А. Н. 1978. Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л. С. 104—117.

Беззубов А. Н. 1979. Метрика и строфика А. В. Кольцова // Русское стихосложение XIX в. М. С. 329—354.

Бейли Джеймс. 2000. Русский восьмисложник в некоторых вариантах баллады «Мать князя Михайла убивает жену его» // Онтология стиха. СПб. С. 38—50.

Бейли Джеймс. 2001. Избранные статьи по русскому народному стиху. М.

Белинский В. Г. 1955 [1846]. О жизни и сочинениях Кольцова // В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. 9. М. С. 497—542.

Беляев В. М. 1959. Сборник «Русские народные песни» Д. Н. Кашина // Д. Н. Кашин. Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепьяно. М. С. 3—32.

Благой Д. Д. 1945. История русской литературы XVIII века. 1-е изд. М.

Васина-Гроссман В. А. 1956. Русский классический романс XIX века. М.

Веселовский А. А. 1909. Любовная лирика XVIII века. СПб.

Востоков Александр. 1817. Опыт о русском стихосложении. 2-е изд. СПб.

Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.

Гудошников Я. И. 1972. Очерки истории русской литературной песни XVIII—XIX вв. Воронеж.

Гуковский Г. А. 1939. Русская литература XVIII века. М.

Гусев В. Е. 1988. Песни, романсы, баллады русских поэтов // Песни русских поэтов / Ред. В. Е. Гусев. Т. 1. Л. С. 5—54.

Даль Владимир. 1994. Толковый словарь живого великорусского языка. Репринтное воспроизведение издания 1903—1909 гг. Тт. 1—4. М.

Де-Пуле Михаил. 1878. Алексей Васильевич Кольцов, в его житейских и литературных делах и в семейной обстановке. СПб.

Кашин Даниил. 1833—1834. Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным. Кн. 1—3. М.

Кашин Даниил. 1868. 115 русских народных песен для пения и фортепиано, собранных Даниилом Кашиным. 3 части. М.

Кашин Даниил. 1959. Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепьяно Даниилом Кашиным / Ред. В. М. Беляев. М.

Колесническая И. М. 1968. А. В. Кольцов // Литературное наследство. Песни, собранные писателями. Т. 79. М. С. 281—289.

Кольцов А. 1927. Стихотворения / Редакция Б. В. Томашевского и К. Халабаева. М.; Л.

Кольцов А. В. 1958. Полное собрание стихотворений / Вступительная статья и примечания Л. А. Плоткина. Подготовка текста М. И. Маловой и Л. А. Плоткина. Л.

Левашева О. Е. 1956. Романс и песня. А. Д. Жилин. Д. Н. Кашин // Очерки истории русской музыки 1790—1952 / Ред. М. С. Друскин и Ю. В. Келдыш. Л. С. 98—142.

Ливанова Т. Н. 1953. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 2. М.

Лобанов М. А. 1998. Нижегородская свадьба / Подгот. М. А. Лобанов, К. Е. Корепова, А. Ф. Некрылова. СПб.

Медянский С. М. 1967. К вопросу о принципах отбора и использования народно-поэтических элементов в языке А. В. Кольцова // Материалы по русско-славянскому языкознанию. Сб. 3. Воронеж. С. 133—145.

Мерзляков А. Ф. 1958. Стихотворения / Вступительная статья, подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. Л.

Моисеева А. А. 1956. А. В. Кольцов. М.

Назикова Е. А. 1984. О синтаксическом строе песенных стихов А. В. Кольцова // А. В. Кольцов: Страницы жизни и творчества. Воронеж. С. 119—127.

Некрасов Алексей. 1911. Кольцов и народная лирика // ИОРЯС. Т. 16. Кн. 2. С. 83—135.

Новикова А. М. 1958. Песни А. В. Кольцова в устном народном творчестве // РФ. Т. 3. М.; Л. С. 103—131.

Подшивалов В. С. 1814. Русская просодия, или Правила, как писать русские стихи. 2-е изд. М.

Позднеев А. В. 1996 [1958]. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. М.

Попова Т. В. 1964. Русское народное музыкальное творчество. Т. 2. 2-е изд. М.

Путилов Б. Н. 1963. Вопросы текстологии произведений русского фольклора // Издание классической литературы. М. С. 17—58.

Розанов Ив. Н. 1936. Песни русских поэтов // Песни русских поэтов / Ред. Ив. Н. Розанов. Л. С. IX—XLIII.

- Руднева А. В. 1994. О взаимосвязи стиха и напева в русской народной песне // А. В. Руднева. Русское народное музыкальное творчество. М. С. 11—69.
- Скатов Н. Н. 1983. Кольцов. М.
- Словарь русских народных говоров. Т. 1—35. СПб., 1965—2001.
- Соболев П. М. 1928. Песенники 90-х годов XVIII века // Литература и марксизм. Кн. 6. С. 85—114.
- Соболев П. М. 1934. А. В. Кольцов и устная лирика. Смоленск.
- Соболевский А. И. 1909. Кольцов в истории русской литературы // ИОРЯС. Т. 14. Кн. 4. С. 40—48.
- Совалин В. С. 1973. Ритмическое своеобразие стихотворений А. В. Кольцова // Традиции и новаторство в русской литературе. М. С. 143—192.
- Соймонов А. Д. 1971. П. В. Киреевский и его собрание народных песен. Л.
- Стенник Ю. В. 1976. А. В. Кольцов // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л. С. 292—333.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови I—II // Српска Академија Наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский К. 1955—1956. (рец.) М. П. Штокмар. «Исследования в области русского народного стихосложения» // Јужнословенски филолог. Т. 21. Књига 1—4. С. 335—363.
- Тарановский Кирилл. 2000. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.
- Томашевский Б. В. 1927. А. В. Кольцов. Биографический очерк // А. В. Кольцов. Стихотворения. М.; Л. С. 128—154.
- Тонков В. А. 1958. А. В. Кольцов. Жизнь и творчество. 2-е изд. Воронеж.
- Трубицын Николай. 1912. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб.
- Ухов П. Д. 1968. А. В. Кольцов // Литературное наследство. Песни, собранные писателями. Т. 79. М. С. 281—338.
- Финагин А. В. 1923. Русская песня. Петроград.
- Финдейзен Н. Ф. 1905. Русская художественная песня. М.
- Финдейзен Н. Ф. 1928. Очерки истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. Вып. 5. М.; Л.
- Чистов К. В. 1963. Современные проблемы текстологии русского фольклора. М.
- Чичеров В. 1959. Русская песня и песни-стихи А. В. Кольцова // В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М. С. 97—126.
- Штокмар М. П. 1952. Исследования в области русского народного стихосложения. М.

Bailey James. 1970. Literary usage of a Russian folk song meter // SEEJ. Vol. 14. № 4. P. 436—452.

Bailey James. 1993. Three Russian lyric folk song meters. Columbus, OH.

Jakobson Roman. 1966. [1952]. Slavic epic verse: Studies in comparative metrics // *Roman Jakobson. Selected writings*. Vol. 4. The Hague. P. 414—463.

Jakobson Roman. 1979. Об односложных словах в русском стихе // *Roman Jakobson. Selected writings*. Vol. 5. The Hague. P. 135—146.

Pozdnejev A. V. 1960. Die tonischen Elemente im russischen syllabischen Vers // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Band 28. Heft 2. P. 405—412.

Vodušek Valens. 1959. Arhaični slovanski peterec-deseterec v slovenski ljudski pesmi // *Slovenski etnograf*. T. 12. P. 181—202.

Приложение 1

Библиография изданий народных песен

Ссылки на источники даются по сокращенному названию или по имени собирателя. Номера томов обозначены римскими цифрами.

АС III	<i>Агренева-Славянская О. Х.</i> Описание русской крестьянской свадьбы. Часть 3. М. 1889.
Астахова I—II	<i>Астахова А. М.</i> Былины Севера. Т. 1—2. М.; Л., 1938—1951.
Балашов	<i>Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И.</i> Русская свадьба. М., 1985.
Барсов II	<i>Барсов Е. В.</i> Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым / Издание подготовили Б. Е. Чистова, К. В. Чистов. Том 2. СПб., 1997.
БК II	Былины М. С. Крюковой / Записали и комментировали Э. Бородин и Р. Липец. Т. 2. М., 1941.
Г	<i>Гильфердинг А. Ф.</i> Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873.
Дмитриев	<i>Дмитриев А. А.</i> [П. А. Некрасов]. Народное творчество в деревне Косой-Брод Северной волости Екатеринбургского уезда // <i>Записки Уральского общества любителей естествознания</i> . Т. 13. Вып. 2. 1889. С. 35—53.
Ефименкова	<i>Ефименкова Б. Б.</i> Севернорусская причеть. М., 1980.

-
- Зеленин *Зеленин Д. К.* Из быта и поэзии крестьян Новгородской губернии // Живая старина. Вып. 1—2. 1905. С. 1—56.
- Иваницкий *Иваницкий В. А.* Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки. Вологда, 1960.
- ИД *Истомин Ф. М., Дютш Г. О.* Песни русского народа, собранные в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. СПб., 1894.
- ИП XIII *Исторические песни XIII—XVI веков / Подгот. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1960.*
- Киреевский *Киреевский П. В.* Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 6. М., 1864.
- Колпакова I *Колпакова Н. П.* Лирика русской свадьбы. Л., 1973.
- Колпакова II *Колпакова Н. П.* Свадебный обряд на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Сборник 2. Л., 1928. С. 117—176.
- Котикова *Котикова Н. Л.* Народные песни Псковской области. М., 1966.
- Лапин *Лапин В. А.* Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области. Вып. 1. Л., 1987.
- Макаренко *Макаренко А. А.* Сибирские песенные старины // Живая старина. Вып. 2, отдел 2. 1907. С. 25—44.
- Мехнецов I *Мехнецов А.* Народные песни Вологодской области. Л., 1981.
- Мехнецов II *Мехнецов А. М., Мельник Е. И.* Народные песни Ленинградской области. Л., 1985.
- Некрасов I *Некрасов И. В., Истомин Ф. М.* 50 песен русского народа для мужского хора. СПб., 1901.
- Некрасов II *Некрасов И. В., Покровский Ф. И.* 50 песен русского народа для мужского хора. М., 1903.
- Новожилов *Новожилов А.* Деревенские «биседы» // Живая старина. Вып. 1, отдел 2. 1916. С. 29—35.
- ПСПМ *Песни и сказки пушкинских мест / Подгот. В. И. Еремина, М. А. Лобанов, В. Н. Морохин. Вып. 1. Л., 1979.*

Разумова	<i>Разумова А. П., Коски Т. А.</i> Русская свадьба Карельского Поморья. Петрозаводск, 1980.
Рубцов	<i>Рубцов Ф. А.</i> Народные песни Ленинградской области. М., 1958.
СК	Сказитель Ф. А. Конашков / Подгот. текстов, вводная статья и комментарии А. М. Линевского. Петрозаводск, 1948.
Соколов	<i>Соколов Ю. М.</i> Онежские былины / Подгот. текстов, примечания и словарь В. И. Чичерова. М., 1948.
Соколова	<i>Соколова В. К.</i> Неопубликованные тексты северных былин // Славянский фольклор / Отв. ред. В. К. Соколова, В. И. Чичеров. М., 1951. С. 211—240.
ТФНО	Традиционный фольклор Новгородской области / Подгот. В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова. Л., 1979.
Чернышев	<i>Чернышев В. И.</i> 1901. Материалы для изучения говоров и быта Мещовского уезда // СОРЯС. Т. 70, № 7.
Шахматова	[<i>Шахматов А. А.</i>] Фольклорные записи А. А. Шахматова в Прионежье / Подгот. А. Астаховой и С. Шахматовой-Коплан. Петрозаводск, 1948.

Приложение 2

Словарь народно-песенной акцентуации

Народно-песенная акцентуация указывается в этом словарики только для тех слов, которые отсутствуют в большом словаре, приложенном к нашей монографии о трех народных лирических размерах [Bailey 1993]. Орфография унифицирована. Ссылки на источники даны с номерами страниц. Для большинства слов наличие народно-песенного акцентного варианта считалось засвидетельствованным, если он встречался по крайней мере у трех разных собирателей. Для прошедшего времени, отрицательной частицы *не*, наречий на *о*, глагольных приставок и предлогов достаточным считалось и одно свидетельство. Для существительных указывается падеж; если множественное число не оговорено, то имеется в виду единственное.

Венóк — пёрвый вéнок (вн.), ПСПМ-72; вéнок (вн.), Дмитриев-42; вénки (вн. мн.), Чернышев-204. Вёрно — не жалёл, вёрно же, БК II-381. Грóзный — грóзён судáрь, Астахова II-243. Давнó — дáвно с мýлым, Балашов-169; Колпакова I-24;

Колпакова II-148. Живѣтъ — нѣтъ ни живота (рд.); Балашов-128; животом (тв.) Ефименкова-136; во животѣ (пр.) ИП XIII-356. Искать — искал барин, Некрасов I-13. Кленовый — кленовой, Балашов-158; Ефименкова-310; ПСПМ-58. Крушить — сѹшит-крѹшит девушку, АС III-160. Лежать — лёжит зѣлен лѹтъ, Макаренко-36. Морской — царѣца морская, Макаренко-57; СК-162; Соколова-235. На — на ней, Г-133. Не — нѣ мил бѣлый свѣтъ, ИД-210. Не — нѣ плачь, нѣ плачь, Новожилов-35. Пускать — а и пѹщай съѣздят-то, БК II-698. Рѹченька — рученька, Балашов-166; Мехнецов II-104; Новожилов-35. Свобѣда — свѣбѣды (рд.), Киреевский 6-153; свѣбѣду (вн.), Соколов-791. Сѣни — я по сѣням шлѣ (дт. мн.), Лапин-82; Рубцов-151; ТФНО-153. Сидѣть — сидит старой, Балашов-180. Случиться — случилѣсь, Мехнецов I-79. Тепѣрь — тѣпѣрь мѣстечко, Г-460; ИД-14; Некрасов II-40. Туман — туман при долинке (им.), ПСПМ-53; Зеленин-15; Котикова-185. Ёгол — из того из угла (рд.), Астахова I-391; Барсов II-316; ёглу (пред.), Барсов II-476; Разумова-129. Уста — уста сахарные (вн. мн.), Соколов-842; АС III-80; устах (пред. мн.), Шахматов-41. Хватить — хвѣтил кѣпѣ, БК II-86.

МЕТРИЧЕСКАЯ И РИТМИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ К. К. СЛУЧЕВСКОГО¹

1. Введение

С тех пор как Андрей Белый и Б. В. Томашевский в 1910—1920-х гг. ввели в употребление статистический метод анализа стихотворного ритма, он применялся главным образом для того, чтобы проследить структуру и эволюцию каждого стихотворного размера в отдельности. Лишь позднее стиховеды стали заниматься сравнительным изучением всех размеров в стихе одного автора — метрической типологией. Однако при этом преимущественное внимание обращалось на перечисление всех размеров поэта и относительную их частоту, ритмический анализ не затрагивался. Изучение структуры стиха с изучением типологии стиха впервые связал К. Ф. Тарановский [1962] в своей работе о стихосложении раннего Мандельштама. В предлагаемой статье мы разбираем структуру и типологию стиха в творчестве К. К. Случевского (1837—1904).

Основные признаки метрической типологии стиха отдельного автора были изложены Б. И. Ярхо и его учениками в их работах о Пушкине и Лермонтове [Ярхо 1934; 1966]: 1) общее количество размеров, 2) синхроническая и диахроническая частота каждого размера, 3) разделение размеров лирики, повествования и драмы и 4) сравнение с типологией других поэтов. Что касается ритмики, то здесь стих поэта требует как внешнего, так и внутреннего анализа. Внешний анализ предполагает рассмотрение каждого метра на фоне современной поэтической практики и на историческом фоне предшествующей и последующей литературных традиций. Таким образом, стих поэта вписывается в общую эволюцию русского стихосложения и выявляются те новшества, которые были им внесены. Внутренний анализ предполагает рассмотрение каждого размера в его постепенном изменении (если таковое было), выделение его структурных вариантов (если их можно установить) и должен учитывать возможное взаимодействие размеров. Кроме того, нужно описать ритмические особенности лирического, повествовательного и драматического стиха, если они имеются.

Анализ поэзии Случевского интересен по нескольким причинам. Во-первых, его творчество охватывает период с 1860-х до 1890-х гг., так что описа-

¹ Эта статья («The Metrical and rhythmical typology of K. K. Sluchevskij's poetry») была опубликована в IJSLP, vol. 14, 1971, p. 111—133.

ние его метров дает как бы поперечный срез русского стихосложения этой эпохи². Во-вторых, он может предвосхищать некоторые новые черты, возникающие в классических размерах в начале XX века. В-третьих, в некоторых аспектах ритмики Случевский является одним из самых своеобразных поэтов своего поколения³.

Трудность возникает лишь в том, что касается внутреннего развития размеров Случевского, потому что стихи его по большей части не датированы. Но ритмика его стиха менялась очень мало, так что каждый размер можно рассматривать как отдельное целое. Его метрическую типологию тоже приходится рассматривать без деления на хронологические периоды.

Исследование основывается на стихах Случевского, которые печатались в томах его сочинений, а под конец жизни — в журнальных циклах⁴. Если имеются варианты, то из них рассматривается самый поздний. Песни из пьес учитываются как самостоятельные произведения. Термином разноstopный стих мы обозначаем стихотворения, в которых размеры разной stopности чередуются по определенной строфической схеме [Гаспаров 1974: 57]. Термином вольный стих мы обозначаем стихотворения, в которых 10% строк и более отклоняются неупорядоченным образом от основного размера. В нашей метрической типологии мы основывались на количестве строк, а не на количестве произведений, потому что этого требовал ритмический анализ каждого размера. Где возможно, мы сравнивали типологию Случевского с типологией его современников. Сравнительные сведения о ритме отдельных размеров от XVIII в. до начала XX в. мы брали в основном из работ К. Ф. Тарановского [1953] и М. Л. Гаспарова [1974; 1984].

2. Ямбические размеры

1) Трехstopный ямб. 3-stopным ямбом Случевский написал только два коротких стихотворения, однако в них проявляется типичная двухчленная структура этого размера. Как показывает табл. 1, чередование сильных нечетных и слабых четных иктов возникает в соответствии с законом регрессивной акцентной диссимиляции⁵.

² Обзор стихосложения в период Некрасова и Фета, см.: [Гаспаров 1984: 161—205].

³ См., напр.: [Гаспаров 1974: 39—75; Меус 1971; Руднев 1968; 1972; Сперанская 1971; Шахвердов 1972; Smith 1985a; 1985b].

⁴ См. «Принятые сокращения» для изданий поэзии Случевского.

⁵ О просодических признаках русского стиха и ритмических вариантах каждого двухstopного размера см.: [Тарановский 1953: 333—352; 2000] и статью «Основные структурные признаки...», с. 16—52 наст. изд.

Таблица 1

Распределение ударности в 3-стопном ямбе

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк
Процент	93,8	56,3	100	83,3	32

2) Четырехстопный ямб. В лирике Случевского 4-ст. ямб имеет двухчленную структуру с сильными четными и с слабыми нечетными иктами в соответствии с регрессивной акцентной диссимиляцией. По данным в табл. 2 структура этого лирического стиха похожа на ту, которую Гаспаров [1984: 299, табл.7] нашел в стихе 1840—1900 гг. Повествовательный же стих Случевского необычен для середины XIX в., потому что 2-й икт в нем ослаблен до 88,2%, и разница между 1-м и 2-м иктами — только 3,5%. Ритм этих трех поэм («Призрак» — С, III, 1—51; «Три женщины» — С, III, 99—138; «Бывший князь» — С, III, 209—278) напоминает ритм периода 1890—1920 гг. [Тарановский 1955—1956]. У некоторых поэтов того времени заметна реакция против закона акцентной диссимиляции и стремление уравнивать ударность первых двух иктов. В отрывке поэмы «Няня» (без даты, С, II, 198—200) Случевский даже воскрешает ритм 4-ст. ямба XVIII в., в котором 1-й икт сильнее 2-го [Тарановский 1953: 73]. Ритм «Няни» вполне сопоставим с ритмом XVIII в., хотя 1-й икт у Случевского на 8,5% слабее. В середине XIX в. больше никто не пользовался таким архаичным ритмом [Тарановский 1953: 338]. Может быть, Случевский предвосхищал возрождение этого ритма у некоторых поэтов начала XX в.

Таблица 2

Распределение ударности в 4-стопном ямбе

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Лирика	83,4	95,9	43,7	100	80,7	3745
Поэмы	84,7	88,2	44,4	100	79,3	3712
«Няня»	84,7	78,9	55,6	100	79,9	72
XVIII век	93,2	79,7	53,2	100	81,5	
1840—1900	82,3	93,9	44,7	100		
1890—1920	83,5	87,4	49,1	100	80,0	

3) Пятистопный ямб. В лирическом и повествовательном стихе Случевский употребляет 5-ст. ямб с малораспространенным «французским» вос-

ходящим ритмом, в котором более сильные 2-й, 5-й и иногда 3-й икты. 2-й икт почти константен (98,3% и 99,1%) — черта, которая не встречается ни у одного поэта в середине XIX в. Только в лирике Надсона ударность 2-го икта поднимается до 95,8%⁶. В начале XX в. сопоставимая ударность 2-го икта встречается только в лирике Т. Чурилина (98,3%) и М. Цветаевой (95,7%), а из советских поэтов с восходящим ритмом 5-ст. ямба 2-й икт ни у кого не поднимается выше 90% [Гаспаров 1974: 101—103]. Как в лирическом, так и в повествовательном стихе 5-ст. ямб Случевского имеет передвижную цезуру (см. табл. 16), т. е. словораздел, колеблющийся в промежутке между двумя смежными иктами.

Таблица 3

Распределение ударности в 5-стопном ямбе — лирика и поэмы

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Лирика	83,4	98,3	90,5	38,9	100	82,2	409
Поэмы	77,1	99,1	85,8	41,3	100	80,6	218

В драмах Случевского «Землетрясение» (С, II, 313—352) и «Бунт» (С, II, 231—312), а также в драматическом отрывке «Рассказ посланца» (С, II, 196—197) первые три икта 5-ст. ямба почти равны по ударности (см. табл. 4). В драматическом стихе цезуры нет (см. табл. 16). Такая ритмическая структура у Случевского могла сложиться под влиянием переводов драм, которые сделали А. И. Кронеберг и А. В. Дружинин с английских белых стихов в середине XIX в. [Тарановский 1953: 224—231], но могла возникнуть и самостоятельно как реакция против регрессивной акцентной диссимилиации. Распределение ударности в драматическом стихе Случевского в частности похоже на ударность в «Воеводе» А. Н. Островского (действия I—II, 1865) [Тарановский 1953: 230] и у тех поэтов, которые держались той же структуры в драмах 1890—1922 гг⁷. Некоторые советские поэты тоже употребляли ритмическую структуру, в которой акцентная диссимилиация влияет только на последние три икта в строке [Гаспаров 1974: 100—108]. В «Бунте» стих рифмованный, в «Землетрясение» и «Рассказе посланца» безрифменный. В нерифмованном стихе (535 строк) женских окончаний почти вдвое больше, чем мужских (Ж — 64,9%, М — 35,1%).

⁶ Далее см. статью «Структура и эволюция...», с. 211 наст. изд.

⁷ См. статью «Структура и эволюция...», с. 218—219 наст. изд.

Таблица 4

Распределение ударности в 5-стопном ямбе — драмы

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Случевский — драмы	83,6	82,1	83,2	52,9	100	80,4	1540
Островский — «Воевода»	82,0	80,8	80,2	60,3	100	80,5	
1890—1922	82,1	79,1	81,3	48,3	100	78,2	

4) Шестистопный ямб. Структурные различия встречаются у Случевского в лирике, поэме и драме: в лирике и повествовании 6-ст. ямб имеет передвижную цезуру, в драме он бесцезурный (см. табл. 17). Таблица 5 показывает, что в лирике Случевского этот размер имеет асимметричный ритм с сильными первым, четвертым и шестым иктами⁸. В русском 6-ст. ямбе такой ритм возникает в 1820—1830-х гг., когда регрессивная акцентная диссимилиация сильно влияла на структуру всех двухсложных размеров. Если бы этот просодический признак реализовался на протяжении целой строки, то возник бы трехчленный ритм с сильными четными и слабыми нечетными иктами. В оригинальной (непереводной) поэзии тенденция к трехчленной структуре достигла вершины в стихах Ф. И. Тютчева после 1830 г. [Тарановский 1953: 118—121], но затем обрывается, и после 1840 г. поэты возвращаются к прежнему симметричному варианту этого размера. Только у А. Баженова в переводе отрывков из «Лягушек» Аристофана (1869) 6-ст. ямб имеет отчетливый трехчленный ритм и не имеет цезуры; это была попытка воспроизвести древнегреческий ямбический триметр [Гаспаров 1966: 397—399]. Первым поэтом, у которого трехчленный ритм появляется в больших объемах текста, является Мандельштам в 1915—1920 гг. [Тарановский 1962: 105—108].

В целом, по сравнению с асимметричным 6-ст. ямбом XIX в. [Тарановский 1953: табл. 6], лирический стих Случевского немного ослабляет 1-й икт (на 4,0%) и усиливает 2-й икт (на 7,6%). Однако если стихотворения у Случевского разделить на имеющие асимметричный ритм и имеющие трехчленный ритм, то 21 из 95 стихотворений (377 строк из 1833, или 20,6%) обнаружат трехчленное чередование слабых и сильных иктов. Ударность стихотворений с асимметричным ритмом ближе к ударности этого варианта в XIX в. кроме ударности второго икта, которая на 5% выше. Ударность асимметричного 6-ст. ямба похожа на ту, которую отмечает Гаспаров [1984: 299] для периода 1870—1890 гг., только 3-й икт на 5,8% сильнее. Исходя из тют-

⁸ О русском 6-ст. ямбе см.: [Тарановский 1953: 98—146].

чевского ритма после 1830 г., Тарановский [1953: 117—119] наметил теоретическую проекцию дальнейшего развития трехчленной структуры. По сравнению с этой проекцией трехчленный 6-ст. ямб лирики Случевского даже сильнее обнаруживает регрессивную акцентную диссимиляцию, потому что 2-й икт у него выше на 4,5%, 3-й ниже на 9,4%, 4-й выше на 6,0%. По сравнению со стихом Баженова трехчленный 6-ст. ямб лирики Случевского имеет более слабый 2-й икт (87,8% вместо 95,0%), зато у него в целом заметнее разница между сильными и слабыми иктами, потому что последний икт у Баженова не константный (96%). Трехчленный ритм у Случевского появляется в поэме «Тоже нравственность» (С, III, 309—316), но не столь отчетливо; 2-й икт только на 3,8% сильнее 1-го. В целом, однако, Случевский оказывается одним из первых русских поэтов, разработавших трехчленный ритм 6-ст. ямба в своих оригинальных стихах.

Таблица 5

Распределение ударности в 6-стопном ямбе — лирика и поэмы

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Случевский								
Вся лирика	85,6	77,9	62,0	93,0	36,6	100	75,9	1833
Асим.	88,3	75,3	64,1	93,3	35,7	100	76,1	1456
Трехчлен.	75,3	87,8	53,9	92,0	40,1	100	74,8	377
Поэмы	84,3	88,1	47,8	89,6	37,3	100	74,5	134
XIX асим.	89,6	70,3	64,1	95,0	38,1	100	76,2	
1870—1900	89,1	71,6	69,9	93,7	37,6	100		
Проекция	75,8	83,3	63,3	86,0	44,6	100	75,5	
Баженов	77,0	95,0	73,0	92,0	67,0	96,0	83,3	

Следующий отрывок из стихотворения «Усталость» (С, I, 6) служит примером 6-ст. ямба с восходящим ритмом. На четных иктах ударения сильнее, на нечетных, если и появляются, то более слабые.

Под гнётом множества испытанных скорбей,	х х х х х х х х х х х х
За потрясеньями измученной души	х х х х х х х х х х х х
Из ненарушенной святой её тиши	х х х х х х х х х х х х
Из сокровённейших и тёмных уголков,	х х х х х х х х х х х х
Из незамеченных до срёба тайников	х х х х х х х х х х х х
Души страдающей, на свет пробьётся вдруг...	х х х х х х х х х х х х

В написанной 6-ст. ямбом драме «В католическом монастыре XV в.» (С, II, 353—359) Случевский, как видно из табл. 6, приблизительно выравнивает ударность двух первых иктов, усиливает 3-й и ослабляет 4-й. Цезуры в этой драме нет. Единственным образцом русского бесцезурного 6-ст. ямба в XIX в. были две сцены в переведенной Жуковским «Орлеанской дева» Шиллера (д. II, сц. 6 и 7, 1817—1821). Этот стих Жуковского так необычен, что Тарановский [1953: 111] называет его метрическим экспериментом. Ввиду того, что стих Случевского тоже нерифмованный и тоже бесцезурный, здесь возможно влияние перевода Жуковского, но возможно и самостоятельное новаторство Случевского. Женских окончаний у Случевского и здесь вдвое больше, чем мужских (Ж — 64,9%, М — 35,1%).

Таблица 6

Распределение ударности в 6-стопном ямбе — драмы

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Случевский — драмы	81,6	79,8	73,7	82,5	55,3	100	78,8	114
Жуковский								
«Орлеанская дева»	84,6	72,8	69,9	86,8	56,6	100	78,5	

5) Вольные ямбы. В некоторых медитативных лирических стихотворениях Случевский пользуется вольными ямбами длиной от 4 до 7 стоп. По данным в табл. 7 видно, что преобладающими являются строки по 6 стоп (57,0%) и по 5 стоп (41,1%), так что его вольные ямбы относятся к типу «6—5». У современников Случевского такой стих не редкость⁹. М. П. Штокмар [1928: 159] указывает, что вольный ямб с обилием 5-ст. строк типа «6—5—4» впервые появляется в стихах Лермонтова. Стих Случевского может считаться продолжением этого типа, хотя ведущих стопностей у него не три, а две.

Таблица 7

Число иктов в строках вольных ямбов

Икты	4	5	6	7	Число строк
Процент	1,5	41,1	57,0	0,4	1674

5-стопные строки в этих вольных ямбах, как и в лирическом и повествовательном стихе, имеют у Случевского восходящий «французский» ритм, хотя 2-й икт и не достигает константности (93,9% ударности). 6-стопные строки, также как и в лирике, обнаруживают асимметричную структуру, но с более сильно вы-

⁹ Сопоставление с другими поэтами, см.: [Руднев 1972: 243].

раженной тенденцией к трехчленности: 1-й икт только на 3,0% сильнее 2-го. Цезура и в 5-ст. и в 6-ст. строках — передвижная (см. табл. 16—17).

Таблица 8

Распределение ударности в 5- и 6-стопных строках вольных ямбов

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
5-стопный ямб	85,3	93,9	85,9	40,0	100	—	81,0	688
6-стопный ямб	83,6	80,6	51,9	93,5	36,0	100	74,3	954

3. Хореические размеры

1) Трехстопный хорей. В структуре 3-ст. хорea обнаруживается столкновение закона регрессивной акцентной диссимилиации и закона стабилизации первого икта после первого слабого времени [Тарановский 1953: 274]. Из табл. 9 видно, что у Случевского 1-й икт только на 5,2% сильнее 2-го, так что акцентная диссимилиация слабо развита.

Таблица 9

Распределение ударности в 3-стопном хорее

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк
Процент	72,9	67,7	100	80,2	96

2) Четырехстопный хорей. Ритм лирического и повествовательного 4-ст. хорea Случевского полностью соответствует закону регрессивной акцентной диссимилиации в том виде, в каком он установился в этом размере в XIX веке [Тарановский 1953: табл. 1] и во второй половине XIX века [Гаспаров 1984: 298]. Однако, как показывает табл. 10, 1-й икт в лирическом стихе Случевского сильнее (на 7,3% или 9,4%).

Таблица 10

Распределение ударности в 4-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Случевский						
Лирика	61,6	99,2	48,0	100	77,2	1794
Поэмы	58,2	99,7	48,4	100	76,6	576
XIX век	54,3	98,8	46,4	100	74,9	
XIX век II пол.	52,2	99,7	49,2	100		

3) Пятистопный хорей. Основной ритм этого размера имеет сильные 2-й, 3-й и 5-й икты и напоминает восходящий «французский» ритм 5-ст. ямба. У многих поэтов середины XIX в. 2-й икт становится константой [Тарановский 1953: 273—298], но позднейшие поэты пошли против этой тенденции и ослабили 2-й икт [Гаспаров 1984: 300]. У Случевского 5-ст. хорей встречается только в лирике; из таблицы 11 видно, что 2-й икт константный и в основном отражает ритмическую структуру этого размера после 1815 г., однако 1-й икт заметно сильнее (на 18,7%), а 4-й слабее (на 6,4%). У Случевского 5-ст. хорей имеет передвижную цезуру (см. табл. 15).

Таблица 11

Распределение ударности в 5-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Случевский	66,2	100	88,0	39,8	100	78,8	284
1850—1890	47,5	94,5	88,0	46,2	100		
1890—1924	52,1	87,5	87,6	44,9	100		

4) Шестистопный хорей. Этим размером, как с цезурой, так и без цезуры, у Случевского написаны лишь несколько стихотворений. Как показано в табл. 12, цезурный 6-ст. хорей у него имеет асимметричный вариант с константами на 3-м и 6-м иктах. Бесцезурный 6-ст. хорей у него имеет трехчленный ритм с сильными четными и слабыми нечетными иктами. От начала к концу строки ударность слабых нечетных иктов убывает в соответствии с регрессивной акцентной диссимилиацией.

Таблица 12

Распределение ударности в 6-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Цезурный Х6	59,8	73,2	100	73,2	53,6	100	76,6	97
Бесцезурный Х6	67,4	97,3	61,0	90,4	40,1	100	76,0	187

5) Вольные хорей. У Случевского вольными хорейми написано несколько маленьких стихотворений. Это одна из самых редких разновидностей двухсложных размеров [Гаспаров 1974: 373]. Несмотря на небольшое количество строк, некоторые их характеристики вполне отчетливы. Таблица

13 показывает, что длина строк колеблется от 5 до 7 стоп, но 5- и 6-стопные строки очевидным образом преобладают, так что перед нами вольные хорей типа «5—6». Из табл. 14 видно, что ударность 5-ст. хорей (с передвижной цезурой) и 6-ст. хорей (без цезуры) обнаруживает ту же ритмическую структуру, которая встречается в соответствующих самостоятельных размерах лирики Случевского.

Таблица 13

Число иктов в строках вольных хореев

Икты	5	6	7	Всего
Число строк	40	31	1	72
Процент	55,5	43,1	1,4	

Таблица 14

Распределение ударности в 5- и 6-стопных строках вольных хореев

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем
X5	62,5	100	77,5	52,5	100	78,5	
X6	58,1	100	64,5	96,8	35,5	100	75,8

4. Цезура в двухсложных размерах

В русском стихосложении цезурой принято считать словораздел, повторяющийся на определенной позиции в строке¹⁰. В зависимости от его устойчивости цезура может быть константной (95—100%), вольной (80—95%) или отсутствовать (меньше 80%). В 5-ст. хорее между 3-м и 4-м слогом иногда появляется передвижная цезура [Тарановский 1953: 276—277]; в середине XIX в. у некоторых поэтов она становится константой. По данным табл. 15, у Случевского передвижная цезура соблюдается везде.

Таблица 15

Цезура в 5-стопном хоре

Перед слогом	3	4	Всего
Процент	58,1	41,9	100

¹⁰ См.: [Томашевский 1929: 219—220, 239—249; Тарановский 1953: 342—349] и статью «Структура и эволюция...», с. 178—219 наст. изд.

Считается, что в 5-ст. ямбе цезура находится перед 5-м слогом, но во всех жанрах Случевского этот размер — бесцезурный. В 5-ст. ямбе с восходящим «французским» ритмом без цезуры обходились некоторые поэты XX века, но в середине XIX в. почти у всех поэтов стихи с таким ритмом имели константную цезуру. Ее нет в лирике А. К. Толстого и у А. А. Жандра в его переводе «Венцеслава», но и у них есть хотя бы вольная цезура (85,7% и 80% соответственно) [Томашевский 1929: 240; Тарановский 1953: табл.12]. Как обнаруживает табл. 16, у Случевского в лирических и повествовательных 5-ст. строках вольных ямбов налицо передвижная цезура — черта, которая часто появляется в 5-ст. ямбе к концу XIX в. Словораздел у него, за редкими исключениями, находится или перед 5-м, или перед 6-м слогом. Драматический стих у Случевского — бесцезурный и напоминает этим стих Островского в I—II действиях «Воеводы».

Таблица 16

Цезура в 5-стопном ямбе

Перед слогом	5	6	Всего
Случевский			
Лирика	71,2	28,1	99,3
Вольные ямбы	63,9	35,5	99,4
Поэмы	55,5	42,7	98,2
Драмы	52,7	34,0	86,7
Островский — «Воевода»	61,7	26,0	87,7

В 6-ст. ямбе Случевского (в лирике, поэмах и вольных ямбах), как показывает табл. 17, цезура соблюдается неполностью. За исключением одной строки, в вольных ямбах словораздел находится если не перед 7-м, то перед 8-м слогом; поэтому можно сказать, что в 6-ст. ямбе Случевского развивается передвижная цезура. «Нарушения» обычной цезуры реже всего в асимметрическом стихе лирики, немного чаще в трехчленном стихе лирики и вольных ямбах, и чаще всего в повествовательном стихе. В лирике XIX в. чаще других нарушал цезуру 6-ст. ямба Тютчев после 1830 г., но процент его нарушений (2,5%) меньше, чем у Случевского в вольных ямбах (3,2%) и поэмах (6,0%). Отсутствует цезура в 6-ст. ямбе только у Баженова.

Таблица 17

Цезура в 6-стопном ямбе

Перед слогом	7	8	Всего
Случевский			
Лирика	98,1	1,9	100
Асимметрический X6	98,4	1,6	100
Трехчленный X6	97,3	2,7	100
Вольные ямбы	96,4	3,2	99,6
Поэмы	94,0	6,0	100
Тютчев	97,5	1,9	99,4
Баженов	44,0	28,0	72,0

А. В. Федоров [1962: 44] во вступительной статье к изданию Случевского о его цезуре в 6-ст. ямбе пишет так: «Неслучайны у него шестистопные ямбы без цезуры, вклинивающиеся в цезурованные строки в ранних редакциях его стихотворений и несомненно затрудняющие, утяжеляющие стих, но в то же время приближающие его к разговорной речи».

Если рассмотреть отдельно все строки с нарушениями цезуры в лирике и вольных ямбах Случевского (см. табл. 18), становится понятным, что для них характерен отчетливый трехчленный ритм. Так как бесцезурный 6-ст. хорей Случевского тоже имеет трехчленный ритм, то, по-видимому, тенденции к трехчленному ритму и к нарушению цезуры у Случевского взаимосвязаны. Точно так же и Тютчев среди поэтов XIX в. ближе всего подошел к трехчленному ритму и чаще всего нарушал цезуру, а Баженов в своем четком трехчленном ритме вовсе ее отбросил. Позднейшие поэты тоже нарушали цезуру чаще всего в трехчленных строках¹¹, поэтому вполне допустимо предположение, что отступления от цезуры появляются у Случевского не по небрежности, а в результате специфической тенденции развития русского 6-ст. ямба и отражают его чуткость к ритмике русской поэзии.

Таблица 18

Распределение ударности в строках 6-стопного ямба без цезуры

Икты	I	II	III	IV	V	VI	Число строк
Случевский	76,5	97,1	17,6	89,7	32,4	100	68

¹¹ См. статью «Основные структурные признаки...», с. 23—27 наст. изд.

Драматический 6-ст. ямб Случевского («В католическом монастыре XV века») — бесцезурный, особенность, которую раньше ввел Жуковский в двух сценах «Орлеанской девы». Так как процент строк со словоразделами перед 7-м и 8-м слогом у обоих поэтов почти одинаковый, то это, возможно, означает, что Случевский подражал новации Жуковского. Сравнение цезур в их ямбах дано в табл. 19.

Таблица 19

Цезура в драматическом 6-стопном ямбе

Перед слогом	7	8	Всего
Случевский — «В католическом ...»	63,1	28,1	91,2
Жуковский — «Орлеанская дева»	63,2	22,1	85,3

5. Структурные взаимодействия в двухсложных размерах

В некоторых ямбических и хорейческих размерах Случевский предпочитает те ритмические варианты, которые строятся по одинаковым моделям. Он «слышит» сходство этих размеров, и поэтому их ритмы у него влияют друг на друга. До некоторой степени эти ритмические сходства совпадают с жанровыми.

Во многих двухсложных размерах у Случевского определяющим оказывается ритм зачина стихотворной строки. Одни размеры обнаруживают восходящий ритм от слабого 1-го икта к сильному или константному 2-му икту, другие выравнивают ударность этих иктов. Вот немногие разновидности размеров, которые не укладываются в эти две тенденции: 4-ст. ямб «Няни» (с его ритмом XVIII в.), 3-ст. ямб и 3-ст. хорей и асимметричный 6-ст. ямб лирики. Все тексты первых трех размеров невелики по объему.

Сходство восходящих ритмов ведет к сходству и внутренней ритмической структуры размеров, представленных в табл. 20. Двухчленную структуру мы находим как в лирическом 4-ст. ямбе, так и в лирическом и повествовательном 4-ст. хорее; восходящий «французский» ритм лирического и повествовательного 5-ст. ямба совпадает с ритмом лирического 5-ст. хорей; а трехчленный лирический 6-ст. ямб похож на лирический бесцезурный 6-ст. хорей. Кроме того, 5-ст. строки вольных ямбов и 5- и 6-ст. строки вольных хореев имеют одинаковый восходящий ритм (см. табл. 14). Второй икт константен или почти константен во всех разновидностях стиха, кроме 6-ст. ямба, но и здесь ударность

этого икта (87,8%) небывало высока в истории этого размера. Хотя развитие трехчленного 6-ст. ямба может быть вызвано действием регрессивной акцентной диссимиляции, также можно это отнести к предпочтению Случеским восходящих ритмов.

Таблица 20

Ритмические взаимодействия

Икты	I	II	III	IV		
Я4 лирика	83,4	95,0	43,7	100		
Х4 лирика	61,6	99,2	48,0	100		
Х4 поэмы	58,2	99,7	48,4	100		
Икты	I	II	III	IV	V	
Я5 лирика	83,4	98,3	90,5	38,9	100	
Я5 поэмы	77,1	99,1	85,8	41,3	100	
Х5 лирика	66,2	100	88,0	39,8	100	
Икты	I	II	III	IV	V	VI
Я6 лирика — трехчленный	75,3	87,8	53,9	92,0	40,1	100
Х6 лирика — бесцезурный	67,4	97,3	61,0	90,4	40,1	100

Некоторое взаимовлияние происходит и в ритмах размеров с выровненными первыми двумя иктами. Если в повествовательном 5-ст. ямбе ритм двух первых иктов был резко восходящим, то в повествовательном 4-ст. ямбе и 6-ст. ямбе этот ритм только слегка восходящий. Таблица 21 показывает, как близка друг к другу их ударность (84,3% и 88,2% соответственно).

Таблица 21

Ровная ударность I и II иктов: поэмы

Икты	I	II				III	IV
Я4 поэмы	84,7	88,2				44,4	100
Икты	I	II	III	IV	V	VI	
Я6 поэмы	84,3	88,1	47,8	89,6	37,3	100	

Драматический 5-ст. ямб и 6-ст. ямб тоже обнаруживают более или менее выровненную ударность двух первых иктов, как видно из табл. 22 (79,8—83,6%).

Таблица 22

Ровная ударность I и II иктов: драмы

Икты	I	II	III	IV	V	
Я5 драмы	83,6	82,1		83,2	52,9	100
Икты	I	II	III	IV	V	VI
Я6 драмы	81,6	79,8	73,7	82,5	55,3	100

Каждый жанр в двухсложных размерах Случевского тяготеет к общей ритмической структуре. Лирический стих имеет отчетливый восходящий ритм и передвижную цезуру (5-ст. ямбы и хорей) или тенденцию к такой цезуре (6-ст. ямбы). Драматический стих имеет выровненный ритм и лишен цезуры.

Повествовательный стих занимает промежуточное положение между этими жанрами, но ближе к лирике. Повествовательные размеры имеют ритм или отчетливо восходящий (5-ст. ямб), или слабо восходящий (4-ст. и 6-ст. ямб), и они или имеют передвижную цезуру (5-ст. ямб), или обнаруживают тяготение к ней (6-ст. ямб).

6. Двухсложные размеры с сильной цезурой

В нескольких стихотворениях Случевский употребляет 6-ст. хорей с преимущественно дактилической цезурой и дактилическими окончаниями. По данным табл. 23, предцезурный 3-й икт здесь константный — поэтому такой стих следует считать двухсложным размером с сильной цезурой¹². Три стихотворения (32 строки: «Зернышко» — С, I, 187; «По ребру, по челюсти в палеонтологии» — ЗП, № 11, 72; «Много сокровенного, для науки темного» — ЗП, № 11, 85) имеют цезуру с дактилическим наращением, в которой предцезурное полустиишие всюду удлиняется на один слог: $\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ x \ | \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ (x \ x)$. Остальные четыре стихотворения (64 строки: «Невменяемость» — С, I, 5; «Тучи и тени» — С, I, 260; «Преступник» — С, I, 280; «Нет неопишемого, нет недосигаемого» — ЗП, № 11, 77) имеют цезуру с переменным наращением, в которой интервал между 3-м и 4-м иктами колеблется от 1 до 3 слогов. Среднее число слогов между этими иктами — 1,87, а в окончании стиха — 1,71. Этот размер можно определить, хоть и не совсем точно, как хорейский 7 + 7 размер. Обычный 6-ст. хорей с констант-

¹² См. статью «Русские двухсложные размеры...», с. 220—251 наст. изд.

ной женской цезурой у Случевского имеет асимметричный ритм, а хореический 7 + 7 размер имеет симметричный ритм.

Таблица 23

Распределение ударности в размере 7 + 7

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
7 + 7	70,2	61,9	100	75,0	42,9	100	75,0	84

Ниже приведены 4 строки из стихотворения ЗП, № 11, 77, как пример 6-ст. хорей с переменным цезурным наращением.

Нёт неописуемого, нёт недосигаемого	х х х х х х х х х х х х х х х х
Силами неведомыми творчества чудесного!	х х х х х х х х х х х х х х х х
Далее возможного, глубже познаваемого,	х х х х х х х х х х х х х х х х
Вдоль пути внушения, знанию неизвестного!	х х х х х х х х х х х х х х х х

Хореический 7 + 7 размер, вероятно, восходит к народному песенному стиху; ни одно из стихотворений Случевского, написанных этим размером, не является стилизацией фольклора, но некоторые могли бы считаться песнями. В XIX в. некоторые поэты пользовались этим размером и до 1881 г., когда было написано самое раннее датированное стихотворение Случевского, «Зернышко». А в начале XX в. поэты часто употребляли такой 6-ст. хорей с постоянным или переменным цезурным наращением.

7. Трехсложные размеры

В трехсложных размерах, по крайней мере до XX века, метр и ритм в стихе близко совпадают; только в дактилических размерах случается пропуск ударения на 1-м икте. У Случевского в амфибрахии и в анапесте все икты всегда несут ударение, если не считать одного сомнительного случая с составным словом, которое появляется в 3-ст. амфибрахии:

Их дикоблуждавшие взоры	х х х х х х х х х

В дактиле у Случевского эта ритмическая регулярность нарушается, оттого что пропуски ударения на иктах иногда встречаются и внутри строки. Таблица 24 показывает, однако, что сколько-нибудь заметны эти пропуски только на 1-м икте, а внутристиховые икты несут константное или почти константное ударение.

Таблица 24

Распределение ударности в трехсложных размерах

Икты	I	II	III	IV	V	Число строк
Дак 3 лирика	94,4	99,7	100			304
Дак 4 лирика	93,8	100	98,5	100		730
Дак 4 поэмы	88,79	99,96	98,39	100		2360
Дак 5 лирика	92,0	99,7	99,4	98,5	100	648

В повествовательном 4-ст. дактиле слабее всего ударность 1-го икта (89%), на 3-м икте пропусков меньше (38 строк), а 2-й и 4-й икты константны. Это указывает, что в 4-ст. дактиле Случевского намечается тенденция к двухчленной структуре соответственно акцентной диссимиляции, как в двухсложных размерах.

В отдельных стихотворениях диссимиляция может быть и сильнее. Так, в философском стихотворении «Верю в единственность и непреложность» (СТ, № 5, 54) метр и ритм явно взаимодействуют; акцентная диссимиляция регрессивна, потому что 3-й икт слабее, чем 1-й.

Таблица 25

Распределение ударности в 4-стопном дактиле

Икты	I	II	III	IV	Число строк
Процент	92,3	100	86,5	100	52

Многие пропуски ударения на иктах получаются на проклитиках и в составных словах, которые представляют собой не совсем чистые примеры. Но во многих строках 3-й икт заведомо безударен; впрочем, одновременно на 1-м и 3-м икте ударения пропускаются редко. В последней из приводимых ниже строк при безударном 3-м икте пропущен слог — это единственное слоговое стяжение в трехсложных размерах Случевского.

Ярко очёрчена, окаймлена́	х х х х х х х х х
Медленно, бережно освободился́	х х х х х х х х х
В глубь неизвестности сопровождал	х х х х х х х х х
Благословения архиере́ев	х х х х х х х х х
Неуспокоены и не отчитаны́	х х х х х х х х х
Поуспоко́илась, угомонилась	х х х х х х х х х
Быть в Верхотáрье — не удосто́иться	х х х х х х х х х

При всей их редкости, пропуски ударений на внутренних иктах в дактилях Случевского не часто встречаются, но они нарушают обычную плавность ритма и в повествовательном 4-ст. дактиле появляются на тех позициях, где ожидаются по закону акцентной диссимилиации. Это показывает, что Случевский сознательно пытался внести ритмическое разнообразие в этот размер. Этим он отчасти предвосхищал эксперименты с пропусками ударений на иктах поэтов XX в.¹³, чтобы создать взаимодействие ритма и метра в трехсложных размерах.

Поэты могут смешивать трехсложные метры с помощью переменной анакрузы. Так написаны два стихотворения Случевского. Первое, «Острая могила» (С, I, 138—139), начинается 10 строчками 4-ст. дактиля и продолжается 26 строчками 4-ст. анапеста. Второе, «И они в звуках песни» (С, I, 302), чередует 4-ст. анапест с 2-ст. дактилем. Так как переменная анакруза встречается в русских трехсложных размерах, то эти стихотворения мы считали «разностопными трехсложными размерами» а не полиметрией в собственном смысле слова.

8. Народный стих

Два стихотворения Случевского написаны народно-песенным размером 5 + 5 [Беззубов 1978; Bailey 1970; 1993: 149—183]. Одно из них, «Ты засни, засни, моя милая» (С, I, 107) — колыбельная, и некоторые строки в ней рифмованы. Другое, «Ох! Ответил бы на мечту мою» (С, I, 158) — чисто литературное и чередует дактилические окончания с мужскими. Несмотря на малое количество строк, по данным табл. 26, распределение ударений в них более или менее типично для этого размера. Цезура делит стих на два пятисложных полустишия, в каждом 3-й слог несет константное фразовое ударение, а крайние 1-й и 5-й слог могут нести словесные ударения — чаще пятый, чем первый (÷ x x x ÷ | ÷ x x x ÷).

Таблица 26

Распределение ударности в размере 5 + 5

Слоги	1	3	5	6	8	10	Число строк
Процент	46,4	100	60,7	35,7	100	50,0	28

¹³ См.: [Struve 1968] и статьи «Основные структурные признаки...», с. 40—43 и «Стих Андрея Вознесенского...», с. 330—355 наст. изд.

Ниже процитирована начальная строфа первого стихотворения, показывающая основные ритмические и интонационные контуры размера 5 + 5.

Ты́ засни́, засни́, мо́я ми́лая,	˘ x ˘ x ˘ ˘ x ˘ x x
Да́й поду́шечку покача́ю я́,	˘ x ˘ x x x x ˘ x ˘
Я го́ловшуку подде́ржу твою́	˘ x ˘ x x x x ˘ x ˘
И тебя́, дитя́, убаю́каю.	x x ˘ x ˘ x x ˘ x x

Стихотворение «Очи впавшие, рот запекшийся» (С, I, 191) состоит из двух строк размера 5 + 5 и четырех строк 4-ст. хореев.

Поэма «Крещенская сказка-побывальщина» (С, II, 141—152, 1891) представляет собой фольклорную стилизацию. С точки зрения литературного стихосложения она состоит из строк 3-ст. анапеста (80,2%) и размера 5 + 5 (19,8%). Большинство строк имеют дактилические нерифмованные окончания (87,8%), некоторые — гипердактилические (12,2%). В размере 5 + 5 — константная цезура, а в 3-ст. анапесте словораздел обычно находится тоже после 5-го или после 6-го слога. Строки с делением 5 + 5 слогов составляют 19,8%, 5 + 6 слогов — 13,6%, 6 + 5 слогов — 34,2%.

Как представлено в табл. 27, строки размера 5 + 5 имеют такую же структуру, как в двух стихотворениях, описанных выше (см. табл. 26). В одной из 5 строк с гипердактилическим окончанием на 11-м слоге появляется ударение. Как показывает табл. 28, строки в ритме 3-ст. анапеста имеют константное ударение на 3-м и 9-м слогах (1-й и 3-й икт), тогда как 6-й слог (2-й икт) иногда неударен (98,5%). Остальные ударения приходятся на крайние слоги полустипий, т. е. 1-й, 5-й, 7-й и 11-й. В 4 из 33 строк с гипердактилическим окончанием на последнем, 12-м слоге стоит ударение. Обе разновидности строк имеют общие черты: константное ударение на 3-м слоге от начала строки и константное ударение (обычно) на 3-м слоге от конца строки. В табл. 29 эти две разновидности строк разделены на 6 вариаций по их внутренней ритмической структуре.

Таблица 27

Распределение ударности в размере 5 + 5

Слоги	1	3	5	6	8	10/11
5 + 5	43,8	100	59,4	43,8	100	40,6

Таблица 28

Распределение ударности в 3-стопном анапесте

Слоги	1	3	5	6	7	9	11/12
АнЗ	33,5	100	8,9	98,5	14,2	100	7,7

Таблица 29

Ритмические вариации в поэме

Вариация	Процент	Число строк
I. x x ẋ ẋ ẋ ẋ x x	6,1	20
II. x x ẋ ẋ x x ẋ x x	5,6	18
III. x x ẋ x x ẋ x ẋ x x	2,5	8
IV. x x ẋ x x x x ẋ x x	5,6	18
V. x x ẋ x x ẋ x ẋ ẋ x x	79,0	256
VI. x x ẋ x x ẋ x ẋ ẋ x x	1,2	4
Всего	100,0	324

Следующий отрывок иллюстрирует ритм этого народного размера.

	Не скрипуча ходьба деревённости!	2 — 5 — 2
115	Вижу: точно, сыны твой Царские.	2 — 5 — 2
	За столом сидят, пишут грамотки,	2 — 4 — 2
	И торопятся, и подмывают,	2 — 4 — 3
	На часы-самоходы поглядывают,	2 — 5 — 3
	Золотыми песками посыпывают	2 — 5 — 3
120	И печатки до грамот прикладывают!	2 — 5 — 3
	Знать, минуты сосчитаны, дороги,	2 — 5 — 2
	Письма срочные, берег близится...	2 — 4 — 2

«Сказка» Случевского принадлежит к традиции фольклорных стилизаций XIX в., среди которых самыми известными являются «Песни западных славян» Пушкина и «Песня про купца Калашникова...» Лермонтова. Выбранное Случевским сочетание 3-ст. анапеста и размера 5 + 5 представляет собой упрощенный вариант лермонтовского, а не пушкинского стиха, в котором большинство строк совпадают с 3-ст. анапестом и 5-ст. хореем с женскими окончаниями¹⁴. Этот стих происходит от того типа народного лирического

¹⁴ [Бобров 1964; Гаспаров 1966; 1993; Колмогоров 1966].

стиха, который имеет два главных константных ударения, обычно — двухсложные анакрузу и окончание, а между главными ударениями — переменное число слогов: $x\ x\ \acute{x}... \acute{x}\ x\ x$ [Bailey 1993: 210—213]. Многие строки в народных песнях такого размера могут совпадать с размером $5 + 5$.

9. Метрическая типология

Размеры Случевского могут быть разделены на 4 группы, которые представлены в табл. 30 и для которых указано количество строк: 1) двухсложные размеры, 2) трехсложные размеры, 3) полиметрические композиции и 4) народный стих. Классическая силлаботоника у Случевского решительно преобладает (96,53%). Это приблизительно столько же, сколько у Пушкина, Баратынского, Тютчева и Фета (93%—98%) и гораздо больше, чем у Катенина, Лермонтова, Некрасова и А. К. Толстого (67%—88%)¹⁵. Двухсложные метры у Случевского преобладают над трехсложными (72,40% против 24,13%), но доля трехсложных размеров у него больше, чем у Пушкина, Катенина, Лермонтова, Баратынского и Тютчева (1%—2%), и неожиданно выше, чем у Некрасова, Фета и А. К. Толстого (12%—22%). Неклассические размеры у Случевского появляются только в народном стихе; их на 1,42% меньше, чем у большинства других поэтов XIX в. (1%—6%). Полиметрия у Случевского занимает 2,05% строк, что сопоставимо с показателями Пушкина, Тютчева и Фета (1%—4%), но меньше, чем у Лермонтова (8,3%) и Некрасова (37,5%). Этот тип стиха появляется у Случевского лишь дважды: в драме «Элоа» (С, II, 203—230), части которой написаны ямбическими и хорейскими размерами, и в стихотворении «Не уйти нам от воспоминаний» (С, I, 305), в которой 4 строки написаны 5-ст. хореем и 2 строки 4-ст. ямбом.

Таблица 30

Метрическая типология

	Число строк	Процент
Двухсложные	17979	72,40
Трехсложные	5995	24,13
Полиметрические	508	2,05
Народный стих	352	1,42
Всего	24834	100,00

¹⁵ Сравнительные данные для метрической типологии Случевского взяты, главным образом, из сводной работы П. А. Руднева [1972: 236], потому что он основывает свой анализ как на числе произведений, так и на числе строк каждой стихотворной формы.

Как у многих русских поэтов, большая часть стихов Случевского написана ямбами (58,16%, см. Приложение 1). Это почти столько же, сколько у Фета и А. К. Толстого (61%), но больше, чем у Некрасова (33,7%) и меньше, чем у Тютчева (78,8%). Хореи у Случевского появляются приблизительно так же часто, как у Некрасова, Тютчева и Фета (11%—16%), но чаще, чем у А. К. Толстого (7,4%).

Если 3-ст. ямб, 4-ст. ямб, 5-ст. ямб и т. д. учитывать как отдельные виды стиха, а все разностопные урегулированные размеры каждого метра считать одним видом, то в поэзии Случевского можно выделить 30 различных размеров (см. Приложение 1). Если анализировать эти размеры по пропорциям написанных им строк, то на первом месте окажется 4-ст. ямб (30%), пять размеров будут второстепенными (6%—12%: 5-ст. и 6-ст. ямб, вольные ямбы, 4-ст. хореи и 4-ст. дактиль), а остальные размеры — редкими. Особенно бросается в глаза сокращение доли 3-ст. и 5-ст. ямба (30,32% и 8,72%) и возрастание доли 4-ст. дактиля (12,44%), который выходит на второе место.

Среди жанров главным для Случевского является лирика, на втором месте повествование, и только изредка драма. Как представлено в табл. 32, по пропорциям жанров он близок к Пушкину, но заметно отличается от Некрасова и А. К. Толстого; Тютчев же и Фет почти совершенно ограничивают себя лирикой (100% и 90,2%).

Таблица 31

Сравнение метрической типологии четырех поэтов

	Случевский		Пушкин	Некрасов	А. К. Толстой
	Число строк	Процент			
Лирика	14532	58,52	51,6	32,2	37,1
Поэмы	8146	32,80	39,8	64,9	10,6
Драмы	2156	8,68	8,6	2,9	52,6

Внутри жанров, как показывает табл. 32, ямбы у Случевского составляют более половины лирического и повествовательного стиха и около трех четвертей драматического стиха. Хореи обычны только в лирике, трехсложные размеры появляются одинаково в лирике и в повествовании, а народный стих встречается в нескольких лирических стихотворениях и одной поэме.

Таблица 32

Метрическая типология по жанрам

Размеры	Лирика	Поэмы	Драмы	Все жанры
Ямбы	54,39	59,98	76,72	58,16
Хореи	20,37	7,07	—	14,24
Трехсложные	25,01	28,97	—	24,13
Полиметрические	0,04	—	23,28	2,05
Народный стих	0,19	3,98	—	1,42

Наибольшим метрическим разнообразием отличается у Случевского лирический стих: в нем 29 разновидностей (см. Приложение 2). Доля 4-ст. ямба составляет 25,77%; следующими по частоте размерами являются 6-ст. ямб, вольные ямбы и 4-ст. хорей (приблизительно по 12%). Среди трехсложных размеров заметное количество строк имеют только 4-ст. дактиль и разностопные анапесты (4%—5%); все остальные размеры сравнительно редки. Особенно бросается в глаза, как мало 5-ст. ямба (2,82%), который встречается лишь немногим чаще, чем 5-ст. хорей (1,95%). Д. же 6-ст. ямб и вольные ямбы занимают в лирическом стихе Случевского более определенное место.

В повествовательном стихе (см. Приложение 3) половину строк занимает 4-ст. ямб (46,45%). Не менее важен и 4-ст. дактиль, составляющий почти треть (28,97%). Вводя в повествование трехсложные размеры, Случевский, возможно, следует примеру Некрасова. Всего повествовательный стих насчитывает семь разновидностей.

Драматический стих Случевского (см. Приложение 4), как обычно в драме середины XIX в., представляет собой преимущественно 5-ст. ямб (71,43%). Из двух других размеров 5,29% приходится на 6-ст. ямб и 23,28% на полиметрию.

Если сравнить стихи Случевского со стихами поэтов первой половины и середины XIX в., то заметнее всего в них сдвиг от двухсложных размеров к трехсложным. Это происходит за счет 4-ст. и особенно лирического 5-ст. ямба, а возрастают при этом прежде всего дактилические размеры. Небольшой рост обнаруживают также хореические размеры и вольные ямбы, а полиметрия и неклассические размеры остаются редкостью.

10. Заключение

Случевский не был экспериментатором или реформатором в стихосложении, но продолжал и перерабатывал уже существующие традиции.

Хотя по времени его поэзия захватывает и начало модернизма, он остается поэтом XIX в., так как у него нет ни одного стихотворения, написанного дольником, акцентным стихом или свободным стихом. Однако во многих размерах у Случевского начинается реакция против того воздействия регрессивной акцентной диссимиляции, которое так сильно влияло на ритм двухсложных размеров в XIX веке. Главным вкладом его в стихосложение являются восходящий «французский» ритм в 5-ст. ямбе с передвижной цезурой, трехчленный ритм 6-ст. ямба, хореический 7 + 7 размер с переменными цезурными наращениями, и, до некоторой степени, пропуски ударений на иктах в дактилических размерах. Большинство этих признаков не типичны для предшественников и современников Случевского, но получают развитие у поэтов XX века. Все эти особенности определяют место Случевского в эволюции русского стиха на переходе между двумя значительными поэтическими эпохами. Хотя Случевского не раз упрекали в небрежности стиха [Федоров 1962: 44], наш анализ показывает, что у него был хороший слух и открытость к восприятию ритмов русской поэзии и что он занимает достойное и прочное место в истории русского стихосложения.

Принятые сокращения

Собрания стихотворений К. К. Случевского

Большинство поздних стихов Случевского было перепечатано в сборнике: К. К. Случевский, «Забытые стихотворения», Мюнхен, 1968. Источники анализируемых текстов обозначаются сокращенным заглавием, томом и страницей.

- ВМ В том мире // Русский вестник. 1903, № 1, с. 154—161; № 2, с. 526—533; № 3, с. 161—168; № 4, с. 555—562; № 6, с. 483—491; № 10, с. 392—399; № 11, с. 41—46; № 12, с. 509—515.
- ЗП Загробные песни // Русский вестник. 1902, № 10, с. 487—499; № 11, с. 70—100.
- ПУ Песни из уголка. СПб., 1902.
- С I—III Сочинения К. К. Случевского в шести томах. Т. I—III. СПб., 1898.
- СТ Стихотворения // Новый путь. 1903, № 1, с. 109—111; № 5, с. 52—66; № 11, с. 81—83.
- Стихотворения К. Случевского. Т. I—IV. СПб., 1880—1890.

Литература

- Беззубов А. Н. 1978. Пятисложник // Исследования по теории стиха. Л. С. 104—117.
- Бобров С. С. 1964. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // РЛ. № 3. С. 119—137.
- Гаспаров М. Л. 1966. Античный триметр и русский ямб // Вопросы античной литературы и классической филологии. М. С. 397—399.
- Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.
- Гаспаров М. Л. 1984. Очерк истории русского стиха. М.
- Колмогоров А. 1966. О метре пушкинских «Песен западных славян» // РЛ. № 1. С. 98—111.
- Меус Х. 1971. Метрический репертуар А. К. Толстого // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту. С. 82—84
- Руднев П. А. 1968. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. // Теория стиха. Л. С. 107—144.
- Руднев П. А. 1972. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. Т. II. С. 218—267.
- Сперанская Л. 1971. Система стихотворных размеров П. А. Катенина // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту. С. 79—81.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский Кирилл. 1955—1956. Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски Филолог. Књига 21. С. 15—44.
- Тарановский Кирилл. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // IJSLP. Vol. 5. P. 97—123.
- Тарановский Кирилл. 2000 [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.
- Томашевский Б. В. 1929. О стихе. Л.
- Федоров А. В. 1962. Поэтическое творчество К. К. Случевского // К. К. Случевский. Стихотворения и поэмы. М.; Л. С. 5—52.
- Шахвердов С. 1972. Метрический репертуар Е. А. Баратынского // *Quinquagenario*. Тарту. С. 223—244.
- Штокмар М. Р. 1928. Вольный стих XIX века // *Ars Poetica*. II. М. С. 117—167.
- Ярхо Б. И., Романович И. К., Лапшина Н. В. 1934. Метрический справочник к стихотворениям Пушкина. Л.
- Ярхо Б. И., Романович И. К., Лапшина Н. В. 1966. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // ВЯ. № 2. С. 125—137.

Bailey James. 1970. Literary usage of a Russian folk song meter // *SEEJ*. Vol. 14. № 4. P. 436—452.

Bailey James. 1993. Three Russian lyric folk songs meters. Columbus.

Smith G. S. 1985a. The Metrical repertoire of Russian émigré poetry, 1941—1970 // *SEER*. Vol. 63. № 2. P. 210—277.

Smith G. S. 1985b. The Metrical repertoire of shorter poems by Russian émigrés, 1971—1980 // *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 27. № 4. P. 385—399.

Struve Gleb. 1968. Some observations on Pasternak's ternary metres // *Studies in Slavic linguistics in honor of Boris O. Unbegaun*. New York. P. 227—244

Приложение 1

Метрическая типология

Размер		Число строк	Процент	Всего	Процент
I. 1. Ямб	3	32	0,30		
	4	7529	30,32		
	5	2167	8,72		
	6	2081	8,38		
	4—7	1674	6,74		
	разностопный	960	3,87	14443	58,16
2. Хорей	3	96	0,39		
	4	2370	9,54		
	5	284	1,15		
	6 цезурный	97	0,39		
	6 бесцезурный	187	0,75		
	7 + 7	84	0,34		
	5 - 7	72	0,29		
	разностопный	346	1,39	3536	14,24
II. 1. Дактиль	2	20	0,08		
	3	304	1,22		
	4	3090	12,44		
	5	648	2,61		
	6	74	0,30		
	разностопный	243	0,98	4379	17,63
2. Амфи- брахий	3	252	1,01		
	4	144	0,58		
	разностопный	153	0,62	549	2,21
3. Анапест	2	12	0,05		
	3	359	1,44		
	4	22	0,09		
	разностопный	626	2,52	1019	4,10
4. Смешанные 3-сложные		48	0,19	48	0,19
III. 1. Полиметрический стих		508	2,05	508	2,05
IV. 1. Народный стих 5 + 5		28	0,11		
2. Повествовательный		324	1,31	352	1,42
Всего		24834	100,00	24834	100,00

Приложение 2

Метрическая типология — Лирика

Размер		Число строк	Процент	Всего	Процент
I. 1. Ямб	3	32	0,22		
	4	3745	25,77		
	5	409	2,82		
	6	1833	12,61		
	4 — 7	1674	11,52		
	разностопный	210	1,45	7903	54,39
2. Хорей	3	96	0,66		
	4	2370	12,34		
	5	284	1,95		
	6 цезурный	97	0,67		
	6 бесцезурный	187	1,29		
	7 + 7	84	0,58		
	5 — 7	72	0,50		
	разностопный	346	2,38	2960	20,37
II. 1. Дактиль	2	20	0,14		
	3	304	2,09		
	4	730	5,02		
	5	648	4,46		
	6	74	0,51		
	разностопный	243	1,67	2019	13,89
2. Амфи- брахий	3	252	1,74		
	4	144	0,99		
	разностопный	153	1,05	549	3,78
3. Анапест	2	12	0,08		
	3	359	2,47		
	4	22	0,15		
	разностопный	626	4,31	1019	7,01
4. Смешанные 3-сложные		48	0,33	48	0,33
III. 1. Полиметрический стих		6	0,04	6	0,04
IV. 1. Народный стих 5 + 5		28	0,19	28	0,19
Всего		14532	100,00	14532	100,00

Приложение 3

Метрическая типология — Повествования

Размер		Число строк	Процент	Всего	Процент
I. 1. Ямб	4	3784	46,45		
	5	218	2,68		
	6	134	1,65		
	разностопный	750	9,20	4886	59,98
2. Хорей	4	576	7,07		
II. 1. Дактиль	4	2360	28,97		
IV. 2. Народный стих					
Повествовательный		324	3,98	324	3,98
Всего		8146	100,00	8146	100,00

Приложение 4

Метрическая типология — Драмы

Размер		Число строк	Процент	Всего	Процент
I. 1. Ямб	5	1540	71,43		
	6	114	5,29	1654	76,72
III. 1. Полиметрический стих		502	23,28	502	23,28
Всего		2156	100,00	2156	100,00

СТРУКТУРА И ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО 5-СТОПНОГО ЯМБА с 1880 по 1922 г.¹

1. Введение

Цель статьи — дать описание предпринятого нами широкого и в то же время детального исследования структуры и эволюции русского 5-стопного ямба с 1880-го по 1922-й годы. Такой двойной подход дает возможность соблюсти два главных требования к исследованию стиха: определить общую ритмическую эволюцию метра в течение определенного исторического периода и выявить специфические особенности ритмического варьирования, которые остались бы незамеченными в процессе одного только обобщающего анализа. В частности, наш анализ сосредотачивается на следующих аспектах ритма: выделение нескольких ритмических структур, постепенное исчезновение цезуры, возможные различия между рифмованным и нерифмованным стихом; предполагаемые жанровые различия в ритмике лирического, повествовательного и драматического стиха. В центре нашего внимания была оригинальная поэзия как признанных, так и «второстепенных» авторов, однако, чтобы сделать описание полнее, мы рассмотрели также некоторые переводы повествовательных и драматических произведений².

Исследованные нами произведения, написанные 5-стопным ямбом, хронологически пересекаются с материалом, проанализированным другими учеными: К. Ф. Тарановский [1953: 146—273] в книге о двухсложных размерах в XVIII и XIX вв. разобрал несколько стихотворений, которые были написаны после 1880-го года, и М. Л. Гаспаров [1974: 100—108] в своем исследовании двухсложных размеров в советской поэзии захватил произведения, написанные до 1922-го года. Мы также привлекли для своего анализа произведения нескольких авторов, написанные до 1880-го года и не рассматриваемые Тарановским. Дата 1922 была нами выбрана в качестве хронологического рубежа, потому что публикация многих сборников по ряду причин была задержана исторически именно до этого года. Однако мы придерживались этого порога не догматически, а еще и потому, что многие поэты закончили свой творческий путь или начали новый творческий этап

¹ Эта статья («The Evolution and structure of the Russian iambic pentameter from 1880 to 1922») была опубликована в журнале IJSLP, vol. 16, 1973, p. 199—246.

² Мы использовали следующие исследования 5-стопного ямба: [Гаспаров 1974: 100—108; 1984: 186—187, 228—231; Тарановский 1953: 146—273; Томашевский 1929: 138—253; Шенгели 1960: 117—125; Bailey 1968: 20—21].

вскоре после 1922-го года. Были разобраны все произведения умершего в 1924-м году Валерия Брюсова, написанные 5-стопным ямбом. При этом приходится мириться с имеющейся некоторой неопределенностью в датировке: у многих поэтов последней трети XIX в. нет указаний дат окончания работы над стихотворениями. Такие произведения относились нами к периоду, закончившемуся приблизительно до 1900-го года, или помечались знаком вопроса (1890?).

Важную роль в формировании русского 5-ст. ямба играли переводы европейской поэзии, которых было очень много. Не представляется возможным разобрать их все, поэтому мы ограничились выборкой переводов наиболее известных поэм и драм, откуда берутся для анализа первые 500 строк. В оригинальных произведениях анализировались все строки, написанные поэтом. (источники текстов см. в «Библиографии поэтических произведений»).

Анализ, основанный на принципе разделения произведений по их жанровой принадлежности к лирике, повествованию и драме, вызывает вопрос о разграничении более длинных и более коротких произведений. Разумеется, любая граница по длине условна; принятым здесь порогом был объем в сто строк. Произведения объемом в 100 стихов и длиннее условно причислялись к жанрам повествовательной поэзии или драмы, а стихотворения объемом менее ста строк относились к лирике. В действительности, тексты большинства лирических стихотворений не превышают 30 строк. Чтобы проверить, существует ли зависимость между ритмической структурой текстов и типами их рифмовки, мы проанализировали по отдельности лирические и драматические терцины, все прочие типы рифмовки и нерифмованные произведения. Если произведения состоят из строк с неодинаковым количеством стоп, для анализа отбирались только такие тексты, в которых стихи, отклоняющиеся от формы 5-стопного ямба, составляют менее 10 процентов. Единственное исключение — поэма М. А. Кузмина «Всадник» [Кузмин 1912: 185—196], которая состоит из 9-строчных строф, где первые восемь строк написаны 5-ст. ямбом, а девятая — 6-ст.

Как было сказано выше, основная цель исследования — проследить общую эволюцию 5-стопного ямба между 1880-м и 1922-м годами. Поэтому мы уделяли меньше внимания индивидуальным особенностям ритма отдельных поэтов: хронологическим изменениям, различиям в ритмике рифмованных и нерифмованных произведений, жанровым различиям. Информация о таких частностях, однако, содержится в *Приложениях 1—3*.

Что касается границ между словами, рассматривались только словоразделы перед пятым и шестым слогами строки, потому что они показывают, как осуществляется цезура. Мы приводим лишь самые общие данные о ритмических вариациях, потенциальной цезуре и типах окончаний в нерифмованном стихе. Объем статьи не разрешает привести все эти данные для каждого поэта. В *Приложении 1* помещены результаты анализа лирического стиха, в *Приложении 2* — повествовательного и в *Приложении 3* — драматического. В каждом из Приложений данные сгруппированы примерно в хронологическом порядке и пронумерованы. Ссылки делаются по жанрам, именам поэтов и порядковому номеру в группе. Научные публикации, на которые есть ссылки в статье, указаны в разделе «Литература», а стихотворные произведения, из которых брались цитаты, а также поэтические тексты, на которые мы ссылаемся, перечислены в разделе «Источники цитируемых текстов».

2. Лирический стих³

В таблице 1 приводится распределение ударности иктов в лирическом стихе в соответствии с тремя периодами: до 1900, с 1900 по 1910, и с 1910 по 1922. Для сравнения приводятся данные Тарановского о лирическом 5-ст. ямбе со свободной цезурой середины XIX в. [Тарановский 1953: табл. 12] и данные Гаспарова о стихе советских поэтов [Гаспаров 1974: 103]. Частота ударности первого икта в каждом периоде стабильна, ударность второго икта несколько варьируется (76,0% — 80,4%), частота ударности третьего икта падает (93,3% — 86,7%), четвертого возрастает (39,6% — 45,6%), и средняя ударность увеличивается. Выделяются несколько аспектов ритмической структуры исследованного стиха. Во-первых, во всех периодах преобладает трехчленная ритмическая структура, в которой чередуются сильные нечетные и слабые четные икты в соответствии с законом регрессивной акцентной диссимилиации [Тарановский 1953: 333—351; 1971]. Во-вторых, в последнем периоде (1910—1922) было написано вдвое больше строк 5-ст. ямба, чем в двух предыдущих, вместе взятых. Вероятно, это означает, что популярность 5-ст. ямба в лирической поэзии неожиданно возросла. В-третьих, в целом распределение ударности в стихах 1880—1922 годов лишь незначительно отличается от распределения ударности 5-ст. ямба середины XIX в. Однако ослабление второго и третьего иктов в последнем периоде предвосхищает дальнейшее падение ударности иктов у советских поэтов.

³Отсылки по номерам данных см. по *Приложению 1*

Таблица 1

Распределение ударности иктов в трех периодах

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
1880—1900	85,3	78,7	93,3	39,6	100,0	77,6	8246
1900—1910	86,3	80,4	92,0	43,2	100,0	80,4	11705
1910—1922	86,3	76,0	86,7	46,5	99,99	79,5	23402
Все периоды	86,1	77,9	89,4	44,3	99,99	79,5	43353
XIX век	84,6	76,0	90,3	41,5	100,0	78,5	
Советский пер.	82,5	72,3	84,1	38,9	100,0		

Самое заметное изменение ритма было обнаружено в цезуре, которая в 5-ст. ямбе XIX в. обычно проходила перед пятым слогом и создавала 4-сложное первое полустушиие ($x \acute{x} x \acute{x} | x \acute{x} x \acute{x} x \acute{x}$). Как показывает табл. 2, в первом периоде словораздел перед пятым слогом наблюдается в 81,3% стихов, но начиная с 1900-го года по 1910-й количество стихов со словоразделом перед пятым слогом падает до 71,2%, а позже уменьшается еще сильнее до 61,4%. Количество строк со словоразделом перед шестым слогом возрастает (с 15,2% до 27,9%), но количество словоразделов перед пятым и шестым слогами падает (от 96,5% до 91,0%). Ослабление словораздела перед пятым слогом после 1910-го года предвосхищает дальнейшее падение до 47,5%, которое Гаспаров [1974: 103] обнаружил у советских поэтов. Эти результаты указывают на общую тенденцию ослабления цезуры от середины XIX в. к первой четверти XX в. Однако в действительности этот процесс, как будет показано ниже, был гораздо сложнее.

Таблица 2

Частота слогоразделов перед пятым и шестым слогами

Перед слогом	5	6	Всего
До 1900	81,3	15,2	96,5
1900—1910	71,2	22,3	93,5
1910—1922	61,4	26,9	91,0
Все периоды	69,3	23,4	92,7
Середина XIX века	83,3	13,0	96,3

В своем исследовании 5-стопного ямба XIX в. Тарановский [1953: 146—147] выявил три типа цезуры, включая и ее отсутствие: постоянная цезура (95% — 100%), свободная цезура (80,0% — 95%), и отсутствие цезуры (ниже 80,0%). Анализ лирического стиха, представленный в табл. 3, свидетельствует о том, что постоянная цезура почти исчезает, свободная цезура прослеживается в небольшом количестве строк, а в подавляющем большинстве стихов цезуры вообще нет. В числе 107 групп разобранных стихотворений постоянная цезура обнаружена только в 6 текстах (см. Приложение 1, № 7, 10—11, 29, 35, 59), в 17 группах отмечена свободная цезура (№ 1—3, 5—6, 8, 12—13, 16, 33, 39—40, 43, 57, 62, 96, 101), а в 84 цезура отсутствует. Относительно невысокое число строк, в которых прослеживается либо постоянная, либо свободная цезура, показывает, что в начале XX в. цезура постепенно становилась анахронизмом. Тем не менее, в стихотворениях со свободной цезурой сумма строк со словоразделом перед пятой и шестой позициями почти равна количеству строк с цезурой перед этими слогами в стихотворениях с постоянной цезурой (97,1% и 99,6% соответственно). Такой вопрос в отношении 5-ст. ямба раньше не возникал, но эта часто встречающаяся особенность позволяет предположить, что в 5-ст. ямбе поэты используют передвижную цезуру так же, как и в 5-ст. хорее [Тарановский 1953: 276—277].

Таблица 3

Частота словоразделов в трех типах цезуры

Перед слогом	5	6	Всего	Число строк
Постоянная цезура	96,3	3,3	99,6	2264
Свободная цезура	84,1	13,0	97,1	6310
Без цезуры	64,9	26,6	91,5	34779

Чтобы проверить, действительно ли в 5-ст. ямбе обнаруживается передвижная цезура, мы условно определили ее, как словораздел, который встречается перед пятым или шестым слогами строки по крайней мере в 95% строк данного произведения. На этой основе мы проанализировали все лирические стихотворения из нашего корпуса. Как показывают данные в табл. 4, передвижная цезура отмечена примерно в трети строк в 41 группе текстов. То, что у 10 поэтов обнаружено 99% или более строк с цезурой перед 5-м или 6-м слогами (№ 2—5, 12, 16, 57, 62, 77, 98), еще раз подтверждает существование передвижной цезуры в 5-ст. ямбе. Среди поэтов, употребляющих свободную цезуру, передвижная цезура не была обнаружена только у двоих (№ 1, 101). Хотя к

1910-му г. постоянная и свободная цезуры почти вышли из употребления, передвижная цезура в лирической поэзии все еще широко используется.

Таблица 4

Частота словоразделов в группах с передвижной цезурой

Перед слогом	5	6	Всего	Число строк
Постоянная цезура	96,3	3,3	99,6	2264
Передвижная цезура	77,0	19,5	96,5	15201
Без цезуры	62,4	27,5	89,9	25888

В таблице 5 представлены данные об ударности иктов в лирических стихотворениях, сгруппированных по типу цезуры. Первый икт одинаково силен во всех типах цезуры, второй и третий икты самые слабые в бесцезурном стихе (75,4% и 87,1%), а 4-й икт сильнее в бесцезурном стихе (46,1%). Средняя ударность иктов от типа цезуры зависит мало. Акцентная диссимиляция иктов особенно заметна в лирических стихотворениях с постоянной цезурой, где контраст между третьим и четвертым иктами особенно велик (95,0% и 34,3% соответственно). По-видимому, соотношение между типом цезуры и распределением ударности невелико.

Таблица 5

**Распределение ударности иктов в лирическом стихе
с тремя типами цезуры**

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем
Постоянная цезура	86,1	81,1	95,0	34,3	100,0	79,3
Передвижная цезура	85,1	81,8	92,3	42,7	100,0	80,4
Без цезуры	86,6	75,4	87,1	46,1	99,99	79,0

В оригинальной поэзии XIX в. 5-ст. ямб имел две основные ритмические структуры: (а) преобладающая трехчленная форма, в которой соблюдается регрессивная акцентная диссимиляция, и (б) менее частая французская, или восходящая форма, где ударность иктов возрастает от первого ко второму или к третьему [Тарановский 1953: 157—172, 333—351]. Кроме того, развились еще две, более редкие ритмические формы, отмечаемые в некоторых переводах английских и немецких драм и, возможно, под влиянием переводов в нескольких оригинальных стихотворениях. В одной форме ударность первых трех иктов более или менее выровнена, а в другой ударность падает от первого к четвертому икту [Тарановский 1953: 194—195, 225—231; Тома-

шевский 1929: 224—225]. Как мы увидим ниже (табл. 7), все четыре ритмических варианта получили дальнейшее развитие в лирическом стихе 1880—1922-х годов. Валерий Брюсов в своей лирике начал первым разрабатывать нисходящую структуру. Если принять, что разница в четыре процента и ниже не значительна, чтобы различить ритмические варианты, в 5-ст. ямбе Брюсова в лирике 1894—1895-х годов встречается выровненная структура (№ 29), а в стихах 1898—1905-х годов появляется нисходящая структура, которая сохраняется во всей его дальнейшей поэзии (№№ 30—32)⁴.

Трудно сказать, почему Брюсов отказался от преобладающей трехчленной ритмики 5-ст. ямба. Возможно, эта перемена произошла под влиянием английского и немецкого стиха, возможно, появилось желание экспериментировать, а может быть, просто был утрачен интерес к общепринятому ритму этого размера. Однако еще одно объяснение можно найти в его стихах 1898—1901-х годов, написанных 4-ст. ямбом, в котором он, как и некоторые другие поэты начала XX в., возобновил ритмический вариант этого размера XVIII в. (Тарановский 1955—1956: 20—21), в котором ударность иктов падает от первого к третьему. В табл. 6 сравнение распределения ударности иктов в 4-ст. и 5-ст. лирическом ямбе Брюсова обнаруживает, что в обоих размерах ударность иктов падает от начала строки к предпоследнему икту. Под влиянием Брюсова и другие поэты, которые «расслышали» новый ритм в его лирическом 5-ст. ямбе, стали его имитировать. Шесть авторов, либо на протяжении всего своего творческого пути, либо в определенные периоды его развития, стали использовать нисходящую структуру: Гиппиус (№ 18), Кузмин (№ 50), Эренбург (№ 78), Г. Иванов (№ 80), Городецкий (№ 84) и Багрицкий (№ 87, 104).

Таблица 6

Сравнение ударности в 4-стопном и 5-стопном ямбе Брюсова

4-стопный ямб	Икты	I	II	III	IV	В среднем	
1898—1901		89,2	83,4	57,1	100,0	82,4	
5-стопный ямб	Икты	I	II	III	IV	V	В среднем
1898—1905		85,6	84,2	80,3	55,5	100,0	81,3

Как видно из табл. 7, лирический 5-ст. ямб 1890—1922-х годов отличается четырьмя структурными вариантами. Трехчленная форма по-прежнему

⁴ Брюсов [1914: 227—234] впервые использовал нисходящий ритм в своей повествовательной поэме, написанной терцинами, «Аганатис», части I—IV, создана между 1897 и 1898 годами (см. Приложение 2, № 22).

му преобладает, нисходящая форма используется почти так же часто как и французская форма, а выровненная форма появляется редко. Выровненный вариант встречается у пяти поэтов (№ 13, 29, 48—49, 68).

Таблица 7

Сравнение ударности в четырех структурных вариантах

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Французская строка	81,7	85,8	91,5	40,5	100,0	79,9	8355
Ровная строка	85,3	85,0	86,1	48,2	100,0	80,9	1892
Нисходящая строка	86,5	79,7	77,3	54,1	99,98	79,5	5462
Трехчленная строка	87,4	74,6	91,3	42,6	99,99	79,3	27644

Как видно в табл. 8, во французской и выровненной формах словоразделы перед пятым слогом появляются достаточно часто (76,8% и 75,0%) и в обеих формах возникает передвижная цезура (96,6% и 94,6%). В трехчленной форме цезуры нет, но в нисходящей форме цезура абсолютно отсутствует, так как словораздел перед пятым слогом опускается до 53% и сумма словоразделов перед пятым и шестым слогами падает до 86,5%⁵. Во всех ритмических формах 5-ст. ямба, кроме нисходящей, наблюдается разделение строки на группы 4 + 6 или 5 + 5 слогов (не считая окончания). В целом же поэты исследуемой эпохи стараются создать более гибкое распределение словоразделов в середине строки.

Таблица 8

Частота словоразделов перед пятым и шестым слогами

Перед слогом	5	6	Всего
Французская строка	76,8	19,8	96,6
Ровная строка	75,0	19,6	94,6
Нисходящая строка	53,0	33,5	86,5
Трехчленная строка	69,9	22,8	92,7

Если рассмотреть распределение ударности и цезур в нерифмованном стихе, в терцинах и других формах рифмовки (табл. 9), можно заметить некоторые различия. В нерифмованном стихе выявлена самая слабая ударность

⁵ Б. В. Томашевский [1929: 180] указывает, что бесцезурные стихи Пушкина развивают нисходящий ритм.

второго и третьего иктов (70,8% и 86,4%), самая слабая средняя ударность (76,7%) и факультативный пропуск ударений на последнем икте. Ударность иктов в терцинах мало отличается от ударности в других формах рифмовки, но в терцинах первый икт сильнее (88,6%), а четвертый слабее (40,8%).

Таблица 9

Ударность иктов в рифмованном и нерифмованном стихотворениях

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Терцины	88,6	77,1	90,0	40,8	100,0	79,3	2740
Рифмованный стих	85,8	78,5	89,5	45,0	100,0	79,8	35383
Нерифмованный стих	84,2	70,8	86,4	42,5	99,92	76,7	2490

Нерифмованный стих в лирическом 5-ст. ямбе так редок, что этот размер в целом следует считать рифмованной формой. В терцинах и нерифмованном стихе цезура перед пятым слогом (62,0% и 63,0% соответственно) возникает реже, чем в рифмованном стихе (70,9%), где цезура почти достигает уровня передвижной (93,3%).

Таблица 10

Цезура в рифмованном и нерифмованном стихотворениях

Перед слогом	5	6	Всего
Терцины	62,0	28,9	90,9
Рифмованный стих	70,9	22,4	93,3
Нерифмованный стих	63,0	26,0	89,0

3. Повествовательный стих⁶

В таблице 11 представлено хронологическое изменение распределения ударности в повествовательном стихе. Первый икт меняется мало, второй усиливается во втором периоде (79,7%), но в дальнейшем ослабевает (70,2%), третий икт уменьшается (от 90,4% до 83,3%), четвертый икт ударен особенно слабо до 1900-го года (44,3%), а средняя ударность особенно низка в последнем периоде (76,8%). Как и в лирическом стихе, во всех периодах преобладает трехчленная форма. Постепенное ослабление ударности первых четырех иктов с 1910 по 1922 годы предвосхищает ударность их у советских поэтов [Гаспаров 1974: 103].

⁶ Отсылки по номерам групп данных см. по Приложению 2.

Таблица 11

Ударность иктов в нарративном стихе трех периодов

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
До 1900	83,7	75,6	90,4	44,3	99,98	78,8	4279
1900—1910	86,3	79,7	89,8	53,9	100,0	81,9	6727
1910—1922	83,5	70,2	83,3	47,2	99,98	76,8	5433
Все стихи	84,7	75,5	87,8	49,2	99,99	79,4	16439
Советский период	82,8	70,6	83,6	40,3	100,0		

Как следует из табл. 12, сходная хронологическая эволюция наблюдается в образовании цезуры. Количество словоразделов перед пятым слогом падает от 77,7% до 55,4%, а перед шестым поднимается от 18,8% до 29,9%. Можно считать, что передвижная цезура обнаруживается в первом и втором периодах (96,5% и 95,2%), но к третьему периоду все типы цезуры в повествовательном стихе падают до 85,3%. Частота словоразделов перед пятым слогом в повествовательном стихе последнего периода почти такая же, как у поэтов советского времени — 55,5% и 53,6% [Гаспаров 1974: 103].

Таблица 12

Цезура в повествовательном стихе трех периодов

Перед слогом	5	6	Всего
До 1900	77,7	18,8	96,5
1900—1910	68,0	27,2	95,2
1910—1922	55,4	29,9	85,3
Все стихи	66,4	25,9	92,3

Как показывает табл. 13, частота словоразделов в повествовательном стихе с разными типами цезуры сходна с лирическим стихом. В пяти поэмах отмечается постоянная цезура (см. Приложение 2, № 9, 16, 25, 31, 37), еще в пяти — свободная (№ 5, 21, 24, 29, 32), и в 36 текстах цезура отсутствует. Все поэмы со свободной цезурой развивают передвижную цезуру. В бесцезурных произведениях частота словораздела перед пятым слогом падает до 59,7%; такие тексты охватывают почти три четверти всех строк в повествовательном стихе.

Таблица 13

Частота словоразделов в поэмах с разными типами цезуры

Перед слогом	5	6	Всего	Число строк
Постоянная цезура	99,2	0,8	100,0	768
Свободная цезура	84,6	13,0	97,6	3196
Без цезуры	59,7	30,7	90,4	12475

Рассмотрим типы цезуры в повествовательном стихе (табл. 14). Почти половина строк характеризуется передвижной цезурой, а другая половина цезуры не имеет. В обследованных 46 повествовательных произведениях передвижная цезура отмечается в 16 текстах, причем в семи из них (№ 2—5, 8, 13, 21) словоразделы перед пятой или шестой позициями обнаружены не менее чем в 99% строк. Анализ повествовательного стиха вновь подтверждает предположение о том, что в 5-ст. ямбе поэты сознательно используют передвижную цезуру, которая в рассматриваемом периоде широко распространена.

Таблица 14

Частота словоразделов в поэмах с разными типами цезуры

Перед слогом	5	6	Всего	Число строк
Постоянная цезура	99,2	0,8	100,0	768
Передвижная цезура	73,4	23,9	97,3	8085
Без цезуры	55,6	30,5	86,1	7586

В табл. 15 представлено распределение ударности в стихах с разными типами цезуры. Ударность первого икта во всех формах близка, ударность второго и третьего иктов особенно слаба в бесцезурных стихах (72,1% и 84,3% соответственно), ударность четвертого икта до некоторой степени варьируется, и средняя ударность в бесцезурном стихе падает до 78,2%. Несмотря на то, что заметна некоторая зависимость между типом цезуры и распределением ударности иктов, преобладает трехчленная структура.

Таблица 15

Распределение ударности иктов в поэмах с разными типами цезуры

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем
Постоянная цезура	86,1	80,6	93,1	49,7	100,0	81,9
Передвижная цезура	84,7	78,2	90,6	48,6	99,99	80,4
Без цезуры	84,6	72,1	84,3	49,7	99,99	78,2

В повествовательном стихе обнаруживаются те же четыре структурных варианта ударности, что и в лирическом стихе. Как следует из табл. 16, французская и нисходящая формы редки, выровненная форма появляется только в поэме Брюсова «О могуществе любви» [Брюсов 1935: 148—152] (№ 10) и трехчленная форма сильно преобладает. Французская структура отмечена в 10 поэмах (№ 2, 8, 12—13, 16, 26, 30—31, 38—40), и в 6 возникает нисходящая структура (№ 14, 19—20, 22—23, 42).

Таблица 16

Ударность иктов в четырех ритмических структурах

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Французская строка	84,2	86,2	92,4	53,0	100,0	83,2	3623
Ровная строка	88,1	88,9	87,4	49,6	100,0	82,8	135
Ниспадающая строка	84,4	77,9	77,4	53,5	100,0	78,6	1747
Трехчленная строка	84,9	71,4	87,9	47,2	99,98	78,3	10934

Как видно из табл. 17, ни в одном из структурных вариантов повествовательного стиха не возникает ни постоянной, ни передвижной цезуры. Наиболее последовательный словораздел перед пятым слогом обнаружен во французской форме (73,6%), где развивается передвижная цезура (97,7%). В выровненной форме словораздел перед пятым слогом особенно редок (48,9%), но в целом передвижная цезура заметна и здесь (94,8%). Оба типа словоразделов особенно часты в поэмах с трехчленной структурой (91,6%), но передвижная цезура не развивается. Как и в лирическом стихе, словораздел после пятого слога наименее характерен для стиха с нисходящей формой (48,5%), который избегает даже передвижной цезуры (84,9%).

Таблица 17

Частота цезуры в четырех ритмических структурах

Перед слогом	5	6	Всего
Французская строка	73,6	24,1	97,7
Ровная строка	48,9	45,9	94,8
Нисходящая строка	48,5	36,4	84,9
Трехчленная строка	67,0	24,6	91,6

Анализ рифмованных (терцин и прочих) и нерифмованных стихотворений (табл. 18) выявляет некоторые различия в распределении ударности. В терцинах наблюдается самая сильная ударность первых четырех иктов и самая высокая средняя ударность (83,1%). В нерифмованном стихе можно отметить самую слабую ударность второго (69,4%) и четвертого икта (45,4%) и самую низкую среднюю ударность (77,1%). Как показывает табл. 19, в терцинах соблюдается самый частый словораздел перед пятым слогом (75,1%) и появляется передвижная цезура (95,7%) — такие черты отражают традиционную связь терцины с цезурой. В стихах с другими видами рифмовки и в нерифмованном стихе показатель словоразделов перед пятым слогом одинаковый (63,9% и 64,4% соответственно), но показатель словоразделов перед пятым и шестым слогом выше, чем в нерифмованном (93,0% и 88,1% соответственно). Трехчленная ритмическая структура сильно выражена в нерифмованном стихе, где разница между нечетными и четными иктами сильнее. В отличие от лирического стиха, повествовательный стих часто нерифмованный.

Таблица 18

Распределение ударности иктов в поэмах с разными типами рифмовки

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Терцины	86,5	81,1	90,1	57,6	100,0	83,1	3432
Рифмованный стих	84,6	77,1	87,3	47,9	99,97	79,4	7984
Нерифмованный стих	83,8	69,4	87,1	45,4	100,0	77,1	5059

Таблица 19

Частота цезуры в поэмах с разными типами рифмовки

Перед слогом	5	6	Всего
Терцины	75,1	20,6	95,7
Рифмованный стих	63,9	29,1	93,0
Нерифмованный стих	64,4	24,3	88,1

Поэты редко используют идентичные ритмические особенности какого-либо метра в длинных поэтических произведениях. В этом отношении сходное распределение ударности и использование цезуры в переводах разных частей поэмы Вольтера «Орлеанская девственница», сделанных Г. Ивановым и Г. В. Адамовичем [1924, 1—2: песни V—VI, XIV—XV] (№ 18, 19), заставляют предположить, что перевод принадлежит одному автору.

4. Драматический стих⁷

По данным табл. 20, первый и второй икты в драматическом стихе и средняя ударность иктов от периода к периоду не менялись. Ударность третьего икта, однако, в последнем периоде падает до 80,8%, а четвертого икта поднимается до 57,6%. В каждом периоде наблюдается преобладание трехчленного ритма стиха, т. е. сохраняется контраст между нечетными и четными иктами. Все пьесы написаны нерифмованным стихом — единственным исключением является драма К. К. Случевского «Бунт» [Случевский 1898, 2: 231—312] (№ 9), и перевод «Пролог к пантомиме А. Шнитцлера “Покрывало Пьеретты”» сделанный Ю. К. Балтрушайтисом [1948: 57—63] (№ 35). По сравнению с анализом 5-стопного ямба со свободной цезурой середины XIX в. [Тарановский 1953: табл. 12], драматический стих 1880—1922-х годов характеризуется более сильным вторым иктом (72,3% vs. 68,4%), ослабленным третьим (86,4% vs. 89,8%) и усиленным четвертым (54,7% vs. 51,9%). Драматический стих большей частью не только продолжает трехчленную структуру XIX в., но и сохраняет ее во всех периодах.

Таблица 20

Распределение ударности иктов в драматическом стихе в трех периодах

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
До 1900	83,8	72,9	87,4	52,6	99,23	79,3	12194
1900—1910	83,8	70,8	89,8	54,4	99,89	79,7	13692
1910—1922	84,0	73,5	80,8	57,6	99,95	79,2	10241
Все стихи	83,9	72,3	86,4	54,7	99,97	79,5	36127
Середина XIX века	83,8	68,4	89,8	51,9	99,98	78,7	

Цезура к 1910-му году исчезает во всех жанрах, но процесс ее исчезновения в драматическом стихе отличается от лирического и повествовательного. Как показывает табл. 21, словораздел перед пятым слогом соблюдается наиболее последовательно в стихе 1900—1910-х годов (76,5%) и суммарные показатели словоразделов перед пятой и шестой позициями приближаются к показателю передвижной цезуры (93,3%). В первом и в последнем периоде цезура отсутствует, но в первом периоде гораздо больше строк со словораз-

⁷ Отсылки по номерам групп данных см. по Приложению 3.

делом перед пятым слогом (72,6% vs. 56,3%). Возврат к передвижной цезуре во втором периоде, возможно, объясняется влиянием четырех оригинальных пьес Иннокентия Анненского [Анненский 1959: 305—578] (№ 13—16), которые содержат 4635 строк, или около трети стихов, написанных в период 1900—1910. Во всех его драмах используется свободная цезура, за исключением драмы «Меланиппа-философ» [Анненский 1959: 305—366] (13), в которой отмечается постоянная цезура. Поэтому, несмотря на то, что пьесы Анненского были опубликованы в течение изучаемого периода, возникает подозрение, что они были сочинены гораздо раньше. Если подсчитать показатели типов цезуры второго периода, исключив четыре драмы Анненского, количество словоразделов перед пятым слогом падает до 69,4%, перед шестым увеличивается до 21,8%, и суммарный показатель доходит до 91,2%. Взятый для сравнения драматический стих середины XIX в. [Тарановский 1953: табл. 12] характеризуется высокими показателями словоразделов перед пятым слогом (91,8%) и приобретает передвижную цезуру (97,2%), а стих до 1900 года бесцезурен. Из всех трех жанров драматический стих наибольшим образом отклоняется от показателей цезуры в XIX в. По-видимому, исчезновение цезуры начинается в драматическом стихе раньше, чем в лирическом и повествовательном.

Таблица 21

Частота цезуры в трех периодах

Перед слогом	5	6	Всего
До 1900	72,6	18,6	91,2
1900—1910	76,5	16,8	93,3
1910—1922	56,3	29,4	85,7
Все стихи	69,5	21,0	90,5
Середина XIX века	91,8	5,4	97,2

В табл. 22 представлены данные частоты словоразделов перед пятым и шестым слогами в текстах с разными типами цезуры. Постоянная цезура встречается в 3 драмах (№ 2, 13, 17) и свободная — в семи (№ 3, 7, 14—16, 22, 35). Среди пьес со свободной цезурой только одна не имеет передвижной цезуры — перевод пьесы Шиллера «Смерть Валленштейна» П. И. Вейнберга и О. Н. Чюминой [1901, 2: 291—370] (№ 22). Как и в лирическом и в повествовательном стихе, большинство строк в драмах бесцезурны.

Таблица 22

**Частота словоразделов перед пятым и шестым слогами
в драмах с разным типом цезуры**

Перед слогом	5	6	Всего	Число строк
Постоянная цезура	96,0	3,3	99,3	2427
Свободная цезура	87,1	9,7	96,8	6320
Без цезуры	63,1	25,1	88,2	27380

Как видно из табл. 23, анализ с точки зрения передвижной цезуры дает более плодотворные результаты, потому что этот вид цезуры появляется примерно в одной трети строк в драматическом стихе. В числе 46 рассмотренных драм передвижная цезура обнаружена в 11 (№ 1, 3, 7, 12, 14—16, 20—21, 35, 37), и еще в 3 такая цезура возникает перед пятым или шестым слогами не менее чем в 99% строк (№ 7, 21, 35). Однако, к 1910-му году даже передвижная цезура исчезает. Несмотря на это, большинство строк в драматическом стихе бесцезурны, что, несомненно, способствует большей ритмической гибкости и разнообразию драматического 5-ст. ямба.

Таблица 23

Частота словоразделов в драмах с различным типом цезуры

Перед слогом	5	6	Всего	Число строк
Постоянная цезура	96,0	3,3	99,3	2427
Передвижная цезура	81,4	16,1	97,5	10471
Без цезуры	61,3	25,0	86,3	23229

Некоторые различия в распределении ударности наблюдаются по типам цезуры (табл. 24). Первый и четвертый икты ударны почти одинаково, второй икт сильнее всего в стихе с передвижной цезурой (75,8%) и слабее всего в стихе с постоянной цезурой (67,0%), третий икт ударен особенно редко в бесцезурном ямбе (84,5%), и средняя ударность наиболее высока в стихе с передвижной цезурой (80,9%). Анализ по типу цезуры вновь демонстрирует преобладание в 5-ст. ямбе трехчленной ритмической структуры.

Таблица 24

Распределение ударности иктов в драмах с тремя типами цезуры

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем
Постоянная цезура	82,0	67,0	89,6	54,3	99,96	78,6
Передвижная цезура	83,2	75,8	90,8	54,6	99,96	80,9
Без цезуры	84,4	71,2	84,5	54,8	99,90	78,9

Данные в табл. 25 представляют все четыре ритмические структуры, обнаруженные в лирическом и повествовательном стихе. Такие же появляются и в драматическом стихе. Выровненная и нисходящая формы встречаются почти так же часто, как и французская форма, но все три сравнительно редки, а трехчленная форма явно преобладает. Французская форма была обнаружена в четырех пьесах (№ 2, 7, 21, 37), выровненная форма — в трех (№ 8—10), и нисходящая — в четырех (№ 27, 32, 34, 40). Как показывает табл. 26, французская форма особенно часто соблюдает словораздел перед пятым слогом (76,2%), т. е. чаще, чем в трехчленной форме (72,0%), и только во французской форме отмечается передвижная цезура (99, 1%). Выровненная и нисходящая структуры содержат невысокое количество словоразделов перед пятым слогом (55,6% и 54,7% соответственно) и не используют передвижную цезуру; таким образом, в целом эти структуры используют цезуру реже, чем две другие.

Таблица 25

Распределение ударности иктов в четырех ритмических структурах

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Французская строка	82,7	85,4	89,9	52,1	100,0	82,0	3189
Ровная строка	82,1	79,1	81,3	48,3	100,0	78,2	2300
Нисходящая строка	84,1	75,1	77,5	61,5	99,9	79,6	3809
Трехчленная строка	84,2	69,7	87,7	54,6	99,98	79,2	26829

Таблица 26

Частота цезуры в четырех ритмических структурах

Перед слогом	5	6	Всего
Французская строка	76,2	22,9	99,1
Ровная строка	55,6	31,7	87,3
Нисходящая строка	54,7	28,6	83,3
Трехчленная строка	72,0	18,7	90,7

5. Другие ритмические признаки

Последний икт во всех русских метрах константно ударен. Безударные окончания, столь обычные в немецком и английском стихе⁸, появляются по преимуществу в нерифмованном 5-ст. ямбе, но не больше чем десятые доли процента. В русском стихе безударные рифмы встречаются еще реже⁹, в отличие от немецкой и английской поэзии. Большинство пропущенных ударений на пятом икте исследованного русского 5-ст. ямба встречается в нерифмованном драматическом стихе, но только в переводах Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова пьесы Д'Аннунцио «Франческа да Римини» [1911] количество пропущенных ударений на последнем икте статистически значимо (Прил. 3, № 31 — 97,8%). В нерифмованном повествовательном стихе пропусков последнего ударения на икте обнаружено не было, а в лирическом стихе они возникают только у С. М. Соловьева (Прил. 2, № 100 — 99,6%) и Эдуарда Багрицкого (Прил. 2, № 104 — 99,7%).

Безударные окончания строк 5-ст. ямба возникают за счет длинных безударных «хвостов» многосложных слов или за счет проклитик. В следующих приведенных примерах строки имеют мужские окончания и последний безударный слог многосложного слова соответствует пятому икту.

{ Росла́, как ни́щая, рабо́тала...	[Брюсов 1924, 15: 63]
{ х х х х х х х х х х	
{ Ничто́жной, жёсткой, по́длой. Ма́гия...	[Бальмонт 1912: 32]
{ х х х х х х х х х х	
{ Вы́ дру́т нам и Егó Святе́йшество...	[Аксенов 1916: 74]
{ х х х х х х х х х х	
{ По сме́рти па́пского племя́нника...	[Брюсов, Иванов 1911: 46]
{ х х х х х х х х х х	
{ Трудне́йшему и благода́тному...	[Багрицкий 1964: 51]
{ х х х х х х х х х х	

Когда безударная односложная проклитика появляется в конце строки, она создает резкий анжамбман. Такие анжамбманы часто встречаются в елизаветинских драмах, но в рассматриваемый период русской поэзии они не были широко приняты. В большинстве примеров, приводимых ниже, такие безударные слова — союзы, и в одном примере из Анненского — частица *ведь*.

⁸ Данные по английскому стиху взяты из следующих работ: [Conrad 1895; Kerri 1913; König 1888; Morton 1910; Schipper 1910; Tarlinskaja 1987; Van Dam, Stoffel 1900].

⁹ См.: [Шенгели 1960: 123—125; Тарановский 1953: 9—13; Томашевский 1929: 205—206].

- ВЫ правы; ШУЙский безобразен; но [Голенищев-Кутузов 1905, 3: 196]
 x x x x x x x x
 Он смóтрит не смире́нником.
 Уви́дим...
 x x x x x x x x
 На́ста́л так до́лго жда́нный о́тдых. Но [К. Р. 1911: 123]
 x x x x x x x x
 Не доставáло сча́стью то́лько сы́на...
 x x x x x x x x
 Замкн́ута на́м мину́той сча́стья, и [Анненский 1959: 567]
 x x x x x x x x
 Я не скаж́у ни сло́ва ни с укóром...
 x x x x x x x x
 Затéм, францу́зы са́ми пи́шут, что [Ганзен 1902, 2: 381]
 x x x x x x x x
 Пипи́н, низве́ргший с трóна Хильде́рика...
 x x x x x x x x
 Ещ́е да́рите, че́м тепе́рь. Но ве́дь [Анненский 1921: 205]
 x x x x x x x x
 Ещ́е не пре́дан Бо́гом ты́, хот́ь бли́зок...
 x x x x x x x x

Такого рода анжамбманы следует отграничивать от случаев, когда интонационная пауза возникает непосредственно после обычно безударного односложного слова, которое в таком случае получает ударение [Тарановский 1953: 22—23; Томашевский 1929: 192]. Все обнаруженные и приводимые ниже примеры содержат союз *но*:

- { Ева́нгелья, свобо́ду ве́ры. Но́ — [Вейнберг, Чюмина 1901: 300]
 { x x x x x x x x
 { Из ниче́го создáть уме́ли... Но́ — [Вейнберг, Чюмина 1901: 298]
 { x x x x x x x x
 { И их вассáлы-оборва́нцы — но́... [Блок 1961: 179]
 { x x x x x x x x
 { Ты все́й земле́й за то́ просла́влен, но́... [Брюсов 1940: 89]
 { x x x x x x x x

В приводимых ниже двух примерах содержатся двусложные проклитики, которые обычно безударны, но имеют акцентный вариант, способный появиться в конце строки. Если же считать слова *между* и *чтобы* безударными, они создадут единственные случаи безударных женских окончаний в изученных материалах:

{	Разбил отряды Анаста́джи; <i>между</i>	[Брюсов, Иванов 1911: 48]
	х х х х х х х х х х	
	Сан-Симо́не и ворота́ми Са́н...	
{	х х х х х х х х х х	[Анненский 1921: 185]
	Прокля́тую, и́ль Менела́я — <i>чтобы</i>	
	х х х х х х х х х х	
{	Я отомсти́ть мо́гла́ им и взаме́н...	
	х х х х х х х х х х	
	х х х х х х х х х х	

Три случая, которые можно интерпретировать как безударные рифмы, были обнаружены в повествовательном произведении К. М. Фофанова «Необыкновенный роман» (Прил. 2, № 6) и в переводе Георгия Иванова песен V—VI в поэме Вольтера «Орлеанская девственница» (Прил. 2, № 18):

{	Хотел по́мощь он Мари́ане — <i>и</i>	[Фофанов 1910: 19]
	х х х х х х х х х х	
	К то́му же пораде́л и для се́мьи...	
{	х х х х х х х х х х	[Фофанов 1910: 20]
	За ни́щето́й присма́тривала, <i>чтоб</i>	
	х х х х х х х х х х	
{	Везде́ бы́л чи́ст подва́льный гардеро́б...	[Г. Иванов 1924, 1: 81]
	х х х х х х х х х х	
	Моёй руко́ю ка́пищ сожже́но.	
{	х х х х х х х х х х	
	Я Бо́гу си́л кади́л ку́ренье, <i>но</i>	
	х х х х х х х х х х	
{	О ве́ре и́стинной моя́ забо́га...	
	х х х х х х х х х х	
	х х х х х х х х х х	

В табл. 27 дан список всех ритмических вариаций, которые встречаются в 5-ст. ямбе¹⁰. Три из них самые распространенные (I, V, IX — от 14% до 35%) и чаще всех определяют характер ритмической структуры произведе-

¹⁰ Примеры этих вариаций, см.: [Тарановский 1953: 196, 293].

ния. Четыре вариации менее часты (II, III, IV, VII — 5% — 13%), а остальные семь редки (0% — 2%). Три главные ритмические вариации вместе охватывают 70,0% строк в лирике, 65,5% строк в повествовательной поэзии и 60,5% строк в драматическом стихе. В лирическом стихе обычно используется наименьшее количество ритмических вариаций, а драматический стих, напротив, характеризуется бóльшим ритмическим разнообразием. По сравнению с лирическим и повествовательным стихом XIX в., предпочитавшего свободную цезуру [Тарановский 1953: табл. 12], в исследуемом периоде не произошло сколь-нибудь заметной эволюции, за исключением некоторого увеличения количества строк редких ритмических вариаций.

Таблица 27

Ритмические вариации по жанрам

Вариации	Лирика	Поэмы	Драмы	Лирика	Драмы
				XIX в.	XIX в.
I. 2/4/6/8/10	22,4	22,3	22,7	19,1	21,8
II. -/4/6/8/10	4,8	5,7	6,8	5,5	7,0
III. 2/-/6/8/10	7,2	9,3	12,5	7,4	13,0
IV. 2/4/-/8/10	7,4	8,1	8,9	6,8	6,1
V. 2/4/6/-/10	33,6	29,3	24,2	34,5	24,2
VI. -/4/-/8/10	1,7	1,9	2,3	1,2	1,8
VII. -/4/6/-/10	7,3	7,4	6,7	8,6	7,4
VIII. 2/-/-/8/10	0,9	1,1	1,3	1,5	2,2
IX. 2/-/6/-/10	14,0	13,9	13,6	15,2	16,3
X. 2/4/-/-/10	0,5	0,76	0,8	0,2	0,1
XI. -/4/-/-/10	0,13	0,18	0,2	0,05	—
XII. 2/-/-/-/10	0,03	0,01	0,01	—	—
XIII. -/-/6/8/10	0,01	0,02	0,03	—	—
XIV. -/-/6/-/10	0,03	0,04	0,02	—	—
Всего	100,00	100,01	100,06	100,05	100,00

Потенциальная цезура возникает, когда ожидаемый словораздел появляется между безударной проклитикой или энклитикой и значимым словом, которому они подчинены [Тарановский 1953: 343; 1963; Томашевский 1929:

159]. Приводимые ниже примеры, выбранные из повествовательного и драматического стиха различных авторов, содержат односложные клитики, перед которыми или после которых проходит потенциальная цезура.

Её прочёл бы он в недоумёнии...	[Брюсов 1914, 2: 229]
Не побегут ли за рукой дарящей...	[В. Иванов 1919: 33]
Иное что — то вдруг открылось думам...	[Брюсов 1914, 2: 230]
Учился у египетских жрецов...	[Брюсов 1922: 66]
И счастьем не насытились вполне...	[Багрицкий 1964: 361]
Не в госте, а в добре благословенье...	[К. Р. 1922: 115]
Меж нами да не будет судий...	[В. Иванов 1919: 30]
О жизни и о гибели певца...	[Багрицкий 1964: 244]
Отторгло как железной дланью ўзы...	[К. Р. 1911: 95]
Я знаю, что ты скажешь нет. Но звук...	[Анненский 1959: 518]

Приводимая ниже строка из поэмы Вячеслава Иванова «Послание на Кавказ» (Прил. 2, № 37) свидетельствует о том, как поэты ощущают слово-раздел между односложной клитикой и значимым словом, которому клитика подчинена. В его поэме все строки содержат цезуру перед пятым слогом, и только в одной, цитируемой ниже, строке, потенциальная цезура появляется перед энклитикой:

«По батюшке | — то Пётя?» «Пётр Федотыч...» [Иванов 1912: 107]

По данным табл. 28 потенциальная цезура встречается относительно редко; она чаще всего возникает в драматическом, реже в лирическом и повествовательном стихе. В большинстве случаев цезура относится к проклитике после четвертого слога. Показатели потенциальной цезуры включены в общие показатели цезур по всем жанрам. Ввиду того, что эта ритмическая характеристика возникает весьма редко, ее добавление к общим показателям не меняет общей картины.

Таблица 28

Частота потенциальной цезуры в разных жанрах

	5		6		Всего
	Проклитика	Энклитика	Проклитика	Энклитика	
Лирика	1,73	0,22	0,04	0,01	2,00
Поэмы	1,42	0,32	0,03	0,03	1,80
Драмы	2,84	0,55	0,13	0,11	3,63

Соотношение женских и мужских окончаний в нерифмованном стихе представляет собой еще одну варьируемую черту 5-ст. ямба. В соответствии с данными табл. 29, в лирическом и повествовательном стихе женские окончания почти вдвое преобладают над мужскими, но в драматическом стихе различие между женскими и мужскими окончаниями уменьшается (42,0% и 58,0% соответственно). Дактилические окончания редки и обнаружены только в драматическом стихе.

Таблица 29

Типы окончания строк в разных жанрах

Окончание	Мужское	Женское	Дактилическое
Лирика	35,3	64,7	—
Поэмы	31,0	69,0	—
Драмы	42,0	58,0	0,01

В самых ранних русских произведениях, написанных 5-ст. ямбом, чередуются женские и мужские окончания по французскому образцу. Однако Пушкин первым нарушил и эту традицию в трагедии «Борис Годунов» [Томашевский 1929: 147, 158; Шенгели 1960: 121—122]. В повествовательном стихе изучаемых поэтов только Борис Пастернак в своем цикле «Белые стихи» соблюдает явное чередование женских и мужских окончаний [Пастернак 1929: 139—145] (Прил. 2, № 41). В 10 пьесах имеется почти точное чередование таких окончаний (Прил. 3, № 13—17, 21—22, 41—42, 44). В своей версии пьесы Ж. Расина «Федра» Брюсов — единственный поэт, который использует больше мужских, чем женских окончаний (М — 59,8%, Ж — 40,2%).

Объем слогов в ниже приведенных стихах меняется в нескольких строках [Шенгели 1960: 121], может быть, чтобы подражать английскому 5-ст. ямбу. В трех примерах приведенных ниже, один слог пропускается на анакрузе, а в одном примере один слог добавляется к началу строки.

{	Господін, прости...	[Брюсов 1922: 64]
{	Тебя просил я...	
{	^ x x x x x x x x	
{	Перевоплощёнье Пифаго́ра...	[Бальмонт 1912: 151]
{	^ x x x x x x x x	
{	Превзойдя сво́й грѣх, поторопи́лась...	[Аксенов 1916: 58]
{	^ x x x x x x x x	
{	Вдру́г услы́шу шу́м. О, Госпо́ди поми́луй...	[Голенищев-Кутузов 1905, 3: 63]
{	+ x x x x x x x x x	

В английском драматическом стихе иногда пропускается или добавляется слог после сильного интонационного раздела в середине строки. Варьирование в количестве слогов происходит особенно часто, если строка разделяется между репликами двух персонажей. В изучаемом русском драматическом стихе был обнаружен только один пример, в котором пропущен слог в середине строки; во всех остальных слог добавлен:

{	Сын чужезёмки. ^ Но будь лишь брат мой...	[Брюсов 1940: 56]
	х х х х х ^ х х х х х	
{	Что говоришь, Панона, ты?	[Брюсов 1940: 50]
	Что напрасно...	
	х х х х х х х х х х х х	
{	В соборы и с твоего благословенья...	[Голенищев-Кутузов 1905, 3: 63]
	х х х х х х х х х х х х	
{	Любовь! любовь! и в судорогах, и в гробе...	[Цветаева 1967: 167]
	х х х х х х х х х х х х	
{	Войди, пришелец!	[Багрицкий 1964: 248]
	и в комнату идёт...	
	х х х х х х х х х х х х	

В приводимых ниже примерах звонкий согласный [р], предшествуемый глухим взрывным [т], формирует факультативный в русском языке слоговой пик [Панов 1967: 172—173] и помогает сохранить нужное количество слогов в строке:

{	И в нутрь обращён теперь их взгляд...	[Шершеневич 1913: 104]
	х х х х х х х х х х х	
{	Как Пётр-царь, презрев закон сыновний...	[Цветаева 1957: 25]
	х х х х х х х х х х х х	

Русские поэты чутко ощущают связь между словоразделом и словесным ударением. Этим объясняется то, что сверхсхемные ударения в русских двух- и трехсложных размерах почти исключительно ограничиваются односложными словами [Jakobson 1979b]. В немецком и, в особенности, в английском 5-ст. ямбе поэты часто помещают многосложные слова таким образом, что их ударение становится сверхсхемными. Это происходит особенно часто в начале строки, где сверхсхемное ударение падает на анакрузу, или после фразового раздела в середине строки. Такая «иностранный» особенность ритма иногда проявляется у русских поэтов, но широкого распространения она не получила [Тарановский 1953: 13—16, 33—34; Томашевский 1929: 189]. В изучаемом

периоде несколько поэтов создают сверхсхемные ударения за счет многосложных слов, но, как правило, только на анакрузе. Брюсов использует такие вольности в пьесе «Пифагорейцы» [Брюсов 1922: 64—79], но его стих, очевидно, экспериментальный.

{	<i>Список?.. Немыслимо всё эти знаки...</i>	[Брюсов 1923: 76]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>Дивной сестры и бедного отца...</i>	[Аксенов 1916: 80]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>Правда, царицы говорят всегда...</i>	[Аксенов 1918: 1]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>Принял, её последнее дыхание...</i>	[Багрицкий 1964: 259]
{	х х х х х х х х х х	

Цитированные выше примеры отличаются от случаев, когда сверхсхемное ударение происходит за счет слабоударных служебных слов, которые встречаются чаще. Несколько примеров приведены ниже.

{	<i>Или, скорей, со счётом за моё...</i>	[Анненский 1959: 562]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>Отрадна нам после кошмара ночи...</i>	[Анненский 1959: 433]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>Ты среди нимф над нищим тешить, Гермий...</i>	[Анненский 1959: 390]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>Покинув её сумрачную Светлость...</i>	[Северянин 1922: 64]
{	х х х х х х х х х х	
{	<i>А вовсе не какое-нибудь тело...</i>	[Вас. Князев 1919: 317]
{	х х х х х х х х х х	

В предисловии к пьесе «Коринфяне» Иван Аксенов [1918: VII—VIII] пишет: «...русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами Тредиаковским и Ломоносовым...»¹¹. Однако ритмические особенности его пьесы (Прил. 3, № 41) мало отличаются от ритмики стиха других поэтов-современников. Его протест против «оков» классической традиции получил практическое выражение позже, во втором сборнике его переводов под заглавием «Елизаветинцы» [Аксенов 1938], в котором он старательно иммитирует ритмику английского драматического белого

¹¹ Роман Якобсон [Jakobson 1979a: 104] и Томашевский [1929: 247] ссылаются на «протест» Аксенова.

стиха. Аксенов смешивает строки, содержащие от трех до семи стоп, иногда вставляет «раешные» стихи, перемежает стих и прозу, пропускает или добавляет слоги в анакрузе или после интонационного раздела в середине строки, изредка использует дактилические окончания, выбирает слова с колеблющимся количеством слогов, часто создает сверхсхемные ударения за счет многосложных слов, и вообще, как кажется, пытается ввести в русское стихосложение особенности ритмики английского стиха, основывающегося на относительной, а не абсолютной, силе акцентной выделенности.

Перевод Аксеновым пьесы Томаса Хейвуда «Красотка с запада» [Аксенов 1938: 179—281] служит примером таких «новаций». Как показывает табл. 30, распределение ударности не похоже ни на какую ритмическую структуру русского 5-ст. ямба. На пятом икте ударение пропущено только в одной строке, приводимой ниже, где десятая позиция заполнена проклитическим предлогом *без*. В этом отношении Аксенов не отказывается от обычной русской практики иметь последний икт с ударной константой.

Таблица 30

Распределение ударности иктов в переводе «Красотка с запада»

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Аксенов	69,3	70,8	78,0	60,4	99,9	75,7	1289

{	Испáнец, тём, что мы́ одні́ — и без	[Аксенов 1938: 246]
	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́	
	Люде́й, провизии́ и по́роху — сдали́сь...	
	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́	

Когда Б. В. Томашевский исследовал сверхсхемные ударения в ямбах Пушкина, он принимал во внимание только слова с безусловно сильными ударениями, не подчиненными соседнему схемному ударению¹². В табл. 31 представлен наш анализ всех сверхсхемных ударений в аксеновском переводе «Красотки с запада». Мы сравниваем его с нашим анализом сверхсхемных ударений в драме Пушкина «Борис Годунов», в которой соблюдается константная цезура перед пятым слогом.

¹² Томашевский [1929: 190—193] дает такие результаты анализа нечетных слогов в пушкинском 5-ст. ямбе с цезурой: 1 — 12,6; 3 — 0,4; 5 — 5,6; 7 — 0,4; 9 — 1,0. Хотя эти цифры ниже наших (табл. 31), они тоже показывают, что большинство сверхсхемных ударений возникает на анакрузе и после цезуры.

Таблица 31

Сверхсхемная ударность в пьесах «Борис Годунов» и «Красотка с запада»

	Слог	1	3	5	7	9
Пушкин	Все слова	27,6	2,4	15,9	3,8	3,5
Аксенов	Все слова	35,4	11,6	12,8	10,2	10,1
	Односложные	23,4	9,0	10,2	8,9	8,7
	Многосложные	12,0	2,6	2,3	1,3	1,4

В стихе Пушкина сверхсхемные ударения создаются только односложными словами и появляются главным образом на анакрузе (27,6%) или после цезуры на пятом слоге (15,9%). В переводе Аксенова количество сверхсхемных ударений на всех позициях выше, чем у Пушкина, кроме пятой, которая на 3,1% ниже. Еще важнее то, что ударение 2- и 3-сложных слов иногда падает на нечетные слоги. Большинство «ритмических сдвигов» возникает на анакрузе (12,0%), а время от времени встречается «двойной сдвиг» на первом и третьем слогах; иногда такой «сдвиг» появляется после сильного фразораздела в середине строки. Ниже приводятся примеры таких строк. Во втором и третьем примерах строка разделена между двумя персонажами.

{	<i>Строго держись. Многие кавалеры...</i>	[с. 197]
	х х х х х х х х х х	
{	<i>Здравствуйте, господа!</i>	[с. 236]
	<i>Милости просим...</i>	
	х х х х х х х х х х	
{	<i>Только честным путём, сэръ.</i>	[с. 237]
	<i>Ваше имя...</i>	
	х х х х х х х х х х	

Как видно из табл. 32, в переводе Аксенова цезура не соблюдается, и количество словоразделов перед пятым и шестым слогами невысоко (81,6%). Женских окончаний строк почти вдвое больше мужских, так что Аксенов следует здесь русской традиции, а не английской, где мужские окончания преобладают.

Таблица 32

Частота цезуры и типы окончания в переводе Аксенова

Перед слогом	5	6	Всего	Мужское	Женское	Дактилическое
Аксенов	49,5	32,1	81,6	38,6	60,2	1,2

Несмотря на то, что Аксенов пытался ввести ритмические особенности английского 5-ст. ямба в практику русских поэтов, его переводы, несомненно, мало повлияли на эволюцию русского стиха. Его ямб звучит как «ритмическая стилизация» и, вероятно, не воспринимался как «стих» русскими читателями-современниками, непривычными к более свободной ритмике английского драматического стиха.

6. Заключение

Исследование эволюции 5-ст. ямба 1880—1922-х годов предоставляет еще одну возможность понять, как поэты ищут новые ритмические формы в пределах традиционных метров. Поэты исследуемой эпохи разрабатывают два новых ритмических варианта 5-ст. ямба, не обнаруженных ранее в оригинальной русской поэзии — нисходящую форму и выровненную форму. Несмотря на то, что эти два новых структурных варианта и французский вариант придали 5-ст. ямбу большую гибкость и сложность, чем имеется в любом другом русском размере, преобладающим, фоновым ритмом оставалась трехчленная форма. Трехчленная структура представляется «естественной» для русского 5-ст. ямба, и поэтам нелегко было преодолеть ее инерцию и создать новые типы ритмического разнообразия в этом метре. Раздельное исследование рифмованного и нерифмованного стиха выявило небольшие, но значимые ритмические расхождения. Самое широкое ритмическое разнообразие в оригинальной русской поэзии было обнаружено в драматическом стихе; переводы пьес содержат еще большие «вольности» в отношении безударного последнего (пятого) икта, формирования анжамбманов и использования сверхсхемных ударений за счет многосложных слов. Самое большое изменение происходит с цезурой, которая к 1910-му году исчезает совсем, хотя этому предшествует переходный период, когда передвижная цезура встречается часто. Таким образом, в начале XX в. поэты порывают связь с константной цезурой, унаследованной в начале XIX в. от французского десятисложника [Тарановский 1953: 156]. Этим они увеличивают ритмическое разнообразие 5-ст. ямба и образуют более свободное распределение словоразделов.

Специфический признак 5-ст. ямба XX в. в том, что он избегался «крестьянскими поэтами», такими как Есенин, Клюев и Сергей Клычков, а также «футуристами» Маяковским, Хлебниковым, Бурлюком, Крученых, Каменским и Асеевым. Такая характеристика подчеркивает существенную «литературность» 5-ст. ямба, который не развился из народного стиха, а был заимствован из других письменных литератур. Другой признак 5-ст. ямба

заключается в его связанности с определенными строфическими формами: 5-ст. ямб представляет собой основной метр сонета, октавы, терцины и секстины. В то же время 5-ст. ямб является основным размером нерифмованных повествовательных и драматических стихов, которые возникли как имитация немецких и английских образцов. В основе русской традиции 5-ст. ямба лежит нерифмованный стих поэм Пушкина, его драм «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии», и его октавы в «Домике в Коломне». Кроме того, в начале XX века 5-ст. ямб широко используется в популярной тогда форме сонета: Брюсов, Минский, Вяч. Иванов, Максимилиан Волошин, Бальмонт и Юрий Верховский — все писали сонеты 5-ст. ямбом, а некоторые достигли подлинных вершин, создавая венки сонетов. В этом периоде произошел расцвет лирического и закат драматического 5-ст. ямба.

Литература

Аксенов И. А. 1918. Предисловие // И. А. Аксенов. Коринфяне. М. С. VII—XIII.

Гаспаров М. Л. 1974. Ямб и хорей советских поэтов // М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. М. С. 76—125.

Гаспаров М. Л. 1984. Очерк истории русского стиха. М.

Панов М. В. 1967. Русская фонетика. М.

Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.

Тарановский Кирилл. 1955—1956. Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски Филолог. Књига 21. С. 15—43.

Тарановский Кирилл. 1963. О uloze cezure u srpskohrvackom stihu // Zbornik u čast Stjepana Ivšića. Zagreb. S. 363—374.

Тарановский Кирилл. 2000b [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.

Томашевский Б. В. 1929. Пятистопный ямб Пушкина // Б. В. Томашевский. О стихе. Л. С. 138—253

Шенгели Георгий. 1960. Техника стиха. М.

Conrad Hermann. 1895. Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeare's Dramen // Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Heft 31. S. 318—353.

Jakobson Roman. 1979a [1923]. О чешском стихе // Roman Jakobson. Selected writings. Vol. 5. The Hague. P. 3—130.

Jakobson Roman. 1979b. Об односложных словах в русском стихе // Roman Jakobson. Selected works. Vol. 5. The Hague. P. 135—146.

Kerrl Anna. 1913. Die metrische Unterschiede von Shakespeares King John und Julius Caesar // Bonner Studien zur englischen Philologie. Heft 10.

König Goswin. 1888. Der Vers in Shakespeares Dramen // Quellen und Forschungen zur Sprache- und Culturgeschichte der germanischen Völker. Heft 51.

Morton Edward Payson. 1910. The Technique of English Non-Dramatic Blank Verse. Chicago.

Schipper Jakob. 1910. A History of English Versification. Oxford.

Tarlinskaja Marina. 1987. Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies. New York.

Van Dam B. A. F., Stoffel C. 1900. William Shakespeare, Prosody and Text. Leyden.

Источники цитируемых текстов

Адамович Г., переводчик. 1924. Песни XIV—XV // Ф. Вольтер. Орлеанская девственница. Т. 1—2. М.; Л. С. 55—80.

Аксенов И. А. 1916. Елизаветинцы. Вып. 1. М.

Аксенов И. А. 1918. Коринфяне. М.

Анненский Иннокентий. 1959. Стихотворения и трагедии. Л.

Анненский Иннокентий, переводчик. 1921. «Ифигения Таврическая» // Еврипид. Театр Еврипида. Т. 3. М. С. 167—249.

Багрицкий Эдуард. 1964. Стихотворения и поэмы. М.; Л.

Балтрушайтис Ю. К. 1948. «Пролог к патомиме А. Шнитцлера "Покрывало Пьеретты"» // Ю. К. Балтрушайтис. Лилия и серп. Париж. С. 57—63.

Бальмонт К., переводчик. 1912 // Кристофор Марло. Трагическая история доктора Фауста. М.

Блок Александр. 1961. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. М.; Л.

Брюсов В. Я. 1900. Tertia Vigilia. М.

Брюсов В. Я. 1914, 1924. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 2, 15. СПб.

Брюсов В. Я. 1922. Миг. Берлин.

Брюсов В. Я. 1935. Неизданные стихотворения. М.

Брюсов В. Я., переводчик. 1940. // Ж. Расин. Федра. М.; Л.

Брюсов В. Я., Иванов Вяч. И., переводчики. 1911. «Франческа да Римини» // Г. Д'Аннунцио. Собрание сочинений. Т. 9. СПб.

Вейнберг П. И., Чюмина О. Н., переводчики. 1901. «Смерть Валленштейна» // Ф. Шиллер. Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей. Т. 2. СПб. С. 291—370.

Ганзен А., переводчик. 1902. «Король Генрик V» // В. Шекспир. Сочинения. Т. 2. СПб. С. 377—432.

Голенищев-Кутузов А. 1904—1905. Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. Т. 1—3. СПб.

Иванов Вячеслав. 1912. Нежная тайна. СПб.

Иванов Вячеслав. 1919. Прометей. СПб.

Иванов Г., переводчик. 1924. Песни V—VI // Ф. Вольтер. Орлеанская девственница. Т. 1—2. М.; Л. С. 75—104.

К. Р. (Константин Романов). 1911. Стихотворения 1900—1910. СПб.

Князев Василий. 1919. Первая книга стихов. СПб.

Кузмин М. А. 1912. Осенние озера. М.

Пастернак Б. Л. 1929. Поверх барьеров. М.; Л.

Северянин Игорь. 1922. Падучая стремнина. Берлин.

Случевский К. К. 1898. Сочинения К. К. Случевского в шести томах. Т. 1—6. СПб.

Цветаева Марина. 1957. Лебединый стан. Мюнхен.

Цветаева Марина. 1965. Избранные произведения. М.; Л.

Фофанов К. М. 1910. Необыкновенный роман. СПб.

Шершеневич В. Г. 1913. Carmina: Лирика 1911—1912. М.

Библиография поэтических произведений

Библиография разделена на три части: 1) оригинальные поэтические произведения, 2) переводные повествования, 3) переводные пьесы. Из оригинальных произведений здесь указаны только те, которые не отражены в следующих библиографиях: К. Д. Муратова, ред., «История русской литературы XIX века: Библиографический указатель» (М.; Л., 1962), «История русской литературы конца XIX — начала XX века: Библиографический указатель» (М.; Л., 1963); Ан. Тарасенков, «Русские поэты XX века, 1900—1955: Библиография» (М., 1966); Vladimir Markov, «Russian Futurism» (Berkeley, Los Angeles, 1968), p. 421—443. Обычно изучается первая версия произведений. Мы включили все стихи Брюсова, не вошедшие в собрания его сочинений. Разрозненные стихи Гиппиус собраны в диссертации автора: «The Versification of Zinaida Gippius», Harvard University, 1965. Переводные произведения приводятся по фамилиям переводчиков. Только после появления данной статьи мы узнали, что перевод «Божественной комедии» Д. Мина первый раз был издан в 1855-м г.

1. Оригинальные поэтические произведения

- Ахматова Анна. Сочинения. 2-е изд. Т. 1—2. Вашингтон, 1967—1968.
- Балтрушайтис Ю. Лилия и серп. Париж, 1948.
- Багрицкий Эдуард. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964.
- Бунин И. А. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1, 8. М., 1965, 1967.
- Гиппиус З. Н. Стихи дневник 1911—1921. Берлин, 1922.
- Гумилев Н. Собрание сочинений. Т. 1—4. Вашингтон, 1962—1968.
- Иванов Вячеслав. Свет вечерний. Оксфорд, 1962.
- Мандельштам Осип. Собрание сочинений. 2-е изд. Т. 1—3. Вашингтон, 1967—1969.
- Случевский К. К. Забытые стихотворения. Мюнхен, 1968.
- Цветаева Марина. Лебединый стан. Мюнхен, 1957.
- Цветаева Марина. После России. Париж, 1928.

2. Переводные поэмы

- Адамович Г. Песни XIV—XV // Ф. Вольтер. Орлеанская девственница. Т. 1—2. М.; Л., 1924, с. 55—80.
- Балтрушайтис Ю. «Бронзовый век» // Дж. Байрон. Сочинения. Т. 3. СПб., 1904, с. 150—159.
- Брюсов В. Я. «Аль Аалааф» // Э. По. Полное собрание поэм и стихотворений. М.; Л., 1924, с. 93—106.
- Брюсов В. Я. «Ад», песнь первая // Данте. Божественная комедия. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1955, с. 19—23.
- Иванов Вяч. «Остров» // Дж. Байрон. Сочинения. Т. 3. СПб., 1904, с. 170—192.
- Иванов Г. Песни V—VI // Ф. Вольтер. Орлеанская девственница. Т. 1—2. М.; Л., 1924, с. 75—104.
- Мин Д. «Ад», песни I—VIII // Данте. Божественная комедия. 2-е изд. СПб., 1909.
- Пастернак Б. Л. // И. Гёте. Тайны. М., 1922.

3. Переводные пьесы

- Аксенов И. А. «Как жаль ее развратницей назвать», Джон Форд // И. А. Аксенов. Елизаветинцы. вып. 1. М., 1916, с. 5—83.
- Анненский И. Ф. «Ифигения таврическая» // Еврипид. Театр Еврипида. Т. 3. М., 1921, с. 167—249.
- Балтрушайтис Ю. «Пролог к пантомине А. Шнитцлера “Покрывало Пьеретты”» // Ю. Балтрушайтис. Лилия и серп. Париж, 1948, с. 75—63.

Бальмонт К. Д. «Чистилище Святого Патрика» // Кальдерон. Сочинения Кальдерона. Вып. 1. М., 1900.

Бальмонт К. Д. // К. Марло. Трагическая история доктора Фауста. М., 1912.

Брюсов В. Я. // Ж. Расин. Федра. М.; Л., 1940.

Брюсов В. Я., Иванов Вяч. «Франческа да Римини» // Г. Д'Аннунцио. Собрание сочинений. Т. 9. М., 1909.

Вейнберг П. И., Чюмина О. Н. «Смерть Валленштейна» // Ф. Шиллер. Собрание сочинений Шиллера. Т. 2. СПб., 1901, с. 291—370.

Ганзен А. «Король Генрих V» // В. Шекспир. Сочинения. Т. 2. СПб., 1902, с. 377—432.

Ганзен А. и П. «Пер Гюнт», III // Г. Ибсен. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1956, с. 381—636.

Гумилев Н. // Дж. Браунинг. Пиппа проходит. «Северные записки». 1914. № 3, с. 39—56; № 4, с. 62—98.

Зелинский Ф. Ф. «Царь Эдип» // Ф. Софокл. Драмы. Т. 2. М., 1915, с. 71—148.

К. Р. «Ифигения в Тавриде» И. Гёте // К. Р. Стихотворения. Т. 2. СПб., 1915, с. 69—267.

Ликийдопуло М., Курсинский А. // О. Уайльд. Флоренская трагедия. М., 1907.

Минский Н., Чюмина О. «Антоний и Клеопатра» // В. Шекспир. Сочинения. Т. 4. СПб., 1904, с. 227—297.

Пастернак Б. Л. «Алхимик» // Бен Джонсон. Драматические произведения. М.; Л., 1933, с. 301—564.

Пастернак Б. Л. // Г. Клейст. Разбитый кувшин. М., 1962.

Холодовский Н. А. «Два знатных родича» // В. Шекспир. Сочинения. Т. 5. СПб., 1904, с. 234—288.

Щепкина-Куперник Т. Л. «Принцесса Греза» // Э. Ростан. Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1914, с. 79—150.

Приложение I
Лирический стих
А. Рифмованные стихи

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура		Всего	Число строк
Перед слогом							5	6		
1. Жемчужников (1855—97)	84,3	68,7	87,9	45,5	100,0	77,3	80,3	11,1	91,4	198
2. Апухтин (1857—68)	83,9	73,6	95,4	40,6	100,0	78,6	83,9	14,6	98,5	261
3. Апухтин (1873—83)	85,3	81,1	97,9	32,6	100,0	79,4	85,3	13,7	99,0	95
4. Случевский (?)	83,4	98,3	90,5	38,9	100,0	82,2	72,1	27,6	99,7	409
5. Вл. Соловьев (1875—97)	78,1	86,2	87,2	36,2	100,0	77,7	84,0	14,9	98,9	94
6. Плещеев (1877—89)	77,9	89,5	95,9	47,1	100,0	82,1	89,0	9,3	98,3	172
7. Надсон (1878—85)	86,7	95,8	95,0	35,8	100,0	82,7	100,0	—	100,0	120
8. Голенищев-Кутузов (?)	85,9	77,2	94,3	40,3	100,0	79,5	89,0	8,1	97,1	491
9. К. Р. (1881—1910)	78,8	79,2	87,7	40,3	100,0	77,2	75,8	16,9	92,7	538
10. Фофанов (1882—88)	82,7	87,0	97,6	26,9	100,0	78,8	95,2	4,8	100,0	208
11. Фофанов (1889—1909)	87,2	72,9	96,4	29,4	100,0	77,2	95,5	4,3	99,8	1028
12. Мережковский (1883—96)	82,4	75,0	93,2	37,7	100,0	77,2	88,2	11,8	100,0	204
13. Якубович (1883—1900)	89,4	88,2	91,7	45,1	100,0	82,9	86,4	10,1	96,5	397
14. Минский (1887—1904)	89,0	78,8	92,0	49,9	100,0	82,0	64,7	28,7	93,4	850
15. Минский (1922)	88,3	76,6	88,8	48,8	100,0	80,5	60,0	28,8	88,8	205
16. Лохвицкая (1889—1904)	85,5	86,4	96,2	39,5	100,0	81,5	85,4	14,5	99,9	719
17. Гиппиус (1889—1912)	87,0	68,6	83,7	47,6	100,0	77,4	60,1	25,1	85,2	338
18. Гиппиус (1913—1923)	87,8	78,2	70,2	51,6	100,0	77,6	55,8	22,9	78,7	188
19. Бальмонт (1890—98)	91,5	74,5	97,5	43,3	100,0	81,3	75,5	17,2	92,7	564
20. Бальмонт «Только любовь» (1900—03)	88,4	68,3	95,3	39,5	100,0	78,3	69,7	21,4	91,1	744
21. Бальмонт «Будем как солнце» (1903—07)	94,3	73,6	98,0	41,9	100,0	81,5	70,3	23,1	93,4	454
22. Бальмонт (1908—14)	88,0	83,6	94,3	47,7	100,0	82,7	75,0	20,2	95,2	560
23. Бальмонт «Сонеты солнца» (1917)	90,4	74,3	91,2	47,8	100,0	80,7	60,7	30,7	91,4	3206
24. Бальмонт (1916—22)	89,3	78,3	93,2	49,8	100,0	82,1	66,8	26,8	93,6	2085
25. Бунин (1894—1905)	83,5	81,3	93,1	36,0	100,0	78,8	76,2	19,5	95,7	667
26. Бунин (1906—07)	85,9	79,7	96,4	37,5	100,0	80,0	69,2	25,3	94,3	533
27. Бунин (1908—10)	84,9	87,8	96,7	40,0	100,0	81,9	67,3	28,6	95,9	458
28. Бунин (1911—22)	83,7	74,5	95,5	35,8	100,0	77,9	75,3	18,9	94,2	486

29. Брюсов (1894—95)	87,0	83,7	87,8	40,1	100,0	79,8	94,9	3,9	98,8	392
30. Брюсов (1898—1905)	85,6	84,2	80,3	55,5	100,0	81,3	51,8	38,3	90,1	355
31. Брюсов (1906—18)	88,8	85,2	80,5	59,4	100,0	82,6	54,6	36,6	91,2	1754
32. Брюсов (1919—24)	87,7	88,5	84,5	66,5	100,0	85,4	56,8	36,2	93,0	567
33. Блок (1898—1903)	82,2	88,7	93,3	44,7	100,0	81,8	84,5	13,1	97,6	450
34. Блок (1908—13)	87,0	77,6	90,2	47,2	100,0	80,4	76,0	20,3	96,3	246
35. Анненский (1901—10)	79,6	81,2	92,7	43,5	100,0	79,4	96,8	1,6	98,4	191
36. Белый (1901—09)	80,9	88,1	90,0	52,5	100,0	82,3	70,8	25,8	96,6	329
37. Белый (1914—18)	86,4	53,1	72,8	43,2	100,0	71,1	70,4	17,3	87,7	81
38. Сологуб (1901—21)	83,2	85,1	88,2	47,2	100,0	80,7	69,9	20,8	90,7	322
39. Вяч. Иванов (1903—04)	88,0	80,9	89,1	59,0	100,0	83,4	79,8	15,8	95,6	366
40. Вяч. Иванов (1911—12)	87,9	77,7	90,7	53,7	100,0	82,0	82,1	14,0	96,1	1517
41. Вяч. Иванов (1915—20)	87,5	67,6	90,5	46,6	100,0	78,4	72,8	21,8	94,6	537
42. Северянин (1903—07)	93,2	68,5	98,8	49,4	100,0	82,0	75,3	15,4	90,7	162
43. Северянин (1908—10)	81,8	87,1	95,0	37,8	100,0	80,4	85,8	11,7	97,5	677
44. Северянин (1911—17)	81,3	73,2	92,8	35,9	100,0	76,6	77,5	17,4	94,9	627
45. Северянин (1918—21)	83,4	69,1	90,8	41,0	100,0	76,9	66,9	21,3	88,2	553
46. Северянин «Секстины» (1910—19)	78,0	74,8	88,9	47,0	100,0	77,9	70,2	23,2	93,4	504
47. Северянин «Лё» (1918—19)	81,3	72,9	90,2	34,5	100,0	75,8	66,4	26,5	92,9	336
48. Большаков (1904—13)	87,4	91,3	88,3	46,6	100,0	82,7	70,9	23,3	94,2	103
49. Кузмин (1904—11)	85,6	88,4	86,9	55,8	100,0	83,3	59,7	32,1	91,8	502
50. Кузмин (1913—20)	81,4	72,5	73,9	50,0	100,0	75,6	43,8	34,2	78,0	436
51. В. Гофман (1905—07)	88,8	92,5	86,3	28,8	100,0	79,3	75,0	15,0	90,0	80
52. Вас. Князев (1905—20)	83,9	72,0	86,2	39,9	100,0	76,4	62,3	28,1	90,4	719
53. Гумилев (1905—11)	85,9	75,0	96,1	32,4	100,0	77,9	65,3	27,9	93,2	355
54. Гумилев (1912—21)	86,1	71,5	81,1	39,2	100,0	75,6	53,2	30,7	83,9	641
55. С. Соловьев (1906—12)	88,3	81,3	88,1	46,2	100,0	80,8	77,7	15,7	93,4	907
56. С. Соловьев (1914—15)	87,5	74,2	90,8	32,5	100,0	77,0	72,1	18,3	90,4	240
57. Ходасевич (1907)	76,6	86,2	96,8	25,5	100,0	77,0	87,2	12,8	100,0	94
58. Ходасевич (1914—23)	86,4	76,3	82,2	40,7	100,0	77,1	77,1	17,8	94,9	118
59. Волошин (1907—09)	87,4	95,4	99,1	41,2	100,0	84,5	99,4	0,6	100,0	325
60. Волошин (1915—18)	90,5	77,1	92,4	37,2	100,0	79,5	78,8	15,3	94,1	529
61. Верховский (1908—10)	80,7	82,3	91,8	41,2	100,0	79,2	69,1	28,1	97,2	741
62. Верховский (1917)	74,5	80,7	91,9	40,4	100,0	77,5	82,0	17,4	99,4	161
63. Мандельштам (1908—16)	73,0	72,4	84,2	32,7	100,0	72,5	60,8	31,6	92,4	355
64. Мандельштам (1918—21)	72,7	85,3	80,4	37,8	100,0	75,2	65,0	30,8	95,8	143
65. Чурилин (1909—16)	89,7	98,3	80,7	70,6	100,0	87,9	47,1	50,0	97,1	68
66. Цветаева (1910—12)	83,3	95,7	85,0	56,4	100,0	84,1	78,6	18,8	97,4	234

67. Цветаева (1915—17)	79,2	52,8	83,6	41,5	100,0	71,4	66,6	18,9	85,5	159
68. Цветаева (1918—22)	75,0	73,8	75,4	51,2	100,0	75,1	68,9	21,8	90,7	248
69. Ахматова (1910—13)	84,6	81,5	88,9	39,5	100,0	78,9	61,7	34,0	95,7	162
70. Ахматова (1914—16)	85,3	68,5	80,4	46,2	100,0	76,1	58,7	33,6	92,3	143
71. Ахматова (1917—22)	77,3	82,5	83,0	44,3	100,0	77,4	65,0	27,3	92,3	194
72. Инбер (1910—22)	83,3	68,7	84,1	48,8	100,0	77,0	53,3	30,9	84,2	246
73. Черный (1910—22)	89,1	84,6	93,2	45,3	100,0	82,4	66,6	28,3	94,9	395
74. Шершеневич (1911—13)	90,9	73,6	80,9	55,6	100,0	80,2	55,4	27,3	82,7	110
75. Лившиц (1911—15)	88,7	73,8	86,5	43,3	100,0	78,4	66,7	31,2	97,9	141
76. Лившиц (1919)	70,4	77,8	73,1	38,0	100,0	71,9	51,9	36,1	88,0	108
77. Балтрушайтис (1911—18)	93,0	85,3	99,1	40,3	100,0	83,6	76,5	23,5	100,0	702
78. Эренбург (1911—22)	84,4	73,6	77,2	44,4	100,0	75,9	55,6	27,0	82,6	333
79. Г. Иванов (1912—15)	86,2	61,8	86,8	36,5	100,0	74,2	66,8	20,3	87,1	340
80. Г. Иванов (1920)	85,6	67,7	68,6	40,8	100,0	72,4	49,0	23,5	72,5	306
81. Г. Иванов (1922)	84,1	61,0	91,5	20,7	100,0	71,5	72,0	14,6	86,6	82
82. Бобров (1913—17)	85,1	68,1	73,4	53,2	100,0	76,0	55,3	20,3	75,5	94
83. Ивнев (1913—20)	86,4	71,6	81,8	46,6	100,0	77,3	61,4	30,7	92,1	88
84. Городецкий (1913—22)	87,3	73,8	73,8	53,4	100,0	77,6	52,9	27,6	80,5	416
85. Пастернак (1913—22)	85,2	83,6	83,2	48,4	100,0	80,1	64,0	30,8	94,8	250
86. Тихонов (1913—22)	84,7	76,1	82,0	38,8	100,0	76,3	59,0	31,5	90,5	327
87. Багрицкий (1921—22)	81,7	74,1	72,8	38,6	100,0	73,4	52,8	34,5	87,5	290
Все рифмованные стихи	86,0	78,4	89,5	44,7	100,0	79,7	70,2	22,9	93,1	

38123

Б. Терцины

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура		Всего	Число строк
Перед слогом							5	6		
88. Мережковский (1885—9?)	85,8	80,4	90,9	32,9	100,0	78,0	62,1	32,4	94,5	219
89. Брюсов (1898—1903)	89,0	79,0	79,4	55,9	100,0	80,7	55,5	30,9	86,4	447
90. Брюсов (1909—18)	89,0	92,7	83,2	54,9	100,0	83,8	56,2	39,4	95,6	137
91. Бальмонт (1900—05)	91,4	71,0	96,7	35,5	100,0	78,9	62,7	28,3	91,0	1011
92. Бальмонт (1912—16)	88,9	80,4	91,6	50,3	100,0	82,2	65,2	27,4	92,6	296
93. Бунин (1903—16)	82,9	81,0	94,3	33,3	100,0	78,3	61,9	29,5	91,4	105
94. С. Соловьев (1905—14)	86,0	81,1	86,0	36,3	100,0	77,9	76,9	17,7	94,6	350
95. Эренбург (1911)	82,3	75,4	85,7	29,1	100,0	74,5	44,0	38,9	82,9	175
Терцины — все стихи	88,6	77,1	90,0	40,8	100,0	79,3	62,0	28,9	90,9	2740

В. Нерифмованные стихи

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура		Все- го	Число строк
Перед слогом							5	6		
96. Мережковский (1884—93)	79,6	71,7	90,2	40,8	100,0	76,5	79,6	15,1	94,7	265
97. Бунин (1889—1915)	83,2	73,8	95,0	34,6	100,0	77,3	60,2	29,8	90,0	500
98. Лохвицкая (1894—1900)	78,7	84,0	96,8	26,6	100,0	77,6	75,5	23,4	98,9	94
99. Бальмонт (1894—1903)	83,1	69,3	95,0	49,0	100,0	79,3	62,1	24,9	87,0	261
100. С. Соловьев (1906—15)	88,3	67,7	87,9	34,5	99,6	75,6	64,6	22,0	86,6	223
101. Северянин (1910—12)	79,9	65,7	94,0	43,6	100,0	76,7	81,9	12,1	94,0	149
102. Гумилев (1911—21)	81,8	72,7	81,8	60,2	100,0	79,3	56,8	28,4	85,2	88
103. Ахматова (1913—15)	92,6	63,9	81,5	42,6	100,0	76,1	60,2	30,5	90,7	103
104. Багрицкий (1916—22)	85,1	72,7	68,6	45,4	99,7	74,3	49,5	37,3	86,8	370
105. Верховский (1917)	89,8	69,4	78,5	43,5	100,0	76,2	54,3	25,8	80,1	186
106. Ходасевич (1918—19)	86,4	63,6	82,4	59,1	100,0	78,3	64,2	25,0	89,2	176
107. Волошин (1921—23?)	80,0	74,3	81,4	35,7	100,0	74,3	65,7	22,9	88,6	70
Все нерифмованные стихи	84,2	70,8	86,4	42,5	99,92	76,7	63,0	26,0	89,0	2490
Все лирические стихи	86,1	77,9	89,4	44,3	99,99	79,5	69,3	23,4	92,7	43353

Приложение 2

Повествовательный стих

А. Рифмованные стихи

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура	Всего		Число строк
Перед слогом							5	6		
1. Апухтин «Венеция» (1874)	88,6	73,3	93,2	46,0	100,0	80,2	68,2	26,1	94,3	176
2. Случевский «Без имени» 1881	77,1	99,1	85,8	41,3	100,0	80,6	58,3	41,3	99,6	218
3. Фет «Студент» (1884)	80,3	71,6	83,8	54,7	100,0	78,1	72,8	25,9	98,7	320
4. К. Р. «Из лагерных Заметов» (1885)	82,7	66,4	81,6	39,8	100,0	74,3	49,0	30,6	79,6	98
5. Фофанов «Дума в Царском Селе» (1889)	89,4	69,4	96,9	33,8	100,0	77,9	88,1	11,9	100,0	160
6. Фофанов «Необыкновенный роман» (1899)	79,9	74,1	88,9	40,9	99,9	76,7	76,5	21,1	97,6	817
7. Жемчужников «Загробная песня» (1890)	83,4	77,6	91,5	51,5	100,0	80,7	76,5	16,9	93,4	272
8. Лохвицкая «Эллада» (1892)	85,7	82,5	97,6	33,3	100,0	79,8	77,0	23,0	100,0	126
9. Брюсов «Осенний день» (1894)	87,0	75,0	89,8	32,4	100,0	76,9	99,1	0,9	100,0	108
10. Брюсов «О могуществе любви» (1914)	88,1	88,9	87,4	49,6	100,0	82,8	48,9	45,9	94,8	135
11. Вл. Соловьев «Три свидания» (1898)	87,8	77,1	90,4	54,8	100,0	82,0	71,3	20,7	92,0	188
12. Белый «Старинный друг» (1903)	82,1	93,8	83,0	43,8	100,0	80,5	63,4	33,0	96,4	112
13. Балтрушайтис «Бронзовый век» (1904)	89,1	85,6	98,8	46,5	100,0	84,0	63,4	35,7	99,1	905
14. Вяч. Иванов «Остров» (1904)	87,8	81,0	83,6	57,8	100,0	82,0	51,6	37,8	88,4	500
15. Мережковский «Старинные октавы» (1906)	83,8	71,9	87,1	48,0	100,0	78,1	61,5	33,9	95,4	1838
16. Кузмин «Всадник» (1908)	92,4	98,2	97,8	54,0	100,0	88,5	99,6	0,4	100,0	224
17. Пастернак «Тайны» (1922)	86,5	76,9	89,3	54,9	100,0	81,5	64,7	26,7	91,4	468
18. Г. Иванов «Орлеанская девственница» V—VI (1924)	84,6	68,2	74,2	48,0	99,8	75,0	48,2	26,4	74,6	500
19. Адамович «Орлеанская девственница» XIV—XV (1924)	81,2	69,2	73,0	47,6	100,0	74,2	45,8	30,4	76,2	500
20. Брюсов «Аль Аараф» (1924)	83,0	83,7	78,4	54,8	100,0	80,0	49,5	41,0	90,5	283
Все рифмованные стихи	84,6	77,1	87,3	47,9	99,97	79,4	63,9	29,1	93,0	7948

Б. Терцины

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура	Всего	Число строк
Перед слогом							5	6	
21. Фофанов «Герцог Магнус» (1887)	88,2	72,4	95,0	36,1	100,0	78,3	82,8	5,6 99,4	499
22. Брюсов «Аганатис» I—V (1897—98)	88,7	85,5	76,6	66,9	100,0	83,5	53,2	29,9 83,1	124
23. Брюсов «Ад» Песнь первая (?)	91,2	91,2	82,3	61,8	100,0	85,3	55,2	38,2 93,4	136
24. Вяч. Иванов «Сфинкс» (1903)	91,0	80,8	92,2	58,6	100,0	84,5	87,9	9,4 97,3	553
25. Вяч. Иванов «Врата» (1903)	84,9	77,9	90,7	52,3	100,0	81,2	100,0	— 100,0	172
26. Вяч. Иванов «Миры возможного» (1903)	81,4	82,3	91,3	72,7	100,0	85,2	60,8	32,4 93,2	355
27. Вяч. Иванов «Феофил и Марья» (1911)	87,6	72,4	86,6	51,3	100,0	79,6	48,7	40,2 88,9	388
28. Бальмонт «Химеры» (1903)	93,5	73,2	99,0	32,3	100,0	79,4	55,1	34,7 89,8	127
29. Мин «Ад» I—III (1909)	83,2	87,8	89,1	66,7	100,0	85,4	82,6	15,6 98,2	1078
Терцины — все стихи	86,5	81,1	90,1	57,6	100,0	83,1	75,1	20,6 95,7	3432

В. Нерифмованные стихи

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура		Всего	Число строк
Перед слогом							5	6		
30. Фофанов «Каменотес» (1885)	79,0	76,2	92,3	27,3	100,0	75,0	77,6	21,7	99,3	143
31. Минский «Песни о родине» III (1887)	81,5	77,4	94,4	49,2	100,0	80,5	96,8	3,2	100,0	124
32. Минский «Смерть Кая Гракха» (1887)	84,9	73,7	91,9	48,6	100,0	79,8	85,5	10,3	95,8	906
33. Минский «На кладбище» (1904?)	93,1	66,4	94,0	45,7	100,0	79,8	71,6	22,6	94,0	116
34. Брюсов «Плач о погибшем городе» (1906)	87,6	77,7	83,0	52,1	100,0	80,1	52,8	37,9	90,4	282
35. Брюсов «Подземное жилище» (1910)	84,2	69,5	77,9	53,7	100,0	77,1	43,2	36,8	80,0	190
36. Блок «Вольные мысли» (1907)	87,2	61,1	87,5	45,9	100,0	76,4	54,7	27,7	82,4	329
37. Вяч. Иванов «Послание на Кавказ» (1912)	80,7	62,9	90,0	53,6	100,0	77,4	100,0	—	100,0	140
38. С. Соловьев «Забуду ль день» (1913)	75,8	74,2	88,3	41,7	100,0	76,0	66,7	23,3	90,0	120
39. С. Соловьев «Блаженный Августин» (1914)	80,8	78,8	89,9	36,3	100,0	77,2	73,7	22,2	95,9	99
40. С. Соловьев «Василий Великий» (1915)	83,2	79,0	88,2	30,3	100,0	76,1	71,4	21,0	92,4	119
41. Пастернак «Белые стихи» (1918)	83,8	71,5	88,5	49,2	100,0	78,6	61,5	28,5	90,0	130
42. Багрицкий «Чертовы куклы» (1921)	78,9	70,1	69,1	41,7	100,0	71,9	39,2	43,6	82,8	204
43. Багрицкий «Большевики» (1922—23)	85,8	52,2	68,7	41,8	100,0	69,7	44,8	32,1	76,9	134
44. Северянин «Падучая стремнина» (1922)	83,2	66,3	89,2	43,3	100,0	76,4	58,0	28,2	86,2	1808
45. Верховский «Дети адамовы» (1922)	78,9	68,9	73,3	54,4	100,0	75,1	58,9	23,3	82,2	90
46. Верховский «Два креста» (1922)	87,2	66,4	74,4	57,6	100,0	77,1	47,2	28,8	76,0	125
Все нерифмованные стихи	83,8	69,4	87,1	45,4	100,0	77,1	64,4	24,3	88,7	5059
Все повествовательные стихи	84,7	75,5	87,8	49,2	99,99	79,4	66,4	25,9	92,3	16439

Приложение 3
Драматический стих

Икты	I	II	III	IV	V	В сред- нем	Цезура	Всего	Число строк	
Перед слогом							5	6		
1. Апухтин «Князь Таврический» (1870-годы)	88,1	70,4	88,9	49,6	100,0	79,4	73,3	21,5	94,8	135
2. Минский «Последняя исповедь» (1878)	81,5	84,8	93,5	45,7	100,0	81,1	96,2	3,8	100,0	184
3. Минский «Осада Тульчина» (1888)	84,3	79,9	92,1	54,2	100,0	82,1	84,0	12,7	96,7	2041
4. Минский «Свет правды» (1892)	93,1	77,5	88,4	60,7	100,0	83,9	49,8	35,6	85,4	275
5. Голенищев-Кутузов «Смерть Святополка» (1878)	86,8	72,7	88,4	57,4	99,8	81,0	79,0	13,4	92,4	476
6. Голенищев-Кутузов «Смута» (?)	86,0	66,8	88,0	54,2	99,96	79,0	71,2	14,9	86,1	2599
7. Надсон «Царевна Софья» (1880)	76,7	81,3	89,2	40,6	100,0	88,0	91,7	7,6	99,3	288
8. Случевский «Землетрясение» (?)	81,9	79,5	82,3	59,6	100,0	80,7	56,2	30,8	87,0	493
9. Случевский «Бунт» (?)	84,5	83,1	84,1	49,4	100,0	80,3	56,7	34,4	91,1	1005
10. К. Р. «Возрожденный Манфред» (1885)	79,3	73,2	77,3	39,9	100,0	73,9	53,9	28,8	82,7	802
11. К. Р. «Ифигения в Тавриде» (?)	82,0	72,6	78,8	57,0	99,6	78,0	61,2	23,6	84,8	500
12. Анненский «Ифигения Таврическая» (1890 годы)	84,2	71,6	86,0	57,2	99,8	79,8	77,9	18,6	96,5	1298
13. Анненский «Меланиппа-философ» (1901)	84,4	65,6	90,9	53,2	99,92	78,8	95,6	3,3	98,9	1244
14. Анненский «Царь Иксион» (1902)	77,6	70,0	91,8	55,6	100,0	79,0	88,5	8,6	97,1	1302
15. Анненский «Лаодамия» (1902)	85,4	64,6	93,6	58,3	100,0	80,4	91,4	5,7	97,1	1072
16. Анненский «Фамира-Кифаред» (1906)	82,4	66,6	94,4	58,3	99,9	80,4	86,2	10,8	97,0	1017
17. Мережковский «Антигона» (1892)	79,1	65,6	87,3	57,2	100,0	77,8	96,4	3,3	99,7	999
18. Бальмонт «Фауст» (1899)	84,4	63,7	93,4	44,4	99,8	77,1	61,5	25,3	86,8	1099
19. Бальмонт «Чистилище Святого Патрика» (1900)	85,8	63,9	96,1	42,8	100,0	77,9	61,8	23,8	85,6	895
20. Фофанов «Дедушкина тайна» (1900?)	85,4	70,9	87,6	46,5	100,0	78,1	71,1	26,7	97,8	501

21. Лохвицкая «Бессмертная любовь» (1900)	83,4	84,7	92,1	51,3	100,0	82,3	76,8	22,7	99,5	2217
22. Вейнберг, Чюмина «Смерть Валленштейна» (1901)	84,0	53,4	88,6	56,2	100,0	76,4	87,0	6,2	93,2	500
23. А. Ганзен «Король Генрих V» (1902)	84,0	66,4	75,8	54,4	99,6	76,0	60,0	18,2	78,2	500
24. Бунин «Каин» (1903)	83,8	74,3	91,7	55,7	100,0	81,1	74,9	16,4	91,3	1840
25. Минский, Чюмина «Антоний и Клеопатра» (1904)	87,2	67,2	87,2	52,2	100,0	78,8	60,4	27,0	87,4	500
26. Холодовский «Два знатных родича» (1904)	86,2	73,0	87,6	59,8	100,0	81,3	57,8	34,4	92,2	500
27. А. и П. Ганзен «Пер Гюнт» III (1905?)	81,8	76,5	73,0	60,4	100,0	78,2	53,4	27,8	81,2	500
28. Ликиардопуло, Курсинский «Флорентийская трагедия» (1907)	88,6	70,8	91,6	56,4	100,0	81,5	76,2	16,8	93,0	500
29. Блок «Песня Судьбы» (1908)	88,5	63,5	79,8	59,6	100,0	78,3	55,8	30,8	86,6	104
30. Блок «Роза и крест» (1912)	81,5	72,8	81,5	70,9	100,0	81,3	59,6	29,1	88,7	151
31. Брюсов, Вяч. Иванов «Франческа да Римини» (1909—10)	85,0	64,4	75,8	62,2	97,8	77,0	52,0	28,0	80,0	500
32. Брюсов «Путник» (1910)	84,1	76,8	75,2	70,2	99,2	81,1	57,7	25,6	83,3	246
33. Брюсов «Пифагорейцы» (1921)	77,6	65,3	78,2	57,6	99,4	75,8	50,6	21,8	72,4	170
34. Брюсов «Федра» (1920 годы)	84,1	77,0	79,3	62,0	100,0	80,5	57,4	27,9	85,3	1569
35. Балтрушайтис «Пролог и пантомим» (1913)	97,0	74,0	98,0	49,0	100,0	83,6	79,0	21,0	100,0	100
36. Щепкина-Куперник «Принцесса Греза» (1914)	82,6	76,2	86,2	56,2	100,0	80,2	66,6	27,2	93,8	500
37. Зеленский «Эдип» (1914)	83,6	90,8	79,4	65,0	100,0	83,8	57,4	39,6	97,0	500
38. Гумилев «Пиппа проходит» (1914)	84,6	73,4	83,0	63,6	100,0	80,9	52,8	32,4	85,2	500
39. Гумилев «Отравленная туника» (1917—18)	84,5	73,4	78,6	52,2	100,0	77,7	51,1	28,0	85,1	1472
40. Аксенов «Как жаль ее развратницей назвать» (1916)	84,8	72,6	77,6	59,8	99,93	79,0	51,7	30,1	81,8	1494
41. Аксенов «Коринфяне» (1918)	80,9	72,0	77,9	56,0	100,0	74,4	53,4	29,7	83,1	1013
42. Пастернак «Драматические отрывки» (1917)	87,1	72,6	89,6	61,7	100,0	82,2	64,7	28,3	93,0	201
43. Пастернак «Разбитый кувшин» (1917)	85,0	72,6	83,0	52,8	100,0	78,7	61,0	25,2	86,2	500
44. Пастернак «Алхимик» (191—)	86,2	62,6	86,2	53,4	100,0	77,7	50,6	32,4	83,0	500
45. Вяч. Иванов «Прометей» (1919)	83,3	71,8	86,1	55,7	100,0	79,4	57,1	31,7	88,8	1029
46. Багрицкий «Трактир» (1919—20)	87,5	61,1	78,4	41,2	99,7	73,6	51,0	27,0	78,0	296
Все драматические стихи	83,9	72,3	86,4	54,7	99,97	79,5	69,5	21,0	90,5	36127

РУССКИЕ ДВУХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ С СИЛЬНОЙ ЦЕЗУРОЙ с 1890 по 1920 г.¹

1. Введение

Со времен ломоносовской реформы 1739 г. и до конца XIX в. русское литературное стихосложение было односистемным: в нем царила силлаботоника с ее классическими двухсложными и трехсложными размерами. С начала XX в. литературный стих становится многосистемным: в нем сосуществуют классические размеры, дольник, акцентные размеры и неметрический свободный стих². Это преобразование совершилось не сразу: ему предшествовало много экспериментов и поисков новых ритмических форм. Одна из главных трудностей при установлении общей типологии стиха XX в. в том и состоит, чтобы выделить отчетливые видовые группы в этой массе классических размеров, новых размеров, переходных форм и экспериментов. В этой статье мы делаем попытку прояснить формальные характеристики одной из таких групп — подкласса двухсложных размеров с сильной цезурой, то есть с цезурой после икта с константным ударением³.

В русских двухсложных размерах (ямбе и хорее) основные типы строк имеют длину от 3 до 6 стоп. Цезура употребительна только в 5- и 6-ст. строках. Цезура представляет собой словораздел, занимающий постоянное положение в строке; только в 5-ст. хорее она бывает передвижной⁴. В 1890—1920 гг. поэты стали разрабатывать более свободные виды цезуры и употреблять ее также и в 4-, 7- и 8-стопных строках. Чаще всего это были по-прежнему строки из двух членов (с одной цезурой), но иногда они создавали строки из трех и четырех членов (с двумя и тремя цезурами).

Можно различить четыре типа цезуры: (1) константную, (2) передвижную, (3) наращенную или сокращенную (усеченную) и (4) варьирующуюся (переменную). Константная цезура занимает неизменное место в обычных двухсложных размерах. Передвижная цезура меняет место между двумя

¹ Данная статья («Russian binary meters with strong caesura from 1890 to 1920») была опубликована в IJSLP, vol. 14, 1971, p. 111—133.

² См. обзоры: [Ермилова 1961; Гаспаров 1984: 206—257].

³ Лишь немногие ученые проявляли интерес к двухсложным размерам с сильной цезурой. См.: [Брюсов 1919: 60—76; 1924: 62—79; Жирмунский 1975а: 271—281; 1975b: 129—142; Тарановский 1953: 312—314, 349; Шенгели 1923: 128—129; 1960: 97—145]. Термин «сильная цезура» принадлежит Жирмунскому [1975а: 272].

⁴ См.: [Тарановский 1953: 273—298]. Все данные о двухсложных размерах, кроме особо оговоренных, взяты из этой работы.

иктами. Нарощенная или усеченная представляет собой цезуру, перед которой или (реже) после которой добавляются или пропускаются слог или два. Варьирующаяся является цезурой, в которой число добавляемых или пропускаемых слогов переменное. В первом и третьем случаях место цезуры во всех строках одно и то же, во втором и четвертом ее место меняется. В первых трех случаях все строки равносложны, а в четвертом число слогов — переменное. В первых двух случаях двухсложный метр остается неизменным на протяжении всей строки, в последних двух случаях он прерывается на определенном месте. Сокращения, употребляемые далее: мужская цезура — МЦ, женская — ЖЦ, дактилическая — ДЦ, передвижная — ПЦ, варьирующаяся — ВЦ, «+» — слог, добавленный после цезуры, С — строфическая.

Ниже приведены две строфы из стихотворения З. Гиппиус «Нелюбовь», в которых появляется наращенная цезура. Табл. 1 показывает, что в строке здесь четыре икта (на 2-м, 4-м, 7-м и 9-м слогах), четные икты константно-ударны, на нечетных возможны пропуски ударений, а цезура занимает константное место после 5-го слога. Сверхсхемные ударения возникают только на некоторых односложных слогах. При анализе ритма этого и следующих примеров мы указываем как количество, так и процент ударений на каждом слоге, чтобы легче было сопоставлять ритм разных размеров.

Гиппиус

(Я4 ЖЦ)	Смеётся ха́ос, зоветь безо́кий:	х х х х х х х х х х
	Умрёшь в о́ковах, — порв́и, порв́и!	х х х х х х х х х х
	Ты зна́ешь сча́стье, ты о́дино́кий.	х х х х х х х х х х
	В свобо́де сча́стье, — и в Нелюбв́и.	х х х х х х х х х х
	Охладева́я, творю́ моли́тву,	х х х х х х х х х х
	Любв́и моли́тву е́два́ творю́...	х х х х х х х х х х
	Слабе́ют ру́ки, конча́ю би́тву,	х х х х х х х х х х
	Слабе́ют ру́ки... Я отворю́!	х х х х х х х х х х

Таблица 1

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV
Слоги	2	4	7	9
Число ударений	15	16	13	16
Процент	93,8	100	81,3	100

Все двухсложные размеры с сильной цезурой, независимо от типа цезуры, непременно имеют ударную константу на предцезурном икте⁵. Этот икт выполняет ту же ритмическую функцию, что и ударная константа на последнем икте строки во всем русском стихосложении: он сигнализирует о конце полустушия, как последний икт — о конце стиха. Для описания таких наращений и усечений можно было бы пользоваться понятием «каталектика», однако удобнее употреблять те же термины, какие употребляются при описании окончаний стиха: «мужское», «женское», «дактилическое». Размеры с сильной цезурой в целом тоже могут быть описаны разными античными терминами⁶, но проще считать их лишь подклассом двухсложных размеров и сохранить для них принятые термины «4-стопный», «6-стопный», чтобы обозначить число иктов в строке. Внутри каждого полустушия сильные и слабые места чередуются как обычно в двухсложных размерах, сверхсхемные ударения возможны только на односложных словах, и ритмическая структура этого подкласса такая же, как в обычных двухсложных размерах. Цезура представляет собой единственное место в строке, где силлабическая организация двухсложного размера может быть нарушена. Поэтому размер стихотворения Гиппиус мы будем называть 4-ст. ямбом с наращенной женской цезурой (Я4 ЖЦ).

Обычный 6-ст. хорей с цезурой имеет женскую цезуру после 6-го слога. В нижеприводимом отрывке из стихотворения Константина Бальмонта «Он мне снился» (1907) каждая строка имеет наращенную дактилическую цезуру (Х6 ДЦ). По данным табл. 23-й и 6-й икты константны, а остальные иногда безударны.

Бальмонт

(Х6 ДЦ)	Он мнѣ снился призраком дол́гие годá,	х х х х х х х х х х х х
	Я ждалá избрáнника, я ждалá всегдá.	х х х х х х х х х х х х
	Я не ви́дя помни́ла, ве́рила в негó,	х х х х х х х х х х х х
	Не моглá не слýшаться се́рдца моего́.	х х х х х х х х х х х х

⁵ То, что мы называем «наращенной цезурой», Шенгели [1960: 114, 129—130] называет «наращением полустушия».

⁶ В. Брюсов [1924: 65—79] употреблял для этих размеров термины «диподия», «диямб», «ди-хорей», «пеон». Роман Якобсон [1922] сурово критиковал его за злоупотребление античной терминологией.

Таблица 2

Распределение ударности в 6-стопном хорее с дактилической цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI
Слоги	1	3	5	8	10	12
Число ударений	11	15	16	15	6	16
Процент	68,8	93,8	100	93,8	37,5	100

Стихотворения с дактилической цезурой можно было бы рассматривать как имеющие дополнительный икт в середине строки — особенно в случае, если последний слог дактилической цезуры несет ударение. Однако определяющим фактором ритмической структуры изучаемых размеров является не случайная ударность в окончании, а константная ударность предцезурного икта. Добавочное ударение в цезурном дактилическом окончании аналогично с составной рифмой в конце строки.

Стихотворение М. Лохвицкой «В долине лилии цветут» (1900—1902) можно считать 7-ст. ямбом с мужской цезурой (Я7 МЦ) именно потому, что 8-й слог, находящийся перед цезурой, несет константное ударение. 14-сложная строка разделяется на полустишия по 4 + 3 икта. Табл. 3 показывает, что в этом стихотворении 2-й, 4-й, 5-й и 7-й икты константно ударны.

Лохвицкая

В долине лилии цветут безгрешной красотой.
(Я7 МЦ) x x x x x x x | x x x x x x
Блестит червонною пыльюй их пестик золотой.
x x x x x x x | x x x x x x
Чуть гнётся стройный стебелёк под тяжестью пчелы.
x x x x x x x | x x x x x x
Благоухают лепестки, прекрасны и светлы.
x x x x x x x | x x x x x x

Таблица 3

Распределение ударности в 7-стопном ямбе с мужской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII
Слоги	2	4	6	8	10	12	14
Число ударений	15	16	1	16	16	5	16
Процент	93,8	100	6,3	100	100	31,3	100

Стихотворение Брюсова «Презрение» (1900) также написано 14-сложными строками, которые также делятся на полустихия по 8 и 6 слогов. Но из табл. 4 видно, что константно ударным в нем является 6-й, а не 8-й слог, и поэтому мы должны считать стихотворение написанным 6-ст. ямбом с наращенной дактилической цезурой (Я6 ДЦ). Восьмой слог ударен в двух из 12 строк, и, как обычно, сверхсхемное ударение падает на слабоударное односложное слово.

Брюсов

(Я6 ДЦ) Великое презрёние и к лю́дям и к себе́
 х х х х х х х х | х х х х х х
 Растёт в ду́ше вла́стительно, ца́рят в моёй судьбе́.
 х х х х х х х х | х х х х х х
 Люби́л бы, да не в си́лах я́, не и́щешь и не ждёшь,
 х х х х х х х х | х х х х х х
 И все́ мечтý — как при́зраки, и все́ жела́нья — ло́жь.
 х х х х х х х х | х х х х х х

Таблица 4

Распределение ударности в 6-стопном ямбе с дактилической цезурой

Икты	I	II	III		IV	V	VI
Слоги	2	4	6	8	10	12	14
Число ударений	11	9	12	2	9	8	12
Процент	91,7	75,0	100	16,7	75,0	66,7	100

В стихах с сильной цезурой иногда бывает трудно решить, действительно ли перед нами одна строка или две строки, напечатанные подряд. Особенно это трудно, когда во всех строках есть не только концевые рифмы, но и внутренние, цезурные. Так, стихотворение Бальмонта «Фантазия» (1894) написано 8-ст. хореем с женской цезурой перед 9-м слогом (Х8 ЖЦ), и цезурные окончания в нем рифмуются с окончаниями нечетных строк. Табл. 5 показывает, что все четные икты здесь константно ударны.

Бальмонт

(Х8 ЖЦ) Как живы́е извая́нья, в и́скрах лу́нного сия́нья,
 х х х х х х х х | х х х х х х х х
 Чу́ть трепещу́т очертáнья со́сен, ёлей, и берёз.
 х х х х х х х х | х х х х х х х х

Вёщий лёс споко́йно дре́млет, я́ркий блёск Луны́ прие́млет,
 x x x x x x x | x x x x x x x
 И ропта́нью ве́тра вне́млет, ве́сь испо́лнен та́йных грёз.
 x x x x x x x | x x x x x x x

Таблица 5

Распределение ударности в 8-стопном хорее с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Слоги	1	3	5	7	9	11	13	15
Число ударений	16	24	13	24	18	24	11	24
Процент	66,7	100	54,2	100	75,0	100	45,8	100

Из-за внутренних рифм стихотворение Бальмонта можно было бы считать 4-ст. хореем. И наоборот, нижеприводимую строфу из стихотворения Лохвицкой «В вальсе» (1908), написанного 2-ст. ямбом с чередующимися женскими рифмами, можно было бы назвать 4-ст. ямбом с наращенной женской цезурой и цезурной рифмой:

Лохвицкая

Ого́нь созву́чий,	Ты́ льне́шь укра́дкой
Акко́рдов пе́нье,	Мечто́ю ло́жной,
О́ вальс реву́чий,	Ты́ — о́тдых сла́дкий
Моё забве́нье.	Души́ трево́жной.

Хотя «художественная воля автора», как справедливо замечает В. М. Жирмунский [1975а: 272]), важна для того, чтобы решить вопрос, намеренно ли выбирает поэт такие длинные строки, необходимо установить, придает ли он длинным строкам сквозное ритмическое единство. В большинстве случаев статистический анализ подтверждает наличие «авторской воли» и обнаруживает, что два главных просодических закона русских двухсложных размеров — закон регрессивной акцентной диссимиляции и закон восходящего зачина строки⁷ — действуют и в этом подклассе. Большинство длинных строк имеют различное распределение ударений в каждом полустишии⁸.

⁷ Подробное разъяснение этих понятий см.: [Тарановский 1953: 333—351; 2000b], а также статью «Основные структурные признаки...», с. 16—52 наст. изд.

⁸ Не исключено, впрочем, что строки, занимающие одинаковое место в строфе, имеют тенденцию к одинаковому типу ударности. См.: [Гаспаров 1997; Тарановский 2000а; Шенгели 1923: 109—121; Smith 1981].

Можно было бы возразить, что 7-ст. и 8-ст. строки, содержащие 15 или 17 слогов, слишком длинны, чтобы восприниматься как одна ритмическая единица. Но это не так уж невозможно. Греческий гекзаметр может иметь до 17 слогов, а 7-ст. и 8-ст. строки в русских хореических былинах с дактилическими окончаниями имеют и по 15, и по 17 слогов [Бейли 2001: 241—252]. Вольные хорей и вольные ямбы Маяковского тоже иногда имеют по 18—20 слогов [Гаспаров 1974: 372—397]. Организующая роль рифмы в длинных строках будет рассматриваться отдельно.

Материал нашего анализа — русская поэзия преимущественно 1890—1920 гг.⁹ Чтобы статистические данные были надежнее и чтобы история изучаемого подкласса стихотворных размеров была как можно подробнее, мы привлекали и стихи многих «менее известных» поэтов. Примеры других размеров, передвижных цезур, варьируемых цезур приводятся далее. В этом подклассе размеров появляется много уникальных экспериментов, но мы рассматриваем только наиболее употребительные типы строк. Где возможно, мы привлекаем для сравнения обычные двухсложные размеры. Нарощенные и усеченные цезуры такого рода встречаются и в трехсложных размерах, но их мы здесь не касаемся. Зато уделяется некоторое внимание истории двухсложных размеров с сильной цезурой, их рифмовке и родственным более свободным формам.

2. Двухчленный стих

Четырехстопный ямб с женской цезурой (Я4 ЖЦ) представляет собой один из самых употребительных размеров с наращенной цезурой. Табл. 6 показывает, что четные икты константно ударны, а нечетные могут пропускать ударения. У всех поэтов налицо акцентная диссимиляция, но она слабо выражена и не регрессивна, потому что нечетные икты почти равны по силе. Разница между 4-ст. ямбом с женской цезурой и обычным 4-ст. ямбом начала XX в. [Тарановский 1955—1956] представлена в табл. 7. В обычном ямбе единственная ударная константа — 4-й икт, преимущественно одинаково ударны 1-й и 2-й икты (83,5% и 87,4%), 3-й икт самый слабый, и средняя ударность заметно ниже, чем при сильной цезуре (80,0% вместо 93,8%). В рубрике «Прочие поэты» объединены авторы, написавшие этим размером слишком мало строк¹⁰.

⁹ Недостаток места не позволяет перечислить здесь все тексты и источники. Просмотрены были почти все сочинения поэтов, названных в тексте и примечаниях. Подробнее см. библиографии: [Муратова 1966; Тарасенков 1966]. Некоторые из использованных изданий перечислены в *Приложении 1*.

¹⁰ «Прочие поэты» и число их строк: Белый — 20, Блок — 16, Бунин — 22, Венский — 12, Городецкий — 28, Гумилев — 28, Есенин — 44, Вяч. Иванов — 16, Клоев — 20, Кузмин — 8, Маяковский — 32, Скиталец — 28, Цветаева — 12, Черемнов — 24, Чурилин — 6.

Таблица 6

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	7	9		
Лохвицкая	95,7	100	89,7	100	96,3	116
Брюсов	91,3	100	87,2	100	94,6	172
Бальмонт						
1898—1909	96,5	100	93,0	100	97,4	171
1912—1921	88,1	100	77,2	100	91,3	101
Сологуб	74,5	100	83,7	100	89,5	98
В. Гофман	83,3	100	83,3	100	91,7	84
Гиппиус	86,2	100	84,6	100	92,7	130
Северянин						
1907—1910	83,3	100	93,8	100	94,3	144
1911—1919	76,6	100	82,5	100	89,8	171
Прочие поэты	89,2	100	93,0	100	95,6	316
Все поэты 1896—1921	87,1	100	88,0	100	93,8	1503

Таблица 7

Распределение ударности в 4-стопном ямбе начала XX века

Икты	I	II	III	IV	В среднем
Слоги	2	4	6	8	
Я4 начала XX века	83,5	87,4	49,1	100	80,0

Сведя эти данные в два хронологических периода (табл. 8), мы видим, что постепенно 4-ст. ямб с женской цезурой приближается к акцентной диссимилиации, ударность нечетных иктов падает и средняя ударность строки понижается на 2,6%.

Таблица 8

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с женской цезурой по двум периодам

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
1896—1910	89,9	100	90,1	100	95,0	819
1911—1921	83,9	100	85,5	100	92,4	684

Четырехстопный ямб с дактилической цезурой (Я4 ДЦ) — другая форма наращенного цезурного 4-ст. ямба. Так как последний (6-й) слог перед цезурой, по данным табл. 9а, иногда ударен и так как строка содержит 10 слогов, этот размер можно было бы рассматривать как вариант 5-ст. ямба¹¹. Однако константный икт на 4-м слоге и то, что в других размерах с дактилическим наращением дополнительные ударения иногда падают на слог перед цезурой, дают возможность предположить в этом стихе скорее двухсложный размер с наращенной цезурой. К 4-ст. ямбу с дактилической цезурой наиболее близок 5-ст. ямб с восходящим «французским» ритмом — с сильными местами на 4-м и 10-м слоге (на 2-м и 5-м икте). Однако во «французском» 5-ст. ямбе 6-й слог тоже сильно ударен, 8-й слог — самый слабый, а цезура, если она есть, находится перед 5-м слогом. В табл. 9б приводится пример ритма 5-ст. ямба в лирике Случевского¹². В нем 2-й икт почти константен (98,3%), 3-й сильноударен (90,5%), а 4-й — самый слабый (38,9%). В 4-ст. ямбе же с наращенной дактилической цезурой 2-й икт константен, а 6-й слог, наоборот, самый слабый в строке и во многих стихотворениях не несет ни единого ударения¹³.

Таблица 9а

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с дактилической цезурой

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	8	10	
Все поэты 1901—1921	84,3	100	15,3	85,5	100	92,5 249

Таблица 9б

Распределение ударности в 5-стопном ямбе

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	8	10		
Случевский Я5	83,4	98,3	90,5	38,9	100	82,2	409

¹¹ Ломоносов в переводе «асклепиадовых стихов» Горация «Я знак бессмертия себе воздвигнул» употребляет 5-ст. ямб с постоянной цезурой перед 7-м слогом (как в подлиннике). Однако ни 2-й, ни 3-й икт у него не константны, поэтому его ритм не похож на ритм 4-ст. ямба с дактилической цезурой.

¹² См. статью «Метрическая и ритмическая типология...», с. 151—152 наст. изд.

¹³ Число строк: Асеев — 4 («Олений клич»); Бальмонт — 8 («Звук звуков»); Брюсов — 16 («В ночном безлюдии»); Гиппиус — 27 («Цепь», «Дни»); Гумилев — 10 («Какою музыкой мой слух взволнован»); Северянин — 128 («Ах, все мне кажется», «Бежать в льяносы», «Белая фея», «Лесной набросок», «Орешек счастья», «Реквием», «Спустя пять лет», «Сувенир критике», «Триолет» — 1910, «Фелиссе Крут»); Третьяков — 20 («Мы строим клетчатый, бетонный остов»); Цветаева — 36 («Весть», «От гнева в печени, мечты во лбу», «Простоволосая Агарь, сию»).

Примером 4-ст. ямба с дактилической цезурой может служить начало стихотворения Гумилева (1912). Распределение ударности представлено в табл. 10 и показывает, что 6-й слог не несет ни одного ударения.

Гумилев

(Я4 ДЦ)	Какою му́зыкой мо́й слухъ взволно́ван?	х х х х х х х х х х х
	Чьимъ стра́нным о́бликомъ я зачаро́ван?	х х х х х х х х х х х
	Душа́ прохладна́я, тепе́рь о́пять	х х х х х х х х х х
	Ты́ мне позво́лила жела́ть и жда́ть.	х х х х х х х х х х

Таблица 10

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с дактилической цезурой

Икты	I	II		III	IV
Слоги	2	4	6	8	10
Число ударений	9	10	—	9	10
Процент	90,0	100	—	90,0	100

Четырехстопный ямб с передвинутой цезурой. Описанный тип стиха в некоторых стихотворениях имеет передвинутой цезуру (Я4 ПЦ). По данным табл. 11а видно: как и в 4-ст. ямбе с дактилической цезурой, четные икты константны, но нечетные на 20% менее ударны, и средняя ударность на 11,2% ниже¹⁴. Табл. 11b показывает, что в большинстве строк (82,3%) цезура все же находится перед 7-м слогом, но в некоторых строках несколько раз возникает перед 8-м или 9-м слогом.

Таблица 11а

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с передвинутой цезурой

Икты	I	II		III	IV	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	8	10		
Все поэты 1902—1921	61,7	100	11,3	63,1	100	81,2	141

¹⁴ Число строк: Гиппиус — 40 («Зеленый цветок», «Она» — 1905, «Что есть грех»); Северянин — 89 («Квинтина I», «Поэза раздражения», «Поэза трех принцесс»); Цветаева — 12 («Как разгораются — каким валежником»).

Таблица 11b

Распределение передвижной цезуры в 4-стопном ямбе

Цезура перед слогом	7	8	9
Процент	82,3	16,3	1,4

Распределение ударности в стихотворении Цветаевой «Как разгораются — каким валежником» (1921) описывается в табл. 12. В этом стихотворении 2-й и 4-й икты в нем константны, а 1-й и 3-й часто пропускают ударения. 6-й слог несет ударение в двух строках из 12. Цезура стоит перед 7-м слогом 8 раз (66,7%) и перед 8-м слогом 4 раза (33,3%).

Цветаева

	С какой торжественною постепенностью	х х х х х х х х х х х х
(Я4 ПЦ)	Спада́ют вы́спренные обвеша́тлости!	х х х х х х х х х х х х
	О́ наши пра́дедовы драгоценности	х х х х х х х х х х х х
	Под самозва́нческим уда́ром Жа́лости!	х х х х х х х х х х х х х

Таблица 12

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с передвижной цезурой

Икты	I	II		III	IV
Слоги	2	4	6	8	10
Число ударений	6	12	2	6	12
Процент	50,0	100	16,7	50,0	100

Размер 5 + 5. В литературном стихе можно определить размер 5 + 5 как 4-ст. хорей с дактилической цезурой (Х4 ДЦ), но по происхождению он представляет собой русский народный лирический размер¹⁵. Строка разделена на два 5-сложных полустишия, в которых, как видно из табл. 13, на 3-м слогѣ стоит константное ударение, а на крайних 1-м и 5-м — факультативные ударения¹⁶.

¹⁵ Исследования этого размера в литературном и народном стихе см.: [Беззубов 1978; Bailey 1971; 1993: 149—183].

¹⁶ Число строк: Бальмонт — 40, Брюсов — 16, Клюев — 44, Северянин — 49, Цветаева — 16.

Таблица 13

Распределение ударности в размере 5 + 5

Слоги	2	3	5	6	8	10	Число строк
Дрожжин	40,4	100	71,8	46,0	100	35,8	344
С. Соловьев	42,3	100	58,7	38,6	100	38,6	324
Прочие поэты	37,6	100	63,6	53,9	100	30,9	165
Все поэты 1890—1920	40,6	100	65,1	44,5	100	35,9	833

Так, например, в стихотворении Бальмонта «Лесунка» (1914), как видно из табл. 14, на 3-м слоге каждого полустушия ударение является константой, а на 1-м и 5-м — только тенденцией. Нечетные строки у Бальмонта рифмованные.

Бальмонт

(5 + 5)	Люди добрые, вы большущие,	х х х х х х х х х х
	Сапоги у вас все с подошвами.	х х х х х х х х х х
	Ах, дожди, дожди, сверху льющие,	х х х х х х х х х х
	Чтоб ушли огни, стали прошлые!	х х х х х х х х х х

Таблица 14

Распределение ударности в размере 5 + 5

Слоги	1	3	5	6	8	10
Число ударений	12	28	17	20	28	2
Проценты	42,9	100	60,7	71,4	100	7,1

Шестистопный ямб с женской цезурой (Я6 ЖЦ). В русском стихе 6-ст. ямб имеет константную цезуру перед 7-м слогом и константное ударение только на 6-м икте (на 12-м слоге). Единственным поэтом в истории этого размера, сделавшим предцезурный 3-й икт тоже константно ударным, был Тредиаковский (см. табл. 15b). В этом он подражал структуре французского александрийского стиха [Тредиаковский 1953: 104]. Шестистопный ямб с наращенной женской цезурой, как представлено в табл. 15а, имеет константный 3-й икт и симметричную структуру: в каждом полустушии первый и третий икты — сильные, а второй икт — слабый¹⁷. То, что 2-й икт слабее, чем 5-й (59,5% против 49,8%), показывает, что поэт ощущает этот размер как ритмически единую строку. Из табл. 15b видно, что 6-ст. ямб с женской цезурой отличается от сим-

¹⁷ Число строк: Белый — 64, Брюсов — 52, Бунин — 24, Гиппиус — 16.

метричного 6-ст. ямба XIX в. только константой на 3-м икте и повышенной средней ударностью, в остальном же распределение ударений в них сходное.

Таблица 15a

Распределение ударности в 6-стопном ямбе с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	9	11	13		
Сологуб	95,1	54,3	100	93,8	37,0	100	80,0	81
Бальмонт	95,5	61,2	100	94,5	52,1	100	83,9	309
Северянин	80,6	48,6	100	86,1	37,5	100	75,5	72
Прочие поэты	90,4	64,1	100	96,8	57,1	100	84,7	156
Все поэты 1894—1918	92,4	59,5	100	94,0	49,7	100	82,6	618

Таблица 15b

Распределение ударности в 6-стопном ямбе

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем
Слоги	2	4	6	8	10	12	
Тредиаковский 1752	86,9	52,3	100	90,1	51,2	100	80,1
Симметрический Я6 XIX в.	90,7	64,7	75,5	94,1	39,8	100	77,5

Представление о ритме такого 6-ст. ямба дает первая строфа стихотворения Бальмонта «Голубовато-белый» (1905):

Бальмонт

Голубовáто-бéлый и красновáто-сéрый,
 (Я6 ЖЦ) х х х х х х х | х х х х х х х
 В дворцé людскóго мóзга двá цвéта-веществá.
 х х х х х х х | х х х х х х х
 Без нíх мы не имéли б ни знáния, ни вéры,
 х х х х х х х | х х х х х х х
 Лишь с нíми óбласть чúвства и нáша мýсль живá.
 х х х х х х х | х х х х х х х

Шестистопный ямб с дактилической цезурой (Я6 ДЦ) сходен с 6-ст. ямбом с женской цезурой. По данным табл. 16, структура его — симметричная,

3-й и 6-й икты константно ударны, а цезурное окончание (8-й слог) изредка несет ударение (10,5%)¹⁸.

Таблица 16

Распределение ударности в 6-стопном ямбе с дактилической цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк	
Слоги	2	4	6	8	10	12	14		
Бальмонт	98,3	60,0	100	17,0	98,7	48,3	100	84,2	230
В. Гофман	94,4	59,7	100	5,6	94,4	29,2	100	79,6	72
Брюсов	96,2	53,8	100	16,7	89,7	55,1	100	82,5	78
Городецкий	98,8	65,5	100	6,0	100	35,7	100	83,3	84
Прочие поэты	94,7	60,7	100	4,7	96,7	45,5	100	83,0	224
Все поэты	96,5	60,2	100	10,5	96,8	44,6	100	83,0	688
1891—1920									

Шестистопный хорей с дактилической цезурой (Х6 ДЦ). Обычный 6-ст. хорей с цезурой имеет две разновидности, обе с константами на 3-м и 6-м слоге [Тарановский 1953: 304—325]. В симметричном стихе сильными являются первый и третий икты в каждом полустиишии, а слабым — второй икт. В асимметричном стихе второе полустиишии такое же, как в симметричном, но в первом полустиишии 1-й и 2-й икты или равны по силе, или 2-й немного сильнее. Табл. 17а показывает, что 6-ст. хорей с наращенной дактилической цезурой и константами на 3-м и 6-м икте имеет те же два ритмических варианта¹⁹. На цезурном окончании (7-й слог) в некоторых строках встречаются дополнительные ударения (5% — 7%). Для сравнения по ритму можно привлечь обычный хорей с женской цезурой: так как это единственный из классических размеров, имеющий предцезурную константу, то по существу следовало бы и его отнести к подклассу двухсложных размеров с сильной цезурой. Как образцы его симметричного и асимметричного ритма мы взяли стих Жуковского (1851) и Ф. Миллера (1873) [Тарановский 1953: табл. 15]; данные представлены в табл. 17б.

¹⁸ Число строк: Бунин — 8, Гиппиус — 22, Вяч. Иванов — 36, Кузмин — 18, Минский — 12, Северянин — 46, С. Соловьев — 22, Фофанов — 20, С. Черный — 28, Эренбург — 12.

¹⁹ Число строк: Брюсов — 28, Гиппиус — 10, Городецкий — 20, Горький — 6, Есенин — 26, Вяч. Иванов — 8, Иванов-Классик — 40, Лохвицкая — 32, Случевский — 24, Сологуб — 44, Трефолев — 18, Черемнов — 8, Якубович — 18.

Таблица 17а

Распределение ударности в 6-стопном хорее с дактилической цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк	
Слоги	1	3	5	7	8	10	12		
Бальмонт	71,1	73,3	100	12,2	82,2	43,3	100	78,3	90
Северянин	68,9	56,8	100	4,1	70,3	52,7	100	74,8	74
Прочие поэты	71,5	72,5	100	5,0	75,2	46,0	100	77,5	302
Все поэты 1891—1921	71,0	70,2	100	6,2	75,8	46,6	100	77,3	466
Симмет. Я6 ДЦ	74,7	56,7	100	5,3	72,7	44,7	100	74,8	150
Асиммет. Я6 ДЦ	69,3	76,6	100	6,6	77,2	47,5	100	78,4	316

Таблица 17б

Распределение ударности в 6-стопном хорее

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем
Слоги	1	3	5	7	9	11	
Жуковский	77,1	45,7	100	81,4	31,4	100	2,6
Ф. Миллер	62,3	80,9	100	71,0	64,8	100	79,8

У некоторых поэтов встречается 6-ст. хорей с наращенной дактилической цезурой и добавочным послецезурным слогом (Х6 ДЦ+)²⁰. Табл. 18 показывает, что этот размер имеет симметричный ритм, в котором 3-й, 4-й и 6-й икты являются константами. То, что среди слабых иктов 5-й слабее, чем 2-й (42,1% против 60,0%), означает, что строка представляет собой единую ритмическую единицу. В цезурном окончании 7-й слог принимает ударение в 15,0% всех строк.

²⁰ Число строк: Бальмонт — 66 («Война» — 2, «Придорожные травы», «Пять пещер»); Городецкий — 38 («Повязка», «Розовая»); Минский — 20 («Верую»); Эренбург — 16 («Девушки печальные»).

Таблица 18

Распределение ударности в 6-стопном хорее с дактилической цезурой +

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	9	11	13	
Все поэты 1903—1910	82,1	60,0	100	15,0	100	42,1	100	80,7 140

Представление о ритме такого 6-ст. хорее с дактилической цезурой + дает первая строфа стихотворения Бальмонта «Придорожные травы» (1903). Седьмой слог в нем не несет ни одного ударения.

Бальмонт

(Х6 ДЦ) Спите, полумёртвые увядшие цветы,
 ъ х х х ъ х х х | х ъ х х х х
 Так и не узнавшие рассвета красоты,
 ъ х х х ъ х х х | х ъ х х х х
 Близь путей заезженных взрощённые Творцом,
 ъ х х х х х х х | х х х х х х
 Смятые невидевшим тяжёлым колесом.
 ъ х х х х х х х | х х х х х х

Семистопный ямб с мужской цезурой (Я7 МЦ) распадается на два полустишия с 4 + 3 иктами²¹. Как явствует из табл. 19, акцентная диссимилиация действует в каждом полустишии отдельно, так что 2-й, 4-й, 5-й и 7-й икты оказываются константами или почти константами. У Бальмонта в нескольких стихотворениях²² встречается и 7-ст. ямб с женской цезурой (Я7 ЖЦ).

²¹ Число строк: Бальмонт — 70 («Два венка», «Заговор о конях», «Змея», «Не обвиняй», «Тесный грот»); Вяч. Иванов — 20 («Из Байрона» — 1); Лохвицкая — 134 («В долине лилии цветут», «Мюргит», «Отец Лоренцо», «Шмели в черемухе гудят»); Сологуб — 6 («Еврей боится попасть в шеол»); С. Черный — 12 («На этапе»).

²² «Белый призрак», «Зарево мгновений», «Проклятие».

Таблица 19

Распределение ударности в 7-стопном ямбе с мужской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	8	10	12	14		
Лохвицкая	92,5	100	44,8	100	97,0	48,5	100	83,3	134
Прочие поэты	90,7	97,2	71,3	100	90,7	68,5	100	88,4	108
Все поэты 1901—1916	91,7	98,8	56,6	100	94,2	57,4	100	85,5	242

Семистопный хорей тоже распадается на два полустишия с 4 + 3 иктами и константами на 2-м, 4-м и 7-м иктах. Табл. 20а и 20б показывают, что акцентная диссимилиация действует в каждом полустишии отдельно и гораздо сильнее, чем в 7-ст. ямбе. Большинство поэтов употребляют женскую цезуру (X7 ЖЦ)²³, но у Бальмонта есть несколько стихотворений с усеченной мужской (X7 МЦ), а у нескольких поэтов — единичные стихотворения с наращенной дактилической (X7 ДЦ)²⁴.

Таблица 20а

Распределение ударности в 7-стопном хорее с мужской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	8	10	12		
Бальмонт 1903—1908	68,2	100	62,8	100	74,8	59,3	100	80,7	86

²³ Число строк: Брюсов — 16, Бунин — 24, Клюев — 23, С. Соловьев — 28, Сологуб — 8, Трефолов — 29.

²⁴ Мужская цезура — Бальмонт («Вино», «Все равно мне, человек плох или хорош», «Мой дом», «Талисман», «Теремный ум»). Дактилическая цезура — Бальмонт («Моя головушка»); Есенин («Заиграй, играй, тальяночка»); Лохвицкая («В час полуденный»).

Таблица 20b

Распределение ударности в 7-стопном хорее с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	9	11	13		
Бальмонт	65,6	100	64,4	100	73,0	65,6	100	81,6	270
Прочие поэты	44,5	100	54,7	100	64,8	55,5	100	74,2	128
Все поэты 1894—1914	58,8	100	61,3	100	70,4	62,4	100	79,0	398

Примером 7-ст. хорее с женской цезурой может служить отрывок из стихотворения Бунина «К востоку» (1903—1906).

Бунин

Вот и скрылись, позабылись снежных гор чалмы.
(Х7 ЖЦ) х х х х х х х | х х х х х
Зной пустыни, путь к востоку, мёртвые холмы.
х х х х х х х | х х х х х
Каменистый, красно-серый, мутный океан
х х х х х х х | х х х х х
На восток уходит, в знойный, в голубой туман.
х х х х х х х | х х х х х

Восьмистопный ямб состоит из двух полустиший с 4 + 4 иктами и мужской цезурой (Я8 МЦ)²⁵ или наращенной женской цезурой (Я8 ЖЦ)²⁶. Из табл. 21a и 21b видно, что регрессивная акцентная диссимиляция действует в каждом полустишии отдельно, но выражена слабо, потому что ударность первых двух иктов различается незначительно. В этом сказывается влияние современного 4-ст. ямба, который стремился именно к выравниванию двух первых иктов (см. табл. 7). Самым слабым иктом в строке остается предпоследний, 7-й (М — 40,0%, Ж — 47,6%). У Северянина есть два стихотворения и с дактилической цезурой (Я8 ДЦ)²⁷.

²⁵ Число строк: Бальмонт — 32 («Заповедь», «Зеленый шар», «Любовь», «Трубадур»); Брюсов — 20 («Армянская песня»); Г. Иванов — 12 («О празднество на берегу»); Ходасевич — 8 («Душа»); С. Черный — 18 («Сборный пункт»).

²⁶ Число строк: Бальмонт — 74 («Земля» — 6, «Знаки», «Проклятие человекам», «Ты не видал»); Брюсов — 6 («И он взглянул, и ты уснула»); Вяч. Иванов — 12 («Узлы змеи»); Северянин — 62 («Весенние сирени», «Газела V», «Германия, не забывайся», «Клуб дам», «Элементарная соната»); Сологуб — 10 («Любви томительную сладость»).

²⁷ «Шантажистка», «Сказание о Ингрид» — 6 строк.

Таблица 21a

Распределение ударности в 8-стопном ямбе с мужской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	8	10	12	14	16		
Все поэты 1895—1916	75,6	86,7	55,6	100	86,7	88,9	40,0	100	79,2	90

Таблица 21b

Распределение ударности в 8-стопном ямбе с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	6	8	11	13	15	17		
Все поэты 1905—1918	78,0	80,5	61,0	100	78,0	84,1	47,6	100	78,1	164

Примером ритма 8-ст. ямба с мужской цезурой могут служить четыре строки из стихотворения Ходасевича «Душа» (1913).

Ходасевич

(Я8 МЦ) К чемú рукоплескáть шутáм? Живí на берегú угрúмом.
 Там, ráковины приложíв к ушáм, внемлí пленённым шúмам, —
 Пронíкни в отдалённый мíр: глухóй старíк ворчíт сердíто,
 Ладьá скрипíт, шуршíт веслó, да вóпли — с берегóв Коцýта.

Восьмистопный хорей с женской цезурой после 4-го икта (Х8 ЖЦ) был самым популярным из всех размеров с сильной цезурой²⁸. И количество строк (3062), и отчетливость ритма позволяют считать его не экспериментальным, а общеупотребительным размером. Некоторые ученые предпочитают называть этот размер «пеоническим», состоящим из четырех 4-слож-

²⁸ Число строк: Бобров — 12, Большаков — 6, Бунин — 16, Верховский — 14, Волошин — 27, В. Гофман — 60, Гумилев — 64, Есенин — 24, Князев — 12, Кузмин — 47, Лохвицкая — 42, С. Соловьев — 14, Черемнов — 12, Шершеневич — 71.

ных стоп²⁹, но данные табл. 22 обнаруживают в нем чередование слабых и сильных иктов, которое типично для двухсложных размеров. Четные икты константны, а ударность нечетных иктов убывает от начала к концу строки, где самый слабый — предпоследний. Такой ритм идеально соответствует закону регрессивной акцентной диссимиляции, так что можно сделать вывод, что пеоническая теория приложима к ним не больше, чем к другим двухсложным размерам.

Таблица 22

Распределение ударности в 8-стопном хорее с женской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	9	11	13	15		
Трефолев	51,0	100	50,0	100	48,1	100	38,5	100	73,5	104
Мережковский	54,4	100	53,4	100	55,8	100	29,0	100	74,1	217
Бальмонт										
1894—1900	53,1	100	48,6	100	56,0	100	41,7	100	75,0	175
1903—1909	58,2	99,9	54,9	100	55,3	100	45,7	100	76,8	871
1912—1920	60,8	100	57,3	100	57,6	100	52,9	100	78,6	255
Брюсов	61,9	99,2	47,9	100	60,9	100	49,1	100	77,3	236
Сологуб	61,4	100	58,9	100	56,3	100	38,6	100	76,9	158
Вяч. Иванов	61,6	100	63,5	100	49,7	99,4	50,3	100	78,1	159
Минский	55,3	100	70,2	100	60,6	97,9	41,5	100	78,2	94
Черный	51,6	100	49,2	100	47,7	100	29,7	100	72,3	128
Городецкий	60,9	100	48,1	100	46,7	100	7,8	100	74,2	156
Северянин	53,4	96,6	40,9	100	31,8	96,6	43,2	100	70,3	88
Прочие поэты	60,8	99,0	54,6	100	49,2	99,5	38,0	100	75,1	421
Все поэты	58,2	99,7	54,0	100	53,4	99,7	42,5	100	75,9	3062
1886—1922										

²⁹ Брюсов [1919: 73—76] колеблется в названии этого размера, но среди других терминов упоминает и «пеоны».

Есть несколько стихотворений, написанных 8-ст. хореем с усеченной мужской цезурой (X8 МЦ)³⁰ и с наращенной дактилической цезурой (X8 ДЦ)³¹. Хотя показатели в табл. 23а и 23b выведены из очень малого количества строк, однако и они обнаруживают чередование слабых и сильных иктов.

Таблица 23а

Распределение ударности в 8-стопном хорее с мужской цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	8	10	12	14		
Все поэты 1908—1914	62,9	100	40,0	100	40,0	100	50,0	100	74,1	70

Таблица 23b

Распределение ударности в 8-стопном хорее с дактилической цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	В среднем	Число строк
Слоги	1	3	5	7	9	10	12	14	16	
Все поэты 1910—1914	62,8	100	56,4	100	1,3	43,6	97,4	42,3	100	79

Примером 8-ст. хорea с наращенной дактилической цезурой может служить первая строфа стихотворения Северянина «Поэзоконцерт» (1911).

Северянин

В Акаде́мии Поэ́зии — в озе́рза́мке белома́рамном —
(X8 ДЦ) х х х х х х х х | х х х х х х х х
Ежего́дно ма́я пе́рвого фиоле́товый конце́рт,
х х х х х х х х | х х х х х х х х
Посвяще́нный ве́шним су́меркам, посвяще́нный де́вам тра́урным...
х х х х х х х х | х х х х х х х х
Ту́т — газе́ллы и рапсоди́и, ту́т — и гли́на, и мольбе́рт.
х х х х х х х х | х х х х х х х х

³⁰ Число строк: Бальмонт — 46 («Ангел встреч», «В степях», «Город»); Вяч. Иванов — 12 («Turris Eburnea» — II); С. Черный — 12 («Еле льющаяся зыбь»).

³¹ Число строк: Бальмонт — 16 («Бег минут», «Жемчужина»); Вяч. Иванов — 14 («Turris Eburnea» — I, III); Северянин — 48 («Вечером жасминовым», «Никчемная», «Портниха», «Поэзоконцерт»).

3. Трехчленный стих

Стихотворения с двумя цезурами и несколько стихотворений с тремя цезурами относятся к числу метрических раритетов. Более других авторов уделяли внимание этим «фокусам» Бальмонт и Северянин. Единственным размером, дающим хоть сколько-то значимое число строк, был 6-ст. ямб из трех «третьестиший» (термин Брюсова) с женскими цезурами³². Из табл. 24 видно, что строки этого размера состоят из трех 5-сложных членов, в каждом из которых 4-й слог константно ударен, а 2-й может пропускать ударения (х х х х х). 5 + 5 + 5-сложный стих напоминает удлинённый 4-ст. ямб с женской цезурой.

Таблица 24

Распределение ударности в 6-стопном ямбе с двумя цезурами

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Слоги	2	4	7	9	12	14		
Все поэты 1910—1916	85,5	100	84,2	100	81,6	100	91,9	76

Шестистопный ямб с двумя цезурами можно отметить в «декадентском» стихотворении Северянина «В грехе — забвенье» (1911).

Северянин

А жизнь чарует и соблазняет, и переменной
 х х х х х | х х х х х | х х х х х
 Всего уклада семейных будней влечёт куда-то!
 х х х х х | х х х х х | х х х х х
 В смущеньи сердце: оно боится своей изменой
 х х х х х | х х х х х | х х х х х
 Благополучье своё нарушить в часы заката.
 х х х х х | х х х х х | х х х х х

4. Варьирующаяся цезура

Стихотворения с наращенной цезурой вносят изменение в последовательность сильных и слабых слогов в двухсложных размерах. Однако строки таких

³² Число строк: Бальмонт — 8 («Весь воздух»); Городецкий — 12 («Река жизни»); Северянин — 56 («В грехе — забвенье», «О, горе сердцу», «Сказание о Ингрид» — 2). Стихотворения с другими расположениями цезур: Северянин («В шалё береговом», «И ты шел с женщиной», «Сказание о Ингрид» — 3, «Хочется мне плакать»); Сологуб («Господь прославит небо», «На свете много благоуханной»).

стихотворений остаются равносложными, потому что добавляется еще один или два слога на постоянном месте строки. Равносложность нарушается еще более, если число околоцезурных слогов оказывается переменным. Варьирующаяся цезура появляется в значительном количестве строк только в 4-ст. ямбе и 6-ст. хорее, но также встречается и в 6-ст. ямбе³³, и в 4-ст. хорее³⁴.

Четырехстопный ямб появляется в стихотворениях, которые можно разделить на стихи с собственно варьирующейся цезурой (Я4 ВЦ) и стихи, в которых строки с женской цезурой и без нее чередуются строфически упорядоченно (Я4 ДЦС). Примером такой гибридной строфы может служить стихотворение З. Гиппиус «Мудрость» (1908).

Гиппиус

	Сошлись чертёвки на перекрёстке,	х х х х х х х х х х
(Я4 ВЦ)	На перекрёстке трёх дорóг.	х х х х х х х х ³⁵
	Сошлись к полно́чи, и ме́сяц жё́сткий	х х х х х х х х х х
	Висе́л вверху́, кривя́ свой ро́г.	х х х х х х х х х х

Примером стихов с варьирующейся цезурой, в которых строки с женской и дактилической цезурой чередуются беспорядочно, может служить стихотворение Бальмонта «Играющей в игры любовные» (1903).

Бальмонт

	О, поцелу́и — насильно дымные,	х х х х х х х х х х х
(Я4 ВЦ)	О, поцелу́и — во́ имя мщени́я!	х х х х х х х х х х х
	Какие жгу́чие, какие стра́нные,	х х х х х х х х х х х х х
	С их вспы́шкой сча́стия и отвраще́ния!	х х х х х х х х х х х х х

В некоторых случаях слоги могут пропускаться так, что строка оказывается то наращенной, то усеченной на цезуре, как, например, в отрывке стихотворения Ф. Сологуба «Суровы очи у дивных дев» (1902).

Сологуб

	Они́ прохо́дят сре́дь вла́жных тра́в,	х х х х х х х х х
(Я4 ВЦ)	Сре́ди коло́сьев, сре́ди цвето́в,	х х х х х х х х х
	Под те́нь надгробных кресто́в.	х х х х х х х
	Проро́чат что́-то све́ч лучи́,	х х х х х х х х
	Но что́ проро́чат, о то́м молчи́.	х х х х х х х х х

³³ Бальмонт («Семи́к»); В. Гофман («Меж черных сосен»); Чурилин («Больная девушка — первая»).

³⁴ Гиппиус («Камень»); Вяч. Иванов («Beethoveniana»); С. Соловьев («Гимн Анадиомене»).

³⁵ Пробелы сделаны только для графической наглядности и не означают паузы или перерыва в ритме.

Как показывает табл. 25а, регрессивная акцентная диссимилиация обнаруживается в этих двух типах стиха более явно, чем в 4-ст. ямбе с наращенной женской цезурой (см. табл. 6), но все же не так сильно, как в обычном 4-ст. ямбе XIX в. В стихах, строфически организованных, 2-й икт иногда пропускает ударение³⁶, но только в обычных 4-ст. строках и никогда — перед женской цезурой. В стихах с варьирующейся цезурой (см. табл. 25b)³⁷ 2-й икт константен, число слогов на цезуре колеблется от 0 до 3, средняя длина интервала — 1,83 слога.

Таблица 25а

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с варьирующейся цезурой

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Строфическая цезура 1898—1920	86,6	98,3	65,8	100	87,7	292
Варирующаяся цезура 1894—1913	84,1	100	75,2	100	89,8	145
Я4 19-го века	82,1	96,8	34,6	100	78,4	

Таблица 25b

Объем слогов в интервале между II и III иктами

Слоги	0	1	2	3
Строфическая цезура	—	48,3	51,7	—
Варирующаяся цезура	0,7	27,6	59,3	12,4

Шестистопный хорей с варьирующейся цезурой (Х6ВЦ), как представлено в табл. 26а, имеет слабо выраженную симметричную структуру, в которой

³⁶ Число строк: Бальмонт — 60 («В былое время», «Верхушка лета», «Свист»); Брюсов — 88 («В ладье», «Гребень волны», «Признание», «Товарищам интеллигентам»); Гиппиус — 68 («Мудрость», «Последние сны»); Гумилев — 20 («Константинополь»); Лохвицкая — 16 («Титания», «Хочу я слышать тот шопот странный»); Северянин — 32 («Врубелю», «Образ прошлого»); Сологуб — 8 («По тем дорогам, где ходят люди»).

³⁷ Число строк: Бальмонт — 36 («Играющей в игры любовные», «Три коня»); Горюхицкий — 8 («Седой и юный, Руси простивший»); Ивнев — 10 («И я отравлен жалом свободы»); Лохвицкая — 16 («Лучистым роем несутся мимо»); Северянин — 19 («В луни»); Сологуб — 28 («О лихорадочное лето», «Печальный ангел земле принес», «Суровы очи у дивных дев»); Фофанов — 16 («Вместо посвящения», «После Голгофы»); Чурилин — 12 («Гелиотроп»).

3-й и 6-й слоги — ударные константы³⁸. Интервал между 3-м и 4-м иктом, как показывает табл. 26b, колеблется от 1 до 4 слогов, но чаще всего содержит 2 слога; средняя длина его — 2,09 слога. Единственным автором, у которого достаточное число строк этого хореического размера, является В. Гофман.

Таблица 26a

Распределение ударности в 6-стопном хорее с варьирующейся цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
В. Гофман	79,6	65,8	100	84,2	38,2	100	78,0	152
Прочие поэты	68,5	64,0	100	80,9	47,2	100	76,8	178
Все поэты 1898—1914	73,6	64,8	100	81,8	43,0	100	77,3	330

Таблица 26b

Объем слогов в интервале между III и IV иктами

Слоги	1	2	3	4
Все поэты	20,6	50,0	29,1	0,3

Примером такого хореического размера с варьирующейся цезурой может служить первая строфа стихотворения В. Гофмана «В городском саду» (1904).

В. Гофман (Х6 ВЦ)

Мы бродили долго. Мы далеко ушли.	х х х х х х х х х х х
Я дышал испуганно. Мне счастье приснилось.	х х х х х х х х х х х х х
На груди зелёной загоревшей земли	х х х х х х х х х х х
Маленькое счастье робко распустилось.	х х х х х х х х х х х

5. Силлабические вариации на внецезурных позициях

Равносложность двухсложных размеров разрушается еще сильнее, когда колебание числа слогов перемещается с цезуры на анакрузу или на междуударные интервалы внутри полуступишия. Если большинство строк в стихотворении сохраняет некоторую слоговую упорядоченность, то «ритмиче-

³⁸ Число строк: Ахматова — 8 («Лучше б мне частушки задорно выкликать»); Бальмонт — 24 («Заклятие», «Золотой и синий», «Мысли сердца»); Брюсов — 40 («Воробышек», «Цветики убогие», «Яростные птицы»); Бунин — 12 («Мужичок»); Городецкий — 42 («Аленькая», «Ящерица»); Горький — 12 («Маленькая девочка ходит среди сада»); Гофман («В городском саду», «Одни», «После первой встречи», «У ночного окна», «Ушедший», «В новогоднем сне»); Случевский — 24 («Нет, неопишемого», «Преступник»); Эренбург — 16 («Каждый вечер в городе»).

ское ожидание» все-таки остается. Стихи такой структуры колеблются на грани дольника или акцентного стиха, но в действительности являются «распадающимися двухсложными размерами» и должны считаться переходной метрической формой. Такой тип стиха встречается редко, но важен для прояснения границ между типами стиха в метрической типологии XX в. Мы приведем только два примера³⁹.

В стихотворении А. Ахматовой «В лесу» (1911) семь строк представляют собой 4-ст. ямб, семь — 4-ст. ямб с женской цезурой, одна имеет нулевую анакрузу и одна имеет лишний слог между 1-м и 2-м иктами. Как показывает табл. 27, четные икты константно ударны, а нечетные иногда пропускают ударения в строках с наращенной цезурой. Если 3-й икт безударен, то цезура может сдвигаться дальше в строфе. Первые две строфы процитированы ниже.

Ахматова

	Четы́ре алма́за — четы́ре гла́за —	x x x x x x x x x x
(Я4 ВЦ)	Два́ сови́ных и два́ мои́х.	x x x x x x x x
	О стра́шен, стра́шен ко́нec раcска́за	x x x x x x x x x x
	О то́м, как у́мер мо́й же́ниx,	x x x x x x x x
	Лежу́ в траве́ я, гу́стой и вла́жной,	x x x x x x x x x x
	Бессва́жно звóнки мой сло́ва,	x x x x x x x x x
	А swéрху смóтрит тако́ю ва́жной,	x x x x x x x x x x
	И́х чу́тко слу́шает со́ва.	x x x x x x x x

Таблица 27

Распределение ударности в переходной форме 4-стопного ямба

Икты	I	II	III	IV
Число ударений	13	16	12	16
Процент	81,3	100	75,0	100

В стихотворении В. Брюсова «Загадка Сфинкса» (1922) исходный ритм 4-ст. ямба разрушается еще сильнее, потому что три строки имеют 2-сложную анакрузу, а четыре строки имеют 2-сложный интервал между 3-м и 4-м иктами. Метрическая амбивалентность стихотворения усиливается еще больше, ког-

³⁹ Другие примеры: Ахматова («Прогулка», «Со дня Купальницы-Аграфены»); Блок («День был нежно-серый», «Дух пряный марта был в лунном круге», «Повесть»); Брюсов («Андрею Белому» — вариант, опубликованный в «Полном собрании сочинений и переводов», т. 3, СПб., 1914, с. 188); Кузмин («Еще не скоро разбухнут почки», «О, завтрак, чок»); Сологуб, («Не надо скорби, не надо злости»).

да первый слог полустушиши получает сверхсхемное ударение на односложном слове перед безударным иктом. Ритм начинает напоминать 4-иктный дольник на двухсложной основе, однако 14 строк в нем все же соответствуют 4-ст. ямбу с женской цезурой. Как и в стихотворении Ахматовой, четные икты константны, а нечетные могут пропускать ударения (см. табл. 28).

Брюсов

Об и́ных вселѣнных мо́лча гла́сят на́м	x x x x x x x x x x
Миро́вые во́йны под микро́ско́пами,	x x x x x x x x x x
Но мы ме́ж ни́ми — в ле́су ло́сята,	x x x x x x x x x x
И ле́гче мы́слям си́деть за о́ко́пами.	x x x x x x x x x x
Кто́ из учёных жи́знь со́здал в ти́гле?	x x x x x x x x x x
Да́ст ка́ждый гру́стно отве́т: «О́, не́т! не я́!»	x x x x x x x x x x
За сто́ столе́тий умы́ пости́гли ль	x x x x x x x x x x
Спира́лей пля́ску, пу́ти пла́не́тные?	x x x x x x x x x x

Таблица 28

Распределение ударности в переходной форме 4-стопного ямба

Икты	I	II	III	IV
Число ударений	17	20	17	20
Процент	85,0	100	85,0	100

6. Рифмовка

Рифмовка в размерах с сильной цезурой отличается простотой. По-видимому, сложность этих размеров требует противовеса, который придавал бы строке устойчивость и отмечал бы ее окончание. Это особенно важно для длинных строк, где ощутимым выделением окончания может быть лишь смежная рифма (парная или тройная). По данным табл. 29 такую рифмовку имеют 70%—100% строк более длинных размеров. Поэтому же очень редки анжамбманы. Только 8-ст. хорей с дактилической цезурой и трехчленный ямб 5 + 5 + 5 реже имеют смежную рифмовку (53,8% и 57,9%), но они представлены очень небольшим числом строк. Наоборот, короткие 4-иктные строки (за исключением 4-ст. ямба с дактилической цезурой) стремятся избегать смежной рифмовки. Что касается хореического размера 5 + 5, то он, подражая народному стиху, обычно имеет нерифмованное дактилическое окончание.

Таблица 29

Рифмовка в двухсложных размерах с сильной цезурой

Размер	Смежная рифма	Размер	Смежная рифма
1. Я4 ЖЦ	31,1	12. Х7 ЖЦ	96,0
2. Я4 ДЦ	44,2	13. Х7 ДЦ	100
3. Я4 ПЦ	8,5	14. Я8 МЦ	82,2
4. Х 5 + 5	—	15. Я8 ЖЦ	78,0
5. Я6 ЖЦ	77,2	16. Х8 МЦ	100
6. Я6 ДЦ	80,8	17. Х8 ЖЦ	81,8
7. Х6 ДЦ	68,7	18. Х8 ДЦ	53,8
8. Х6 ДЦ+1	72,9	19. Я5+5+5	57,9
9. Я7 МЦ	100	20. Я4 ВЦС	10,0
10. Я7 ЖЦ	100	21. Я4 ВЦ	13,8
11. Х7 МЦ	100	22. Х6 ВЦ	29,7

Четырехиктные строки не столь сильно нуждаются в подчеркнутом выделении окончаний и поэтому обнаруживают больше разнообразия в рифмовке. Однако и они, как видно из табл. 30, обычно состоят из перекрестной рифмовки. В 4-ст. ямбе с дактилической цезурой смежная и перекрестная рифмовки приблизительно уравновешены (44,2% и 52,6%). Среди длинных размеров высокий процент перекрестной рифмовки имеет только 6-ст. хорей с варьирующейся цезурой (70,3%).

Таблица 30

Рифмовка в 4-стопных размерах с сильной цезурой

Размер	Чередующаяся рифма	Размер	Чередующаяся рифма
1. Я4 ЖЦ	57,6	4. Я4 ВЦС	100
2. Я4 ДЦ	52,6	5. Я4 ВЦ	86,2
3. Я4 ПЦ	91,5	6. Х6 ПЦ	70,3

7. История и заключение

Источники двухсложных размеров с сильной цезурой разнообразны: 5 + 5-сложный хорей и, быть может, 6-ст. хорей с дактилической цезурой происходят от народного стиха; 4-ст. ямб с женской цезурой мог развиться из 2-ст. ямба. Во многих случаях не исключено воздействие иноязычного стихосложения — немецкого, английского, французского, греческого, латинского⁴⁰. Так, А. Н. Плещеев перевел 4-ст. ямбом с женской цезурой отрывок «И смех, и песни, и солнца блеск» (1858) из стихотворения Гейне «Lebensfahrt» (в оригинале — 4-иктный дольник на двухсложной основе).

Несколько ранних стихотворений с наращенной цезурой принадлежат А. П. Сумарокову. Одна песня у него написана не совсем точным 4-ст. ямбом с женской цезурой («Напрасно чаешь меня отгнати»), три — 6-ст. ямбом с женской цезурой («Разлейтесь по рощам, потоки чистых вод», «Летите, мои вздохи, вы к той, кого люблю» и «Уже восходит солнце, стада идут в луга»), одна песня — 7-ст. хореем с женской цезурой («Только ты не пременяйся») и один отрывок — 6-ст. хореем с дактилической цезурой («Взор твой к злополучию»). Вклад Сумарокова в историю русского стихосложения заслуживает пристального изучения.

Далее вплоть до 1860—1870-х гг. стихи с сильной цезурой почти исчезают из употребления, если не считать баллады А. К. Толстого «Князь Михайло Репнин» (1840-е гг.), написанной 6-ст. ямбом с женской цезурой [Тарановский 1953: 349]. А. Майков написал 6-ст. ямбом с женской цезурой три «Новогреческие песни» (XVI, XX, XXIX, 1858—1862), а А. Н. Иволгин 6-ст. хореем с лишним слогом и наращенной цезурой — одну фольклорную стилизацию («Сон», 1864). В стихотворении В. И. Богданова «Диалог версальского и парижского хора» (1871) мы находим 6-ст. хорей с варьирующейся цезурой, в стихах В. Курочкина («На зеркало неча пенять», 1873), Некрасова («Удалась мне песенка» в поэме «Пир на весь мир», часть VI — 1876), Надсона («Ты уймись, кручинушка», 1878)⁴¹ и Случевского («Зернушко», 1881) — 6-ст. хорей с дактилической цезурой. У Л. Трефолева есть стихотворение 6-ст. ямбом с дактилической цезурой («На бедного Макара и шишки валяются» — 1872), а у С. Ф. Рыскина — 6-ст. ямбом с женской цезурой («Удалец», 1882). Самый ранний пример 4-го ямба с дактилической цезурой появляется в стихотворении Фофанова «Заря вечерняя» (1888). Во всех этих стихах предцезурный икт константно ударен.

⁴⁰ См.: [Жирмунский 1975а: 271—281; 1975b: 129—142; Томашевский 1929: 240—243]. Иноязычные источники русских размеров с сильной цезурой представляют собой ценную тему для исследования.

⁴¹ Надсон употреблял передвижную цезуру в своем 6-ст. хорее 1880—1885 гг. [Тарановский 1953: 312—314].

Таким образом, непосредственными истоками размеров рассматриваемого подкласса являются эксперименты менее известных поэтов 1860—1890-х гг. Можно сказать, что символисты и их продолжатели ввели в обычай то, что прежде было редкостью. В числе первых этот тип размеров стала использовать Лохвицкая, за нею скоро последовали Гиппиус, Сологуб, Бальмонт и Брюсов, и позже их подхватили Северянин, В. Гофман и Городецкий. У всех этих поэтов достаточно много стихов, написанных двухсложными размерами с сильной цезурой, но у Бальмонта и Северянина — больше всего.

Остались ли бесплодными опыты поэтов 1890—1920-х гг. с длинными строками, новыми типами цезуры и старанием разнообразить силлабический ритм двухсложных размеров или же они привели к устойчивому утверждению нового подкласса русских стихотворных размеров, — это может показать лишь подробное изучение позднейшей русской поэзии. Беглый просмотр стихов русских советских поэтов 1960—1970-х гг. показывает, что 4-иктные размеры выжили и даже получили дальнейшее развитие. Например, «Баллада спасения» Евг. Евтушенко («Катер связи», М., 1966, с. 67—70) написана 4-ст. ямбом с варьирующейся цезурой. Табл. 31а обнаруживает, что четные икты константны, а нечетные пропускают ударения в явном соответствии с акцентной диссимиляцией. По данным табл. 31b, объем слогов между 2-м и 3-м иктами колеблется от 2 до 4, но в большей части строк объем слогов в интервале составляет два или, в среднем, 2,21 слога. В пяти строках с пропуском ударения на 3-м икте цезура смещена дальше в строке. Таким образом междуиктные интервалы внутри полустихий устойчиво односложны, а интервал на цезуре между полустихиями варьируется.

Евтушенко

(Я4 ВЦ)	И вдруг уви́дел,	х х х х х х х х х х х
	почти́ что па́дающий,	
	как на приго́рке,	х х х х х х х х х х
	за бу́рева́лом	
	в ру́ках весну́шчатых	х х х х х х х х х х х х
	взле́тели па́лочки	
	над кра́сным кро́шечным бараба́ном.	х х х х х х х х х х х

Таблица 31а

Распределение ударности в 4-стопном ямбе с варьирующейся цезурой

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Процент	70,0	100	70,0	100	85,0	80

Таблица 31b

Объем слогов в интервале между II и III иктами

Слоги	2	3	4
Процент	81,3	16,2	2,5

Двухсложные размеры с сильной цезурой занимают скромное, но самостоятельное место в типологии русского стихосложения. Так как общей их чертой является константный икт перед цезурой, то они вырабатывают соответствующие этому ритмические особенности и должны изучаться отдельно от остальных двухсложных размеров. Их силлабический ритм имеет свои вольности, но и свои ограничения, поэтому их следует отличать от дольника и акцентного стиха, в которых силлабической свободы гораздо больше.

Литература

- Беззубов А. Н. 1978. Пятисложник // Исследование по теории стиха. Л. С. 104—117.
- Бейли Джеймс. 2001. Былинные размеры Т. Г. Рябинина // Джеймс Бейли. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. С. 227—271.
- Брюсов В. Я. 1919. Наука о стихе. М.
- Брюсов В. Я. 1924. Основы стиховедения. 2-е изд. М.
- Гаспаров М. Л. 1974. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. М. С. 372—397.
- Гаспаров М. Л. 1984. Очерк истории русского стиха. М.
- Гаспаров М. Л. 1997. Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хоре // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. Т. 3. М. С. 181—195.
- Ермилова Е. 1961. О ритмическом новаторстве советской поэзии // ВЛ. №. 5. С. 74—88.
- Жирмунский В. М. 1975a [1923]. Рифма, ее история и теория // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 235—430.
- Жирмунский В. М. 1975b [1925]. Введение в метрику // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 5—232.
- Муратова К. Д., ред. 1966. История русской литературы конца XIX — начала XX вв. Библиографический указатель. М.; Л..
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.

Тарановский Кирилл. 1955—1956. Руски четворостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски Филолог. Књига 21. С. 15—43.

Тарановский Кирилл. 2000a [1966]. Из истории русского стиха XVIII в. // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 291—299.

Тарановский Кирилл. 2000b [1971]. О ритмической структуре русских двухсложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.

Тарасенков Ан. 1966. Русские поэты XX века, 1900—1955. М.

Томашевский Б. В. 1929. О стихе. Л.

Шенгели Георгий. 1923. Трактат о русском стихе. 2-е переработанное. изд. М.; П.

Шенгели Георгий. 1960. Техника стиха. М.

Якобсон Р. О. 1922. Брюсовская стихология и наука о стихе // Научные известия Академического центра Наркомпроса. Вып. II. М. С. 222—240.

Bailey James. 1971. Literary usage of a Russian folk song meter // SEEJ. Vol. 14. № 4. P. 436—452.

Bailey James. 1993. Three Russian lyric folk song meters. Columbus.

Smith G. S. 1981. Stanza rhythm in the iambic tetrameter of three modern Russian poets // IJSLP. Vol. 24. P. 135—152.

Приложение

Собрания поэзии

Брюсов В. Я. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 3. СПб., 1914.

Бунин И. А. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 1 и 8. М., 1965—1967.

М. Горький и поэты «Знамя» / Подгот. текста и примечания С. В. Касторского. Л., 1958.

Евтушенко Евг. Катер связи. М., 1966.

Клюев Николай. Полное собрание сочинений. Т. 1—2. Нью-Йорк, 1954.

Поэты-демократы 1870—1880-х годов / Биографические справки, подгот. текста и примечания В. Г. Базанова и других. Л., 1968.

Поэты «Сатирикона» / Вступительная статья, биографические справки, подгот. текста и примечания Л. А. Евстигнеевой. М.; Л., 1966.

РАЗВИТИЕ СТРОГОГО АКЦЕНТНОГО СТИХА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЭЗИИ с 1890 по 1920 г¹,

1. Введение

В русском стихосложении размеры различаются по числу слогов между метрическими ударениями (иктами). Исследователи русского стиха XX в. пришли к выводу, что в нем следует различать пять категорий размеров: 1) двухсложные (ямб и хорей), 2) трехсложные (дактиль, амфибрахий, анапест), 3) дольник, 4) строгий акцентный стих, 5) свободный акцентный стих². Первые две категории имеют между иктами постоянное число слогов (классические силлабо-тонические размеры), остальные три категории имеют между иктами переменное число слогов (чисто-тонические размеры). В двухсложных размерах постоянный объем между-иктного интервала — один слог, в трехсложных размерах — два слога. Чисто-тонические размеры различаются диапазоном слогового колебания в интервалах между иктами: в дольнике — один или два слога, в строгом акцентном стихе — в основном от одного до трех слогов, в свободном акцентном стихе еще больше слогов. В строгом акцентном стихе число иктов в строке постоянное, в свободном акцентном стихе есть только тенденция к определенному числу ударений в строках³. В общей системе русского стихосложения именно между строгим и свободным акцентным стихом проходит граница, по одну сторону которой еще взаимодействуют ритм и метр, а по другую — ритм уже не регулируется метром.

Статистический анализ акцентного стиха начался только в 1960-х гг. С. П. Бобров и А. Н. Колмогоров обследовали тот тип строгого акцентного стиха, которым пользовался А. С. Пушкин в своих фольклорных стилизациях, а М. Л. Гаспаров изучил его также в былинах и в поэзии А. Х. Востокова⁴. Гаспаров впервые применил статистический анализ и к

¹ Статья («The Development of strict accentual verse in Russian literary poetry») была опубликована в журнале «Russian Literature», vol. 9, 1975, p. 87—109.

² Например, см.: [Гаспаров 1974: 39—75; 1984: 206—224; Жирмунский 1975b; Колмогоров 1963; Руднев 1972; Тарановский 1962: 117—118; 2000b: 247—251; Jakobson 1979: 104—115] и статью «Акцентный стих в стихотворении В. В. Маяковского...», с. 280—290 наст. изд. К этой метрической типологии можно добавить такие категории, как вольные двух- и трехсложные размеры и λογαэдический стих.

³ О различии этих двух типов акцентного стиха см.: [Артюшков 1929: 42—46; Жирмунский 1928: 256; 1975a: 163—173; Пяст 1931: 56—59; Томашевский 1925: 124—132]. А. Артюшков употребляет для них термины «строгий тонический стих» и «свободный тонический стих».

⁴ См.: [Бобров 1964; Гаспаров 1974: 352—371; Колмогоров 1966]. Также см.: [Бейли 2001a: 252—264; 2001b: 282—288].

литературному акцентному стиху⁵. В настоящей работе мы опираемся на труды этих ученых и на существующие характеристики классических размеров и дольника [Гаспаров 1974; 1984; Тарановский 1953; 2000a]. На этой основе мы попытаемся выработать столь можно более объективный метод исследования ритма строгого акцентного стиха и проследить начальные этапы его развития в русской поэзии приблизительно с 1890 по 1920 гг.

Мы рассматриваем только 3- и 4-иктный строгий акцентный стих. Исследованы были все стихотворения этого периода, рассмотренные Гаспаровым, кроме нескольких, которые оказались несоответствующими определению или остались нам недоступны⁶. Но, кроме этого, рассмотрены были многие стихи других поэтов, так что объем материала значительно увеличился и стало возможно с достаточной надежностью обрисовать начало эволюции этого размера. Изученные стихотворения перечислены в *Приложении 1*. Термины «акцентный стих» и «строгий акцентный стих» далее употребляются как синонимы.

2. Проблемы ритмического анализа

При анализе стихотворений с переменным числом слогов между иктами приходится иметь дело не столько с константами, сколько со статистическими тенденциями. Типы стиха, имеющие общие ритмические черты, необходимо отделять от переходных форм, не вполне соответствующих главным метрическим категориям⁷. Например, нет четкой границы между дольником и строгим акцентным стихом или между строгим и свободным акцентными стихами, потому что число слогов между иктами в этих размерах колеблющееся. В стихотворении, написанном дольником, могут иногда оказаться нулевой или трехсложный междуиктные интервалы, а в стихотворении, написанном строгим акцентным стихом, может появляться много одно- и двухсложных интервалов. Поэтому всякое размежевание между дольником и строгим акцентным стихом может быть лишь произвольным. Чтобы исключить переходные формы, мы считаем строгим акцентным стихом те стихотворения, где не меньше одной пятой части всех интервалов и/или одной трети всех строк отличаются от возможных в дольнике. Далее, так как по на-

⁵ Обзор работ, посвященных акцентному стиху, см.: [Гаспаров 1974: 294—351]. То, что мы называем строгим акцентным стихом, он называет термином «тактовик» (I). «Тактовиком» (II) он считает стихотворения, допускающие нулевой междуиктный интервал; их мы здесь не рассматриваем.

⁶ Исключены стихотворения: Бальмонт — «Старый дом»; Блок — «Отворяются двери — там мерцанья», «Не строй жилищ у речных излучин»; Вяч. Иванов — «Под березой»; Кузмин — «На вечере»; Нарбут — «Блоку»; Рукавишников — «Скоморошья».

⁷ См.: [Гаспаров 1974: 220—255; Жирмунский 1975b: 546—551; Колмогоров 1966; Томашевский 1929: 60—61].

шему определению строгий акцентный стих отличается от свободного тем, что в строгом все строки равноударны, а в свободном лишь стремятся к равноударности, мы считали строгим акцентным стихом те стихотворения, в которых строка время от времени отклоняется от равноударности⁸. Такие единичные отклонения не представляют собой ничего необычного и встречаются в любых размерах.

В классических размерах и дольнике отступления ритма от метрической схемы выражаются в пропуске схемных ударений или в добавлении сверхсхемных ударений. В двухсложных размерах пропуск ударения образует трехсложный интервал между ударными иктами и иногда пятисложный. В трехсложных размерах пропуски ударений бывают редко, но когда случаются, обычно появляется пятисложный интервал. В дольнике при пропуске внутреннего ударения обычно встречается четырехсложный интервал. Сверхсхемные ударения в двухсложных размерах могут приходиться только на односложные слова, в трехсложных — на односложные и двухсложные, в дольниках — на любые, уместающиеся в интервал между ударными иктами⁹. Большинство сверхсхемных ударений падает на анакрузу. Таким образом, существуют ограничения на расположение сверхсхемных ударений, типичные для каждого размера, однако присутствие сверхсхемных ударений не является в стихе чем-либо исключительным и представляет собой обычный общепризнанный элемент стихового ритма. Слова, несущие сверхсхемное ударение в классических размерах и в дольнике, выполняют двойную функцию в ритме — они могут быть в одной строке схемными, а в другой сверхсхемными. Если мы принимаем, что в строгом акцентном стихе наличествует метр и что он влияет на ритм, мы должны ожидать, что нам встретятся те же «неправильности», появляющиеся в классических размерах и в дольнике, — пропуски ударений на иктах, сверхсхемные ударения и метрическая амбивалентность некоторых слов.

Стихотворение Ф. Сологуба «Трепещет сердце опять» (1903) представляет собой 3-иктный акцентный стих в чистом виде; все икты ударны, но сверхсхемных ударений нет. Анакруза колеблется от нуля до двух слогов, интервалы состоят из одного до четырех слогов ($x = 1-4$), окончание мужское (нулевое). Из 16 интервалов имеются 5 односложных, 7 двухсложных, 3 трехсложных, 1 четырехсложный. Приведенное ниже стихотворение Со-

⁸ Мы исключили много стихотворений, промежуточных по стиху между дольником и строгим акцентным стихом, из поздних сборников В. Брюсова и много промежуточных между строгим и свободным акцентными стихами у С. Боброва и Р. Ивнева.

⁹ См.: [Тарановский 1953: 1—45; 2000а; Гаспаров 1974: 232—233] и статью «Трех-иктный дольник в поэзии Юрия Иваска...», с. 292 наст. изд.

логу́ба отличается двумя особенностями — чередованием 7- и 8-сложных строк и неизменными 3 ударениями в каждой строке.

Сологуб

	Трепе́шет се́рдце о́пять.	1—1—2—0
	Бле́дная подня́лась за́ря.	0—4—1—0
	Бе́дная! при́шла встре́чать	0—3—1—0
4	Зло́го, золо́того ца́ря.	0—3—2—0
	Вста́л, и пла́менем луче́й	0—1—3—0
	Опа́лил, умертви́л её.	2—2—1—0
	Ро́щет и пла́чет руче́й, —	0—2—2—0
8	Уста́лое се́рдце моё.	1—2—2—0

В идеале метр акцентного стиха образуется «естественной акцентуацией» сильноударных слов. Икты явным образом привлекают прежде всего ударения знаменательных слов (существительные, прилагательные, самостоятельные глаголы, большинство наречий), а сверхсхемные ударения чаще приходятся на служебные слова (местоимения, предлоги, союзы, глаголы-связки). В стихотворении Сологуба служебное слово на икте появляется только два раза на местоимениях *её* и *моё* в строках 6, 8.

Стихотворение С. Черного «На вербе» (1909), которое представляет собой 4-иктный акцентный стих и из которого ниже приведены три строфы, иллюстрирует то, как ударения знаменательных слов обычно соответствуют иктам. Единственное исключение касается местоимения *ты* (строка 14), которое находится в конце строки. Одно сверхсхемное ударение приходится на наречие *так* (строка 7).

С. Черный

	Ша́тки ла́ри, сколо́ченные на́скоро,	0—3—1—3—2
	Холе́рного ви́да пря́ники и халва́,	1—2—1—4—0
	Гря́зь под нога́ми хло́пает та́к ла́сково,	0—2—1—3—2
8	И на плеча́х болта́ется чу́жья голова́.	3—1—3—3—0
	Черво́нные ры́бки из стекля́нной оби́тели	1—2—3—2—2
	Гру́стно-испу́танно смо́трят на толпу́.	0—2—2—3—0
	«Во́т замеча́тельные америка́нские жи́тели —	0—2—6—2—2
12	Гло́тают ка́мни и гво́зди, как крупу́».	1—1—2—3—0
	Писа́ря выража́ются вдохнове́нно-изы́сканно,	2—2—4—2—2
	Знако́мятся с мо́дистками и пере́ходят на ты́,	1—3—5—2—0
	Сгу́щенный во́здух перепол́нился пи́сками,	1—1—3—2—2
16	Крича́т бирюзо́вые бума́жные цветы́.	1—2—3—3—0

В 20 строках этого стихотворения все икты несут ударения, анакруза колеблется от нуля до трех слогов, интервалы — от одного до шести слогов ($x = 1-6$), окончания — от нуля до двух слогов. Из 60 интервалов встречаются 10 односложных, 24 двухсложных, 19 трехсложных, 5 четырехсложных, 1 пятисложный и 1 шестисложный.

Стихотворение С. Черного позволяет увидеть еще одну характерную черту акцентного стиха. Все строки этого размера соблюдают статистическую норму, т. е. объем интервалов между ударными иктами составляет 1—3 слога (93% — 94%), но каждое отдельное стихотворение стремится быть своеобразным: в одних, как у Сологуба, $x = 1-4$, в других, как у С. Черного, $x = 1-6$. Каждое стихотворение создает свою собственную степень силлабической вариации в интервалах между ударными иктами. Эта интервальная сетка, или ожидаемая норма в любом стихотворении, создает контекст, позволяющий правильно воспринимать пропуски ударений, сверхсхемные ударения и ударения на амбивалентных словах. Учет грамматических категорий позволяет определить, какие ударения соответствуют иктам и какие нет. Обычно на икты попадают ударения знаменательных слов, но иногда могут попасть и ударения служебных.

«Ясные» строки, в которых нет ни пропусков ударений на иктах, ни сверхсхемных ударений, образуют ритмический фон, на котором воспринимаются «неясные строки». Ниже процитированные примеры 3-иктных строк с крайними случаями слогового заполнения интервалов варьируются от двух односложных у Р. Ивнева до двух трехсложных у Н. А. Клюева и даже двух четырехсложных у В. Брюсова. Хотя анакруза в акцентном стихе может колебаться от нуля до четырех слогов, обычно она состоит из двух слогов.

Ивнев	Заверну́вши в fáртук, — взя́л	2—1—1—0
Клюев	На рубáхе же оáзисы-заплáты	2—3—3—1
Брюсов	У́лицы неуве́ренный поворо́т	0—4—4—0

Такое широкое слоговое колебание порождает много сомнительных случаев в ритме акцентного стиха, потому что строки, укладываемые в интервальную сетку вышеприведенных стихов, могут иметь сверхсхемные ударения на анакрузе или в междуиктных интервалах. Когда на иктах стоят ударения знаменательных слов и когда служебные слова несут сверхсхемные ударения, ритм строки остается достаточно ясным. Следующие примеры содержат сверхсхемные ударения в 3-иктных строках:

Кузмин	Мы взошли по лестнице тёмной	2—1—2—2
Блок	В твоёй книге раззолочены страницы	2—3—3—1
Г. Иванов	Кто гадаёт, кто верит, кто не верит	2—2—3—1
Ивнев	И думать и не думать в этот миг	1—3—3—0
Гумилев	Чайкою в сердце ты мне влетела	0—2—4—1

Знаменательные слова тоже могут стоять на сверхсхемных позициях, и тогда нарушение ритма бывает ощутимее, однако и такие «неправильности» предвидятся ритмическим ожиданием точно так же, как в классических размерах и дольнике. Это как бы «нормальные сомнительные случаи» в акцентных размерах, и они должны восприниматься на фоне интервальной сетки, порождаемой «ясными строками» для анакрузы и междуиктных интервалов. Среди ниже приведенных примеров 3-иктных строк стих М. Цветаевой можно считать исключительным, потому что в нем целых шесть сильных ударений. Однако в ритмическом контексте этого стихотворения (анакруза — двухсложная, интервалы — от 1 до 3 слогов, $x = 1—3$) даже схемные ударения легко отличаются от сверхсхемных.

Г. Иванов	Дома ждёт за чаем мать	2—1—1—0
Кузмин	Взгляд мольбы, на иконе оставленный	2—2—2—2
Горянский	В пятом этаже горько плачет	0—3—2—1
Кузмин	Крепкими цепями там ляжет	0—3—2—1
Гумилев	Теплит гречанка в ночь лампадки	0—2—3—1
Цветаева	Ночь. — Норд-Ост. — Рёв солдат. — Рёв волн	2—2—1—0

Стихотворение молодого Брюсова «Домá» (1898) содержит необычно много сверхсхемных ударений, но обнаруживает важность грамматических категорий для ритмического анализа. В 3-иктном размере ударения знаменательных слов всюду приходятся на икты и образуют интервальную сетку, в которой $x = 1—4$. В этом стихотворении 19 слов со сверхсхемными ударениями состоят либо из служебных слов, либо из слабоударных наречий; 13 из них приходятся на анакрузу.

Брюсов

	Я люблю высокие домá,	2—1—3—0
	Гдѣ нѣбо чуть свѣтит у кры́ши,	1—2—2—1
	Я люблю высокие домá, —	2—1—3—0
4	И тѣмъ большѣ люблю, чѣмъ они вы́ше.	2—2—3—1
	Мнѣ грѣзится го́род, как до́м,	1—2—2—0
	Вмѣсто у́лиц — стекля́нные сво́ды,	2—2—2—1

	И вы́сится эта́ж за этажо́м,	1—3—3—0
8	Сады́, и за́лы, и перехо́ды.	1—1—4—1
	Мечта́я о таки́х дома́х	1—3—1—0
	Я охва́чен волне́нием стра́нным,	2—2—2—1
	Э́то бре́д о гряду́щих века́х,	2—2—2—0
12	О челове́ке ино́м, но жела́нном.	3—2—2—1
	О́, я люблю́ высо́кие дома́,	3—1—3—0
	Где́ не́бо чу́ть све́тит у кры́ши,	1—2—2—1
	Я люблю́ высо́кие дома́,	2—1—3—0
16	Те́м бо́льше люблю́, че́м о́ни вы́ше.	1—2—3—1

В этом стихотворении Брюсова анакруза колеблется от 1 до 3 слогов, интервалы — от 1 до 4 слогов, в окончании чередуются мужские и женские рифмы. Из 32 интервалов — 6 односложных, 16 двухсложных, 9 трехсложных, 1 четырехсложный. Сверхсхемные ударения находятся в интервалах, не выбивающихся из схемы $x = 1-4$. Когда анакруза состоит из 1 или 2 слогов, сверхсхемное ударение на них тоже не нарушает норму. Сомнительный случай представляет собой лишь строка 13, потому что она начинается междометием *О* и может считаться не 3-иктной, а 4-иктной. Но так как строки 1, 3 и 15 имеют одинаковое с ней расположение интервалов ($-1-3-$), а предыдущая строка 12 имеет трехсложную анакрузу перед ударным первым иктом, то вернее считать строку 13 трехиктной с вполне допустимым сверхсхемным ударением на первом слоге 3-сложной анакрызы. Трехсложная анакруза иногда встречается в акцентном стихе и указывает на возможность иметь сверхсхемное ударение на более длинной анакрузе. Такой случай сомнительного ритма возникает в результате силлабической растяжимости акцентного стиха.

Сомнительные случаи могут возникать и оттого, что короткие, одно- и двухсложные слова могут, как было сказано в отношении классических размеров и дольника, оказываться как иктными, так и сверхсхемными ударениями в строке. Нижеприводимое стихотворение Сологуба «Росою весь обрызган двор» (1889) написано 3-иктным стихом, икты заполнены главным образом ударениями знаменательных слов, интервалы колеблются от 1 до 3 слогов ($x = 1-3$), анакруза колеблется от 0 до 2 слогов, окончания содержат мужские и дактилические рифмы. Из 24 интервалов встречаются 6 односложных, 13 двухсложных, 5 трехсложных. В строке 10 местоимение *весь* является схемным и приходится на второй икт (если считать эту стро-

ку правильной 3-иктной), а в строке 1 оно является сверхсхемным и появляется в трехсложном интервале между иктами, заполненными ударениями знаменательных слов. Точно так же указательное местоимение *вот* в строке 9 является схемным, а в строке 7 — сверхсхемным на двухсложной анакрузе в зачине трехударной строки. Мы считаем, что служебное слово способно занимать своим ударением икт, если оно не является проклитикой или энклитикой и если это необходимо, чтобы сохранить в строке постоянное для данного стихотворения количество ударений. Это относится и к классическим размерам, и к дольнику.

Сологуб

	Росбю вѣсь обрызган двѣр,	1—3—1—0
	Как звѣздами крупными и яркими,	1—2—3—2
	И блуждает, любитъся подарками	2—2—3—2
4	Весѣлого солнца мѡй взѡр.	1—2—2—0
	Любѣтся кáждою росѣнкою,	1—2—3—2
	На кáждый дивѣтся листѡк.	1—2—2—0
	Вѡт блесѣтъ зелѣною спѣнкою,	2—1—2—2
8	В травѣ прѣтáйлá жуцѡк.	1—2—2—0
	Вѡт у забѡра чернокудренник	0—2—3—2
	Прижáлсá вѣсь в слѣзáх.	1—1—1—0
	О чѣм ты плáчешь? — Утреник	1—1—1—2
12	Тáкѡй был холѡдный, что стрáх. —	1—2—2—0

Хотя обычный объем междуиктного интервала в строгом акцентном стихе большей частью содержит от 1 до 3 слогов, иногда в нем встречаются и более длинные, и нулевые интервалы. В следующей строфе из стихотворения В. И. Горянского «Липа», написанного 4-иктным стихом, нулевой интервал при стыке ударений встречается дважды. Главным образом, присутствие нулевого интервала можно принять в том случае, когда два ударения падают на знаменательные слова и когда без этого теряется один из постоянных в данном стихотворении иктов.

Горянский

Осень прошлá, слѣзы капѣли	0—2—0—2—1
Застýли в хрустáльные ѡстрые веретѣнца.	1—2—2—4—1
Зимá миновáла, и льдѣнки запѣли	1—2—2—2—1
О большѡм счáстьѣ умерѣть от солнца...	2—0—3—1—1

Пропуски метрических ударений в строгом акцентном стихе случаются редко. Чтобы определить, имеется ли в строке безударный икт, нужно держать в сознании слоговую структуру остальных строчек стихотворения, потому что именно по ним складывается ритмическое ожидание тех или иных объемов интервала. Стихотворение В. Шершеневича «Городская охота» (1913) написано 4-иктным акцентным стихом, 13 строк из 16 содержат интервалы только от 1 до 4 слогов и создают интервальную сетку ($x = 1-4$). Поэтому когда в нижеприведенном отрывке в строках 6 и 7 появляются необычные 5- и 6-сложный интервалы после первого икта, нельзя исключать, что на втором икте в этих строках пропущено ударение на фоне интервальной сетки $x = 1-4$. Такие длинные интервалы отклоняются от нормы и могут, предположительно, возникнуть в результате пропуска ударения на икте. Анакруза почти во всех строках колеблется от нуля до двух слогов. В стихотворении, где анакруза переменяется, большей частью от нуля до двух слогов, можно считать, что трех- или четырехсложное начало в строке появляется в результате безударного первого икта. Поэтому когда мы встречаем в стихотворении Шершеневича в строке 8 трехсложный безударный зачин, можно заключить, что на первом икте пропущено ударение. Эти соображения подтверждаются тем, что во всех трех строках число несомненных метрических ударений на знаменательных словах — три, а не четыре, как в остальном тексте стихотворения. Такой подход мы применяли всякий раз, когда решался вопрос о пропусках ударений, и это позволило включить в рассматриваемый материал ряд стихотворений, которые иначе были бы отнесены к свободному акцентному стиху.

Шершеневич

	Вы бежа́ли испуганно, уронив вуалётку,	2—2—4—2—1
	А за Ва́ми, с гика́ньем и ди́ко крича́,	2—1—3—2—0
	Бежа́ла толпа́ по те́мному проспéкту	1—2—1—3—1
4	И их вздо́хи скользи́ли по Ва́шим плеча́м.	2—2—2—2—0
	Бросáлись под но́ги фо́ксы и та́ксы...	1—2—1—2—1
	Вы отки́дывались, нагиба́я перо́,	2—5—2—0
	Отма́хивались от исступлённой ла́ски,	1—6—1—1
8	Как от уку́сов ию́ньских комаро́в.	3—2—3—0

Некоторые сомнения возникают при акцентуации слов с вариантными ударениями. Это относится к таким словам, как *сча́стливый*, *высо́ко*, *дале́ко*,

глубо́ко, уме́рший, ко многим кратким прилагательным и к возможным сдвигам ударения с существительного на предлог. В таких случаях мы избирали вариант, при котором избегался бы стык ударений и который лучше укладывался бы в метрическую схему. На таких словах, как *чтобы* и *между*, ударение ставилось только тогда, когда без него нарушалось бы ожидаемое число ударений в строке. Такой подход оправдан, потому что икты в акцентном стихе почти всегда несут ударения.

Тексты всех стихотворений рассматривались вместе, а потом разделялись на следующие группы: А) строки, в которых все икты ударны, а сверхсхемных ударений нет; В) строки, в которых все икты ударны и есть, кроме того, сверхсхемные ударения любой силы; С) строки с пропусками ударений на иктах. Ритмические особенности трех групп сопоставлялись, и из них выводились общие особенности для всех строк. Вычислялись также средние слоговые объемы анакрузы, основы строки (от первого до последнего икта), окончания, каждого интервала и целой строки. За «норму» анакрузы и интервалов принимались данные по «ясным» строкам группы А (около трех пятых всех строк), на ее фоне рассматривались «неясные» строки групп В и С. Такой подход давал максимум объективности и сводил до минимума личные оценки ударности. Если у поэта укладывались в размер 50 строк и более, то характеристики его стиха указывались отдельно; данные о поэтах, написавших меньше строк, суммировались как «прочие».

3. Трехиктный акцентный стих

В табл. 1 приводится число слогов в интервалах трехиктного акцентного стиха. В «ясных» строках (А) 92,1% всех интервалов имеют от 1 до 3 слогов; строки со сверхсхемными ударениями (В) организованы даже немного строже, так как 95% интервалов состоят из одного до трех слогов. Это показывает, что сверхсхемные ударения укладываются в интервальную сетку, создаваемую «ясными» строками. Нулевые, 4- и 5-сложные интервалы в этих двух группах сравнительно редки (3,4% — 6,8%). В 16 строках с пропусками ударений (С) картина обратная, так как только 18,8% интервалов соответствуют норме, а 81,2% приходится на 4—6 слогов. Это подтверждает наше предположение, что в акцентном стихе есть свой метр, на иктах которого возможны пропуски ударений. У отдельных поэтов (см. Приложение 2) доля «нормальных» интервалов колеблется: от 88,6% у Горянского до 98,8% у Блока, стих которого является самым урегулированным.

Таблица 1

Слоговой объем в интервалах между ударными иктами

Слоги	0	1	2	3	4	5	6	$x = 1-3$	Число строк
А	1,1	25,2	44,4	22,5	6,3	0,5	—	92,1	655
В	0,7	25,6	47,0	24,3	3,0	0,4	—	95,9	364
С	—	—	12,2	6,6	56,2	18,7	6,3	18,8	16
Всего	1,0	24,7	45,1	23,0	5,5	0,6	0,1	92,8	1035

Если исключить удлиненные интервалы, возникающие при пропусках ударения на иктах, то в 49 рассмотренных стихотворениях можно выделить 8 типов интервальной сетки. Данные табл. 2 показывают, что самые частые сетки представляют собой $x = 1-4$, $1-3$ и $0-4$.

Таблица 2

Интервальная сетка по числу стихотворений

$X =$	0-3	0-4	0-5	1-3	1-4	1-5	2-3	2-4	Всего
Число стихотворений	3	8	3	9	18	4	2	2	49

В табл. 3 приводится число слогов в анакрузе, основе, окончании, строке и двух интервалах (I — между 1-м и 2-м иктами, II — между 2-м и 3-м иктами). Средние показатели группы В мало отличаются от показателей «ясных» строк группы А, лишь анакруза становится длиннее (1,64 вместо 1,27). В группе С только 16 строк с пропусками ударений на первом или на втором иктах. Хотя происходит небольшое взаимодействие между ритмом и размером, в основном в трехиктном акцентном стихе все икты ударны. Если бы размер присутствовал на самом деле и если бы первый или второй икт был бы безударен в строках группы С, можно было бы ожидать, что средняя строка не изменится и анакруза станет длиннее, а основа короче. В действительности анакруза становится длиннее (1,94), а основа короче (6,00), но средняя длина строки уменьшается (8,44) частично потому, что в группе С случайно оказывается больше мужских окончаний. Несмотря на это, средняя длина строк С лишь немногим короче, чем средняя длина всех строк в стихе Сологуба (8,77) или Ивнева (8,81). У отдельных поэтов цифры для каждой черты в строке различаются, но общая ритмическая струк-

тура остается схожей (см. Приложение 2). У многих поэтов второй интервал длиннее первого.

Таблица 3

Средний слоговой объем в каждой части строки

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы	
					I	II
A	1,27	7,18	0,79	9,24	2,11	2,07
B	1,64	7,11	0,82	9,57	2,00	2,11
C	1,94	6,00	0,50	8,44	—	—
Всего	1,39	7,14	0,78	9,31	2,08	2,08

Длина анакрузы колеблется от 0 до 4 слогов, но обычно держится между 0 и 2 слогами, так что более длинные анакрузы являются исключением (39 строк). Из 49 стихотворений 42 имеют переменную анакрузу и, только 7 — более или менее постоянную. Средняя длина окончания менее значительна, потому что она колеблется в зависимости от окончаний, которые избирает поэт для отдельных стихотворений. 3 строки имеют пропуск ударения на первом икте и начинаются 4-сложным безударным зачином перед ударным вторым иктом. 13 строк имеют пропуск ударения на втором икте, от этого интервал между первым и третьим иктами растягивается от 4 до 6 слогов, и средняя длина состоит из 4,21 слога. В трехиктном акцентном стихе встречается 31 ритмическая вариация. В табл. 4 внесены только те, в которых интервалы между ударными иктами состоят из 1—4 слогов; остальные объединены в группу «прочие». Для удобообозримости данные по всем поэтам представлены суммарно. В вариациях 17—18 пропущено ударение на первом икте, в вариациях 19—20 — на втором. Когда пропуски ударений на иктах принимаются в расчет, все перечисленные вариации можно сгруппировать в четыре типа: вариации с 1- и 3-сложными интервалами совпадают с двухсложными размерами (Д); вариации с 2-сложными интервалами — с трехсложными размерами (Т); вариации с 1- и 2-сложными интервалами — с дольником (Дол); все остальные специфичны для акцентного стиха (А).

Таблица 4

Ритмические вариации в трехиктном акцентном стихе

Вариация	Тип	Процент	Пример	
1. -1-1-	Д	1,1	В голубой ночей амбар	Бобров
2. -1-2-	Дол	12,5	Переходят горы и реки	Г. Иванов
3. -1-3-	Д	7,5	Зажигала красные лампы	Блок
4. -1-4-	Дол	2,5	Облетают ладожские березки	Клюев
5. -2-1-	Дол	14,4	Поёт о костре в тумане	Горьковский
6. -2-2-	Т	17,4	Бессвязно, и долго, и звонко	Блок
7. -2-3-	А	11,0	С узкими, слабыми руками	Гумилев
8. -2-4-	Дол	2,9	Алые цветики расцветали	В. Иванов
9. -3-1-	Д	6,8	Современный прихотливый свод	Брюсов
10. -3-2-	А	11,7	Ярые пылают лучи	Г. Иванов
11. -3-3-	Д	3,7	Светлыми весенними кустами	Кузмин
12. -3-4-	А	0,3	Солнце подымается над Москвою	Г. Иванов
13. -4-1-	Дол	2,3	На яблонях, миндалях и вишнях	Кузмин
14. -4-2-	Дол	1,0	Красавицу молодую цыганку	Горьковский
15. -4-3-	А	0,2	Пушистые горностаевые зимы	Клюев
16. -4-4-	А	0,2	Улицы неуверенный поворот	Брюсов
17. 4-2-	Т	0,2	Для индустриальных небес	Клюев
18. 4-3-	Д	0,1	Да и не послушается палка	Ивнев
19. -4-	Дол	0,9	И нищему обнимать	Ивнев
20. -5-	Т	0,3	На подоконнике канцелярист	Горьковский
21. Прочие	А	3,0		
Всего		100,0		

Более обобщенные показатели ритмического разнообразия трехиктного акцентного стиха у отдельных поэтов представлены в табл. 5. Поэты перечисляются в хронологическом порядке. Показаны шесть сочетаний преобладающих типов строки: 1) Дол — А; 2) Дол — Д; 3) Дол; 4) А — Дол; 5) Т — Д; 6) смешанный. У Сологуба и Блока ритмические типы смешаны почти равномерно; большинство же поэтов используют в качестве основы ритма дольник; только

у Вяч. Иванова основа ритма — трехсложная. Так как икты в акцентном стихе обычно ударны, ритмическое разнообразие достигается главным образом за счет смешения строк разных ритмических типов и за счет постоянного колебания слогов в интервалах между ударными иктами.

Строки, в которых два интервала имеют одинаковый объем, явно избегаются, вероятно потому, что они противоречат основной тенденции к слоговому разнообразию в акцентном стихе: —1—1— 1,1%; —2—2—17,4%; —3—3—3,7%; —4—4—0,2%, всего 22,4% всех строк. Несмотря на это, две фольклорные стилизации Вяч. Иванова написаны 10-сложным изосиллабическим стихом с женским нерифмованным окончанием («Под деревом кипарисным», 1903, и «Сон Матери-Пустыни», 1911); в одном стихотворении Сологуба встречается 10-сложный изосиллабический, но рифмованный стих («Розы Вячеслава Иванова», 1913), и в одном стихотворении Нарбута есть 9-сложный изосиллабический стих, не считая переменного окончания («Тиф», 1920). По-видимому, поэты создают свои индивидуальные ритмы в акцентном стихе, «смешивая размеры» в разных пропорциях. Может быть, именно это имел в виду А. П. Квятковский [1929: 226], когда объявлял: «Все метры — античные и тонические — входят в объем тактометра, как его части — и изолированно, и в комбинациях».

Таблица 5

Господствующие типы строк в трехиктном акцентном стихе

Тип строки	Д	Дол	Т	А	Главные типы
Сологуб	21,2	26,9	26,9	25,0	смешанный
Блок	15,9	27,3	27,3	29,5	смешанный
Вяч. Иванов	30,6	16,1	32,3	21,0	Т — Д
Кузмин	14,6	49,5	10,7	25,2	Дол — А
Клюев	28,1	33,5	14,6	23,8	Дол — Д
Г. Иванов	15,5	40,2	16,5	27,8	Дол — А
Ивнев	28,8	30,8	21,2	19,2	Дол — Д
Горянский	17,7	49,1	13,8	19,4	Дол
Прочие поэты	17,9	29,3	19,2	33,5	А — Дол
Все поэты	20,3	36,5	17,8	25,4	Дол — А

Ритмическая отчетливость акцентного стиха определяется процентом иктов, заполненных ударениями знаменательных слов, процентом

сверхсхемных ударений, приходящихся на служебные слова, и, особенно, пропорцией метрических и неметрических ударений. У всех поэтов, вместе взятых, процент ударений знаменательных слов на иктах достигает 95,9%; процент ударений служебных слов не на иктах — 48,8%; 50,3% сверхсхемных ударений приходится на анакрузу. Схемных ударений в 6,76 раза больше, чем сверхсхемных. Эти показатели различны у разных поэтов, но несущественно. Такой анализ указывает, что, создавая ритм акцентного стиха, поэты отбирают свой словарь по грамматическим признакам и кладут в основу ритма ударения знаменательных слов. Эти особенности подтверждают верность предлагаемой методики ритмического анализа и позволяет считать его результаты объективными, точными и надежными.

Ввиду того, что сверхсхемные ударения в трехиктном акцентном стихе преимущественно приходятся на 1- и 2-сложные слова, возможно заключить, что ограничения на сверхсхемные ударения соблюдаются так же последовательно, как и в трехсложных размерах и в дольнике. На 1035 разобранных строк мы встретили только 8 случаев сверхсхемных ударений в 3-сложных словах. Общий ритм этих строк определяется интервальной сеткой в каждом стихотворении. В двух случаях (у Сологуба и Горянского) пришлось предположить сверхсхемные ударения на 3-сложной анакрузе.

Сологуб	Алая радость святого куста	3—2—2—0
Бальмонт	И горит, котдрый год, там восход	2—3—2—0
Бальмонт	И от птиц исходит глас, столь певуч	2—3—2—0
Г. Иванов	Юноша лежит стрелю раненый	0—3—3—2
Горянский	Милая, милая, а ведь я не верил	3—4—1—1
Горянский	Только бы ему лесного гула	0—3—3—1
Клюев	С помадным ртом, в парике рыжем	1—1—3—1
Цветаева	Гавань пьет, казармы пьют. Мир — наш	2—3—1—0

4. Четырехиктный акцентный стих

Как показывает табл. 6, в четырехиктных строках интервалы могут колебаться от нуля до шести слогов, но в подавляющем большинстве ограничиваются интервалом в 1—3 слога. В группе А в эту слоговую норму укладываются 93,9% интервалов, но в группе В со сверхсхемными ударениями ритм

немного строже, 96,6%. В группе С — 20 строк с пропусками ударений на иктах и явно увеличивается количество длинных междуударных интервалов, и доля господствующего слогового объема сокращается до 64,1%. Ритмические особенности стихов отдельных поэтов показаны в *Приложении 3*. Самый урегулированный стих появляется у И. Рукавишникова, потому что в нем 100% строк совпадают с сеткой интервалов; самый неурегулированный стих встречается у В. Горянского (90%). Лирика Вяч. Иванова представляет собой вариант 4-иктного стиха, в котором все 3- и 4-сложные интервалы возникают только между 2-м и 3-м иктами, как бы на стыке двух полустиший [Гаспаров 1974: 319—320].

Таблица 6

Слоговой объем в интервалах между ударными иктами

Слоги	0	1	2	3	4	5	6	x = 1—3	Число строк
А	1,9	28,7	45,0	20,2	3,7	0,4	0,1	93,9	883
В	0,6	22,7	49,7	24,2	2,6	0,2	—	96,6	487
С	—	17,9	30,8	15,4	20,5	12,8	2,6	64,1	20
Всего	1,4	26,5	46,5	21,5	3,5	0,5	0,1	94,4	1390

В 65 рассмотренных стихотворениях можно выделить 7 типов интервальной сетки. По данным табл. 7, господствующими среди интервалов являются $x = 1—4$, $1—3$ и $0—4$.

Таблица 7

Интервальная сетка по числу стихотворений

X =	0—3	0—4	0—5	1—3	1—4	1—5	1—6	Всего
Число стихотворений	5	11	5	18	20	5	1	65

В табл. 8 сопоставляются показатели слогового объема каждой части строки для трех групп строк. В группе В все величины немного больше, но все же близки к показателям группы А. В группе С из-за пропусков ударений на иктах средняя анакруза заметно больше (2,00), а основа короче (8,55), так что строка в целом также короче, чем в других группах (11,15), как и в трех-иктном стихе.

Таблица 8

Средний слоговой объем в каждой части строки

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
A	0,85	9,90	0,69	11,40	1,94	2,10	1,86
B	1,18	10,18	0,71	12,07	1,98	2,22	1,98
C	2,00	8,55	0,60	11,15	1,78	2,29	2,10
Всего	0,98	9,97	0,70	11,65	1,96	2,14	1,90

Средняя строка заметно укорочена только у В. Горянского (11,12) и Н. Гумилева (10,49). Во всех трех группах средний интервал немного длиннее, чем первый и третий. Особенности ритма отдельных поэтов показаны в Приложении 3.

Анакруза колеблется от нуля до четырех слогов, но преимущественно содержит от 0 до 2 слогов; 15 строк с 3-сложной и 2 строки с 4-сложной анакрузой составляют явное отклонение от нормы. 56 стихотворений имеют переменную анакрузу и только 9 — в основном постоянную. В 7 строках первый икт безударен, и безударный зачин перед ударным вторым иктом затягивается до 3—4 слогов. В 3 строках пропущено ударение на втором икте, в 9 строках — на третьем икте, в одной строке — и на первом и на третьем; из-за этого междуударные интервалы содержат от 4 до 6 слогов.

В четырехиктном акцентном стихе возникает 106 ритмических вариаций, но из них только 37 вариаций укладываются в преобладающую интервальную сетку $x = 1—3$ слога. Представлять их все было бы слишком громоздко, поэтому в табл. 9 приводятся только суммарные данные по основным типам строк. Строки с одинаковыми интервалами избегаются в четырехиктном стихе еще сильнее, чем в трехиктном: —1—1—1— 0,5%; —2—2—2— 10,9%; —3—3—3— 1,2%, всего 12,6% всех строк. Если в трехиктном стихе немного преобладали строки дольникового ритма, то в четырехиктном заметно преобладают строки специфически акцентного типа. Поэты по большей части принимают А за основной ритмический тип и Дол за вспомогательный. У отдельных поэтов встречаются пять господствующих типов строк: 1) А; 2) А — Дол; 3) А — Т; 4) Дол — А; 5) Т — А. Гумилев принимает за основу ритма трехсложные размеры, Волошин — дольник. Таким образом четырехиктный акцентный стих обнаруживает гораздо больше ритмического разнообразия и растяжимости, чем трехиктный стих.

Таблица 9

Господствующие типы строк в четырехиктном стихе

Тип строки	Д	Дол	Т	А	Главные типы
Бальмонт	19,8	11,1	6,4	62,7	А
Блок	11,8	19,4	9,7	59,1	А
Кузмин	7,6	26,6	13,9	51,9	А — Дол
Черный	20,8	22,6	18,9	37,7	А
Вяч. Иванов	—	34,4	23,4	42,2	А — Дол
Маяковский	11,7	7,4	4,3	76,6	А
Горьковский	9,1	37,1	5,3	48,5	А — Дол
Рукавишников	11,4	22,9	10,0	55,7	А — Дол
Брюсов	0,7	25,0	30,7	43,6	А — Т
Гумилев	7,8	5,9	56,9	29,4	Т — А
Волошин	12,8	55,3	6,4	25,5	Дол — А
Прочие поэты	14,6	25,3	7,9	52,2	А — Дол
Все поэты	10,6	27,6	11,1	50,4	А Дол

У всех поэтов процент ударений знаменательных слов на иктах составляет 94,2%, процент сверхсхемных ударений на служебных словах — 59,6% и на анакрузу приходится 31,1% сверхсхемных ударений. Схемных ударений в 8,88 раза больше, чем сверхсхемных, а в трехиктном стихе меньше — только в 6,76 раза. Трехсложные слова на сверхсхемных позициях возникают только 6 раз, в том числе один раз (у Брюсова), по-видимому, на трехсложной анакрузе. Общий ритм этих 6 строк, которые процитированы ниже, рассмотрен на фоне интервальной сетки в каждом данном стихотворении.

<i>Бальмонт</i>	<i>С Неба на Зёмлю — в лучах идущий стих</i>	0—2—2—3—0
<i>Бальмонт</i>	<i>Чистый зачаток, исход обильный пира</i>	0—2—2—3—1
<i>Кузмин</i>	<i>Вместе целые дни, близкие гости редкие</i>	2—2—3—1—2
<i>Брюсов</i>	<i>Искала денег, торговала, считала барыш</i>	3—3—2—2—0
<i>Брюсов</i>	<i>Лежала ввѣрх брюхом, подобно сытому змею</i>	1—2—4—2—1
<i>Пастернак</i>	<i>Щиты мешают спать, и их велели вынести</i>	1—3—3—1—2

5. Другие признаки, история и заключение

В подзаголовке своего стихотворения «Болото», написанного четырехиктным акцентным стихом, К. Д. Бальмонт [1903: 144] описал ритм как «прерывистые строки». Можно считать, что такая «прерывистость», сбивчивость, свойственная разговорной речи, характерна для строгого акцентного стиха в целом. Особенно эта стилистическая окраска чувствуется в сатирических стихах С. Черного, Горянского и Маяковского. Еще одна особенность акцентного стиха относится к тому, что большинство стихотворений (по крайней мере, в рассматриваемом периоде) сравнительно короткие — они редко содержат больше 50 строк. Из-за присутствующего «прерывистого» ритма при постоянном числе метрических ударений в строке такой ритм трудно выдерживать на протяжении длинного произведения. Длинная поэма «Уялаевщина» И. Сельвинского (1924) представляет собой редкое исключение. Заметим, однако, что акцентный стих широко употребителен в былинах, в которых иногда встречаются несколько сотен строк, однако в них словесный ритм поддерживается напевом [Bailey 2001b].

Строгий акцентный стих по большей части рифмован, потому что из рассмотренных 114 стихотворений только 13 не рифмованы. Кроме того, рифмовка обычно проста, так как в 93 стихотворениях используются четверостишия и только в 8 — другие строфы. Анжамбман встречается редко. Простая схема рифмовки и синтаксическая завершенность строки хорошо выделяют окончания строк и уравнивают зыбкость ритма междуиктных интервалов.

Группируя стихотворения по десятилетиям, мы видим из табл. 10, что употребительность размера постепенно нарастает от 1890-х к 1910-м годам, давшим нам три четверти нашего материала. Больше всего пользовался им В. Горянский; он написал 232 строки трехиктного размера и 342 строки четырехиктного — это почти четверть всех исследованных строк¹⁰. Мы вправе сказать, что поэты «Сатирикона» — Горянский, С. Черный и отчасти Маяковский — играли важную роль в развитии строгого акцентного стиха. Во всяком случае кажется, что к 1910-м гг. место его в русском стихосложении стало прочным.

¹⁰ Нам остался недоступен сборник «Мои дураки» (Петроград, 1916), в котором могут быть еще и другие произведения, написанные акцентным стихом.

Таблица 10

Число стихотворений по трем хронологическим периодам

	Трехиктные		Четырехиктные	
	Стихотворения	Число строк	Стихотворения	Число строк
1889—1900	4	48	—	—
1901—1910	7	155	15	263
1911—1922	38	832	50	1127
Всего	49	1035	65	1390

Выделение хронологии акцентного стиха в русской поэзии помогает выяснить происхождение этого размера. Блок, больше других способствовавший реформе русского стиха в начале XX в.¹¹, написал свое первое стихотворение акцентным стихом в декабре 1902 г. («Царица смотрела заставки»), а все остальные — в 1903. Но еще до этого трое поэтов написали этим размером пять стихотворений, содержащих около 70 строк: Сологуб — «Росою весь обрызган двор» (1889) и «Она не такая, как я» (1896); Брюсов — «Домá» (1898) и «Зодчество церковей старинных» (1898); Гиппиус — «До дна» (1901). Вероятно, можно приписать введение акцентного стиха усилиям этих нескольких поэтов.

Часто складывается представление о том, что акцентный стих постепенно развился из дольника. Однако хронология показывает, что в русской поэзии они появились одновременно. Блок написал свое первое стихотворение дольником в августе 1901 г. («Видение»), а большинство остальных написаны им в годы его творческого подъема, 1902—1905; после этого он возвращался к этому размеру лишь изредка. Редкие эксперименты с формами стиха, более свободными, чем силлаботоника, делались еще в XVIII—XIX вв. [Гаспаров 1974: 233—235; Bailey 1969], но первым модернистом, написавшим стихотворение дольником, обычно считается З. Гиппиус («Цветы ночи», 1894). В 1894—1903 гг., до того, как Блок начал часто обращаться к этому размеру, Гиппиус уже написала дольником 108 строк, а Брюсов — 70 строк¹². Таким образом, можно заключить, что время рождения и русского дольника, и акцентного стиха относится к 1890-м гг. Тогда поэты стали вводить в употребление одновременно разные новые стиховые формы, позволяющие уйти от

¹¹ См.: [Гаспаров 1984: 219; Жирмунский 1928: 253—257; Руднев 1972: 247; Bailey 1969].

¹² «Фантом» (1894), «Как царство белого снега» (1896), «Я действительности нашей не вижу» (1896), «Ветви склонялись в мое окно» (1896), «Жадно тобой наслаждаюсь» (1899).

изосиллабизма классической силлаботоники, царившей в русской поэзии со времени реформы Тредиаковского и Ломоносова в 1730—1740-х гг. После этого с 1920-х гг., как показывает Гаспаров в своем обширном исследовании, дольник становится равноправным размером русской поэзии, а строгий акцентный стих, по сравнению с ним, следует считать второстепенным [Гаспаров 1974: 220—351; 1984: 220—222, 280—282].

Трехиктный акцентный стих является обычной формой в русских народных песнях, особенно в былинах [Гаспаров 1971; 1974: 352—371; Bailey 2000a; 2000b]. Поэты XIX и начала XX вв. написали лишь немного стихотворений трехиктным стихом с фольклорной стилизацией, тем не менее это говорит о том, что фольклорный источник этого размера был им известен и мог на них влиять. В первой половине XIX в. акцентный стих появляется в переводах А. Х. Востокова из сербских песен, в пушкинских «Песнях западных славян» и «Сказке о рыбаке и рыбке». Позже М. Л. Михайлов написал трехиктным стихом «Сербскую песню» («Девушка у моря сидела», 1847), а Н. А. Некрасов вставил двухиктный стих в поэму «Кому на Руси жить хорошо» («На горе стоит елочка», «Крестьянка», глава 6). Все эти опыты представляют собой фольклорные стилизации. Только в 1890-х годах поэты порывают с традицией народной поэзии и пользуются акцентным стихом для чисто литературных тем. В изучаемом материале народную окраску имеют лишь некоторые стихотворения — по несколько у Вяч. Иванова, Г. Иванова и Клюева, по одному у Блока, Бальмонта и Ахматовой.

Примером народного трехиктного стиха может служить песня «Мне во век тоска не бывала», записанная в 1878 г. [Соболевский 1896, т. 2, № 276]. Анакруза содержит преимущественно два слога, окончание преимущественно женское, причем 21 из 38 строк имеет смежные глагольные рифмы. Данные табл. 11 показывают, что длина интервалов колеблется от 1 до 3 слогов, за исключением того, что в строках 20 и 32 пропускается ударение на серединном икте и возникают 4-сложные интервалы. Отклонения от метрической схемы являются такими, как в литературном стихе: сверхсхемные ударения приходятся только на 1- и 2-сложные слова. Половина строк (19) совпадает с ритмом двухсложных размеров, так что, в отличие от литературного стиха, в этой песне имеется хореический базовый размер, и можно считать ее «акцентуализированной» формой хореического народного стиха. Показатели среднего слогового объема для каждой части строки в табл. 12 схожи с показателями литературного трехиктного стиха, хотя их немно-

го больше. Второй средний интервал так же длиннее первого, как и у большинства поэтов в литературном стихе. Последние 10 строк песни приведены ниже.

Таблица 11

Господствующие типы строк «Мне во век тоска не бывала»

Типы строк	Д	Дол	Т	А	Всего	Слоги в интервалах				Всего
						1	2	3	4	
Число	19	8	2	9	38	12	19	41	2	73

Таблица 12

Средний слоговой объем в каждой части строки

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы	
					I	II
Слоги	2,03	7,71	1,10	10,84	2,31	2,50
30	За колéчушко мáменька брaнiлa,				2—2—3—1	
	За серéбряно судáрыня жури́ла:				2—3—3—1	
	«Ты кудá, шéльмa, колéчко девáла?»				2—3—2—1	
	«Простй, мáменька, виновáта!				2—4—1	
	Вечóр дóлго по сáдику гуля́ла,				2—2—3—1	
35	Золоту́ виту́ капустку поливáла,				2—3—3—1	
	Ме́жду гряд ко́льцо обрoни́ла;				2—1—2—1	
	Нелюбá мoя подру́жка находíла,				2—3—3—1	
	Своему́ дружкú подарíла,				2—1—2—1	
	Своему́ дружкú Ивáнушку».				2—1—1—2	

При анализе строгого акцентного стиха возникает больше сомнительных случаев, чем при анализе силлаботоники и дольника, поэтому результаты подсчетов менее надежны. Однако на обширном материале общие ритмические характеристики выступают с достаточной ясностью, чтобы показать, что такой стих реально существует и что в типологии русского стихосложения он занимает место между дольником, с одной стороны, и свободным акцентным стихом, с другой. Проблемы, возникающие при изучении акцентного стиха, главным образом те же, которые встречаются при анализе других размеров. В рассматриваемый период строгий акцентный стих имеет две основные разновидности: трехиктную и четырехиктную. Все икты несут

ударения, анакруза переменная, окончание рифмованное, объем междуиктных интервалов колеблется, большей частью, от 1 до 3 слогов, сверхсхемные ударения приходятся в основном на 1- и 2-сложные слова. Строгий акцентный стих похож на трехсложные размеры тем, что все икты в нем ударны, и на дольник тем, что происходит переменное число слогов в междуиктных интервалах; однако он отличается от двухсложных размеров и долника тем, что в нем нет такого рода взаимодействия между ритмом и метром. В долнике преобладают трехиктные строки, а в акцентном стихе — четырехиктные. На икты в основном приходятся ударения знаменательных слов, но иногда и более слабые ударения служебных слов. Это позволяет сделать вывод, что в акцентном стихе, как и в других литературных размерах, ритмическая структура основывается на словесной просодии, а не на фразовой. Ритмическое разнообразие в акцентном стихе достигается преимущественно вариациями слогового объема междуиктных интервалов. Индивидуальные ритмические различия между поэтами возникают в результате их предпочтений тех или иных комбинаций интервалов в строках и разных базовых размеров.

Литература

- Артюшков А. 1929. Основы стиховедения. М.
- Бальмонт К. 1903. Только любовь. М.
- Бейли Джеймс. 2001a [1973]. Былинные размеры Т. Г. Рябина в записи А. Ф. Гильфердинга // Джеймс Бейли. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. С. 227—271.
- Бейли Джеймс. 2001b [1978]. Метрическая типология русских нарративных народных размеров // Джеймс Бейли. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. С. 272—301.
- Бобров С. 1964. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // РЛ. № 3. С. 119—137.
- Гаспаров М. Л. 1971. Народный стих А. Востокова // Поэтика и стилистика русской литературы. Л. С. 437—443.
- Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.
- Гаспаров М. Л. 1984. Очерк истории русского стиха. М.
- Горянский В. И. 1916. Мои дураки. Петроград.
- Жирмунский В. М. 1928. Поэзия Александра Блока // В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л. С. 190—268.
- Жирмунский В. М. 1975a [1925]. Введение в метрику // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 5—232.

- Жирмунский В. М. 1975b [1964]. Стихосложение Маяковского // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 539—568.
- Квятковский А. 1929. Тактометр // Бизнес. М. С. 197—249.
- Колмогоров А. Н. 1963. К изучению ритмики Маяковского // ВЯ. № 4. С. 64—71.
- Колмогоров А. Н. 1966. О метре пушкинских «Песен западных славян» // РЛ. № 1. С. 98—111;
- Ляст В. 1931. Современное стиховедение. Л.
- Руднев П. А. 1972. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. Вып. 2. С. 218—267.
- Соболевский А. И. 1896. Великорусские народные песни. Т. 2. СПб.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский Кирилл. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // IJSLP. Vol. 5. P. 97—123.
- Тарановский Кирилл. 2000a [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.
- Тарановский Кирилл. 2000b [1966]. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 234—256.
- Томашевский Б. В. 1925. Теория литературы. Л.
- Томашевский Б. В. 1929. О стихе. Л.
- Bailey James. 1969. Blok and Heine: An Episode from the history of Russian *dol'niki* // SEEJ. Vol. 13. № 1. P. 1—22.
- Bailey James. 1993. Three Russian lyric folk song meters. Columbus, OH.
- Jakobson Roman. 1979 [1923]. О чешском стихе / Roman Jakobson. Selected works. The Hague. P. 3—130.

Приложение 1

Перечень исследованных стихотворений

Указываются только заглавия (или первые строки) и даты стихотворений. Библиографические указания не даются ради экономии места; к тому же многие стихотворения перепечатывались неоднократно.

1) Трехиктные стихотворения: А. А. Блок, «Царица смотрела заставки» (1902), «Я был весь в пестрых лоскутьях» (1903); В. И. Горянский, «Цветы на камне», «Страшный суд», «Маленькая повесть», «Кабаре», «Цветочница», «Гаданье» (все стихотворения — 1915); Вяч. В. Иванов, «Под деревом кипарисным» (1903), «Улов» (1911), «Сон Матери-Пустыни» (1911); Г. В. Иванов, «Заиграли

лучи в киоте» (1912), «Заставка» (1914), «Актерка» (1914), «Вечерние строфы» (1914), «Нищие слепцы и калеки» (1921), «Не райская разноцветная птичка» (1921); Р. Ивнев, «Через слезы, через кровь, через боли» (1913), «Целовать нарисованные ноги» (1913), «По дорожке иду и хватаюсь» (1914), «Себя ударить мне жалко» (1914); Н. А. Клюев, «Западите-ка, девичьи тропины» (1912), «Беседный наигрыш, стих доброписный» (строки 1—24 — 1915), «Пушистые горностаевые зимы» (1917), «Русь-Китеж» (1919), «Республика» (1919), «Се знамение: багряная корова» (1919); М. А. Кузмин, «Ах, уста, целованные столькими» (1906), «В театре» (1907), «В саду» (1907), «Защищен наш вертоград надежно» (1912), «Персидский вечер» (1917); Ф. К. Сологуб, «Росою весь обрызган двор» (1889), «Она не такая, как я» (1896), «Трепещет сердце опять» (1909), «Я живу в темной пещере» (1913), «Розы Вячеслава Иванова» (1913). Прочие поэты: А. А. Ахматова, «А Смоленская нынче именинница» (1921); К. Д. Бальмонт, «На Дону» (1909); С. П. Бобров, «Необычайная ловля» (1913), «Вот день, разламывающий окна» (1913); В. Я. Брюсов, «Домá» (1898), «Зодчество церковей старинных» (1899); З. Н. Гиппиус, «Видение» (1920); Н. С. Гумилев, «Занзибарские девушки» (1912), «Словно ветер страны счастливой» (1916); С. А. Есенин, «Занеслися залетною пташкой» (1915); В. И. Нарбут, «Тиф» (1920); М. И. Цветаева, «Ночь. — Норд-Ост. — Рев солдат. — Рев волн» (1917).

2) Четырехиктные стихотворения: К. Д. Бальмонт, «Болото» (1903), «Замок» (1905), «Терем мира» (1912), «Красная горка» (1912), «Гимн бессмертию» (1921); А. А. Блок, «У берега зеленого на малой могиле», «По городу бегал черный человек», «Просыпаюсь я — и в поле туман», «На Вас было черное закрытое платье», «Ей было пятнадцать лет», «Из газет» (все стихотворения — 1903); В. Я. Брюсов, «Квартет» (1915), «Пасха 1921 года» (1921), «От Перикла до Ленина» (1922), «Nihil» (1922), «Молодость мира» (1922), «Simposion заката» (1922), «Эй, рабочие мира! ложь — все то сладкопенье» (1922); М. А. Волошин, «Бойня» (1921); В. И. Горький, «Сказка о янтарях» (1915), «Великий пост» (1915), «По сугробам», II (1915), «Милосердный брат» (1915), «Канарейка» (1915), «Липа» (1915), «На улице» (1915), «Точильщик» (1916), «Необычайная история» (1916); Н. С. Гумилев, «У цыган» (1921); Вяч. В. Иванов, «Хвала солнцу», «Из далей далеких», «Вечерное коло», «Двойник» (все стихотворения — 1911); М. А. Кузмин, «Сижу, читая я сказки и были» (1906), «Мечты о Москве» (1907), «Лето Господнее — благоприятно» (1908), «Вечерний сумрак над теплым морем» (1908), «У окна стоит юноша, смотрит на звезды» (1911), «По прежнему воздух душист и прост» (1920); В. В. Маяковский, «Любовь» (1913), «Шумики, шумы и шумищи» (1913), «Адище города» (1913), «Гимн критику» (1915), «Сказка о

красной шапочке» (1917); И. С. Рукавишников, «Белые колонны: Аллея тенистая», «От Моря Заката и до Моря Восхода», «Я, тень безвременно ушедшей царицы» (все стихотворения — 1915); Саша Черный, «Послание второе» (1908), «На вербе» (1909), «Уездный город Болхов» (1914), «Рождественская» (1921). Прочие поэты: К. Большаков, «Ты пожала мне руку, шепнула» (1911), «Полночь» (1913), «На улице», I (1918); З. Н. Гиппиус, «До дна» (1901), «Белое» (1915); Г. В. Иванов, «Ранняя весна» (1911); О. Э. Мандельштам, «Летают Валькирии, поют смычки» (1913); Б. Л. Пастернак, «Возможность» (1917); Ф. К. Сологуб, «Марш» (1914), «Троицын день» (1915); С. М. Третьяков, «Боженька» (строки 43—54 — 1914); М. И. Цветаева, «Кабы нас с тобой — да судьба свела» (1916); В. Г. Шершеневич, «Городская охота» (1913), «Летнее небо похоже на кожу мулатки» (1915).

Приложение 2

Трехиктный стих

Слоги	Интервалы								Число строк
	0	1	2	3	4	5	6	$x = 1-3$	
Сологуб	1,0	24,0	51,0	21,1	2,9	—	—	96,1	52
Блок	—	19,5	55,2	24,1	1,2	—	—	98,8	44
Вяч. Иванов	—	19,5	51,2	26,8	2,5	—	—	97,5	62
Кузмин	1,9	27,7	45,6	19,4	4,9	0,5	—	92,7	103
Клюев	0,6	24,9	39,3	29,1	5,5	0,6	—	93,3	164
Г. Иванов	1,0	24,5	47,4	22,4	4,7	—	—	94,3	97
Ивнев	3,0	25,3	42,4	22,2	6,1	1,0	—	89,9	52
Горянский	1,5	30,0	41,7	16,9	8,6	1,3	—	88,6	232
Прочие поэты	0,2	20,7	47,1	26,0	5,1	0,7	0,2	93,8	229
Все поэты	1,0	24,7	45,1	23,0	5,5	0,6	0,1	92,8	1035

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы	
					I	II
Сологуб	1,13	7,02	0,62	8,77	1,90	2,12
Блок	1,66	7,07	1,04	9,77	1,86	2,23
Вяч. Иванов	1,68	7,19	1,00	9,87	1,92	2,31
Кузмин	1,11	6,98	1,44	9,53	1,83	2,16
Клюев	1,58	7,28	0,73	9,61	1,99	2,31
Г. Иванов	1,46	7,04	0,86	9,36	1,91	2,17
Ивнев	1,42	6,83	0,56	8,81	1,85	2,08
Горянский	1,21	7,09	0,72	9,02	2,29	1,80
Прочие поэты	1,52	7,30	0,59	9,41	2,25	2,06
Все поэты	1,41	7,15	0,79	9,35	2,07	2,09

Приложение 3

Четырехиктный стих

Слоги	Интервалы								Число строк
	0	1	2	3	4	5	6	x = 1—3	
Бальмонт	0,3	16,9	42,1	39,9	0,8	—	—	98,9	126
Блок	0,7	21,4	46,4	29,0	2,5	—	—	96,8	93
Кузмин	1,3	29,2	45,8	20,8	2,5	0,4	—	95,8	79
Черный	—	23,0	48,0	24,9	2,8	1,0	0,3	95,9	106
Вяч. Иванов	—	23,0	61,3	14,7	1,0	—	—	99,0	64
Маяковский	1,4	21,6	36,9	32,3	7,4	0,4	—	90,8	94
Горянский	3,6	35,6	40,5	14,2	5,7	0,8	—	89,9	342
Рукавишников	—	19,5	51,9	28,6	—	—	—	100,0	70
Брюсов	0,2	14,1	69,3	13,3	2,9	0,2	—	96,7	140
Гумилев	0,7	37,4	45,6	13,6	2,7	—	—	96,6	51
Волошин	—	41,1	46,1	9,9	2,2	0,7	—	97,1	47
Прочие поэты	1,9	29,6	41,0	22,7	3,8	0,8	0,2	93,3	178
Все поэты	1,4	26,5	46,5	21,5	3,5	0,5	0,1	94,4	1390

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
Бальмонт	0,56	10,72	0,52	11,80	2,20	1,98	2,54
Блок	0,91	10,24	0,51	11,73	2,16	1,99	2,19
Кузмин	0,67	9,84	0,75	11,26	1,80	1,96	2,06
Черный	1,10	10,32	1,10	12,52	1,79	2,27	2,27
Вяч. Иванов	1,58	9,76	0,25	11,59	1,81	2,37	1,60
Маяковский	0,96	10,71	0,78	12,45	2,10	2,50	2,11
Горянский	0,83	9,55	0,74	11,12	1,96	2,08	1,49
Рукавишников	0,87	10,27	0,76	11,90	1,97	2,39	1,91
Брюсов	1,50	10,16	0,87	12,53	1,99	2,14	2,03
Гумилев	0,90	9,08	0,51	10,49	1,67	1,85	1,75
Волошин	1,34	9,26	0,55	11,15	1,55	2,17	1,53
Прочие поэты	0,99	9,88	0,61	11,48	1,97	2,14	1,80
Все поэты	0,98	9,97	0,70	11,65	1,96	2,14	1,90

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ В СТИХОТВОРЕНИИ В. В. МАЯКОВСКОГО «РАЗГОВОР С ФИНИНСПЕКТОРОМ О ПОЭЗИИ»¹

1. Введение

Акцентный стих можно разделить на более строгий и более свободный². В строгом акцентном стихе число ударений-иктов в строке постоянно, а число слогов в интервалах между ними отчасти урегулировано. В свободном акцентном стихе соблюдается лишь приблизительное среднее число ударений в строке, а число слогов в интервалах колеблется гораздо шире. Строгий акцентный стих сохраняет взаимодействие между ритмом и метром, тогда как в свободном акцентном стихе эта оппозиция утрачивается, и стих ощущается как чистый ритм³.

Трудность статистического обследования заключается в том, что нужно установить, какие ударения в акцентной строке соответствуют иктам и должны особо учитываться при ритмическом анализе. Теоретически метр акцентного стиха создается сильными ударениями знаменательных слов, однако в нем участвуют и более слабые ударения служебных слов⁴. Далее, если мы считаем строгий акцентный стих метрически организованным, то анализ осложняется возможными пропусками метрических ударений на иктах и появлениями сверхсхемных ударений, в особенности на анакрузе. Подходя к исследованию акцентного стиха, удобнее всего исходить из ритмических признаков более строгой стихотворной формы — дольника, в котором объем интервалов между иктами ограничен 1—2 слогами [Гаспаров 1974: 220—293].

Данную статью мы посвящаем микроанализу ритма в стихотворении В. В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926). В нем 120 строк в 30 четверостишиях с рифмовкой АВАВ [Маяковский 1958:

¹ Эта статья («The Accentual verse of Majakovskij's 'Razgovor s fininspektorom o poezii'») была опубликована в сб. «Slavic poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky», The Hague, 1973, p. 25—32.

² См.: [Артюшков 1929: 45—46; Жирмунский 1975b: 550—551; Томашевский 1925: 124—129]. А. Артюшков употребляет термины «строгий тонический стих» и «свободный тонический стих».

³ Укажем только некоторые из работ о стихе Маяковского: [Гаспаров 1974: 294—351; Колмогоров 1963; Жирмунский 1975b; Jakobson 1979: 104—115]. Также см. статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 252—279 наст. изд. М. Л. Гаспаров называет строгий акцентный стих термином «тактовик».

⁴ О различной акцентуации знаменательных слов и служебных слов в классических размерах см.: [Жирмунский 1975a: 85—103; Тарановский 1953: 3—34].

119—126]. Большинство строчек разделено на «ступеньки» («лесенка»)⁵. По общему впечатлению это стихотворение кажется написанным строгим акцентным стихом, в каждой строке по 4 главных ударения (икта), интервалы между ними колеблются от 1 до 3 слогов, анакруза колеблется от 0 до 2 слогов. Строки 94 и 120 содержат только три ударения и из подсчетов исключаются.

Чтобы справиться с неясностями в ритмическом анализе, мы разделили разбираемые 118 строк на 6 групп. Это позволяет выявить и затем сопоставить их ритмические особенности:

- I) 59 строк только с сильными ударениями;
- II) 14 строк с сильными ударениями и подчиненными им сверхсхемными;
- III) 15 строк со слабым ударением на слове, занимающем отдельную «ступеньку»;
- IV) 17 строк со слабым ударением на слове, не выделенном в отдельную «ступеньку»;
- V) 4 строки со сверхсхемным ударением на анакрузе;
- VI) 9 строк с возможным пропуском ударений на иктах⁶.

Вначале мы рассмотрим строки с четырьмя сильными ударениями (группы I—II), чтобы определить основные ритмические особенности предполагаемого метра стихотворения. Затем мы рассмотрим «сомнительные» строки (группы III—V), чтобы проверить, соответствуют ли они ритмическим особенностям, установленным для «чистых» строк. Наконец, мы сравним с этим особенности неполноударных строк (группа VI), чтобы решить, можно ли здесь говорить о пропущенных метрических ударениях. Такой подход не только обеспечит максимум объективности в трактовке ударений, но и позволит уточнить пределы «допустимых отклонений» от метра в сторону сверхсхемных или пропущенных ударений.

2. Строки с четырьмя сильными ударениями

Прежде чем приступать к анализу ритма, необходимо сделать предварительные замечания об акцентуации. Ударения, отмеченные в тексте использованного издания, принимаются безоговорочно: строка 16 — *ламцадрица-ца́*, 72 — *одновременно́*, 78 — *круши́т*, 92 — *на го́ре*, 117 — *дело́в*,

⁵ Мы нумеровали целые строки Маяковского от рифмы до рифмы, а не «ступеньки» («лесенка»), как это сделано в Полном собрании сочинений. Границы ступенек мы отмечаем знаком «/».

⁶ Строки II группы: 3, 9, 16, 21, 41, 66, 77—78, 81, 88—89, 97, 103, 113. Строки III группы: 7, 33, 51, 53, 56, 59, 67, 71, 74, 85, 93, 110, 114—115, 117. Строки IV группы: 2, 6, 10—11, 22, 29, 43, 52, 65, 69, 84, 86, 99—100, 108, 118—119. Строки V группы: 13—14, 83. Строки VI группы: 48, 54, 60, 72, 80, 101. Все остальные строки относятся к I группе.

119 — *стило́*. В бессмысленном слове (строка 16) *ла́мцадрица-ца́* место ударений неясно, но в ритм лучше всего укладываются ударения на первом и последнем слогах. Два слова имеют вариантное ударение; ритм опять-таки побуждает предпочесть чтение *уме́рший* (83), *строку́* (102). В двойном слове *сло́ва-сырца́* (42) мы сохраняем ударения на обоих составляющих. Ударения на втором слове составных рифм лежат после последнего икта и исключены из анализа: *повтори́в*, *мы* (15), *в за́ймы я* (34). Слово *фининспекторáми* (103) получает ударение на окончании, чтобы рифмовать с *ра́ме*. Сокращение *энкапе́с* (106) несет ударение на конце, как обычно в таких образованиях. Составное слово *фининспéктор* читается с одним ударением в строках 1, 23 и 113, но с двумя в строке 103, потому что иначе получался бы чрезвычайно длинный междуударный интервал⁷:

103 И вста́нет / де́нь э́тот / с фи́нинспекторáми 1—1—2—3—

Служебные слова, смежные с ударениями знаменательных, ритмически подчинены им и становятся проклитиками или энклитиками. Такие проклитики присутствуют в шести строках (7, 77, 88, 113, 117, 119), такие энклитики — в восьми (3, 9, 21, 41, 78, 89, 103, 119). В следующих цитатах встречаются примеры:

41 Но ка́к / испепеля́юще / сло́в э́тих жже́ние 1—3—2—2—

78 И ло́б мо́й / вре́мя / с разбе́га круши́т 1—1—2—2—

113 Граждани́н фининспéктор, / я́ выплачу́ пять 2—2—2—2—

Семь строк (16, 56, 66, 67, 71, 81, 97) содержат служебные слова с ударениями, не смежными с ударением слова, от которого они зависимы. В примерах, приводимых ниже, мы считаем слова *если*, *или*, *это* проклитиками, а частицу *-нибудь* энклитикой. В каждом приведенном ниже примере ударение служебного слова сверхсхемное.

56 на сде́ланное / на́ми — / двумя́ и́ли тре́мя 1—3—2—3—

71 А что́, / е́сли я́ / наро́да водите́ль 1—2—1—2—

81 И когда́ / э́то со́лнце / разжирéвшим бо́ровом 2—2—3—1—

16 ста́вим / како́е-нибу́дь: / ла́мцадрица-ца́ 0—2—3—3—

Из табл. 1 видно, что в строках групп I—II (73 строки) анакрузы, как в дольнике [Гаспаров 1974: 227—228, 254], варьируются от 0 до 2 слогов, в среднем меньше одного слога (0,85). Основа (от первого до последнего икта) колеблется от 7 до 13 слогов, в среднем 9,71 слога. Междуйктные интервалы

⁷ Р. И. Аванесов и С. И. Ожегов [1959: 621] отмечают в слове *фининспéктор* второстепенное ударение.

колеблются от 0 до 5 слогов, но подавляющее большинство содержит 1—3 слога (213 из 219, т. е. 97,3%), в среднем 1,90 слога.

Таблица 1

Слоговой объем частей стиха в группах I и II

Слоги	Анакруза					Интервалы						Всего
	0	1	2	Всего		0	1	2	3	4	5	
Строки	24	36	13	73	Число	1	61	122	30	3	2	219

Основа

Слоги	7	8	9	10	11	12	13	Всего
Строки	2	8	24	20	14	4	1	73

Нижеследующее четверостишие (строки 25—28) показывает, как отчетливо четыре ударения создают метр и поддерживают ритмическое ожидание 4-ударности:

Говоря по-нашему, / рíфма — / бóчка.	2—1—2—1—
Бóчка с динамíтом. / Стрóчка — / фíтиль.	0—3—1—2—
Стрoкá додымíт, / взрывáется стрóчка, —	1—2—1—1—
и гóрод / на вóздух / стрoфóй летíт.	1—2—2—1—

3. Строки со сверхсхемными ударениями

Ученые по-разному определяли функцию «лесенки» в стихе Маяковского. Если принять формулировку Романа Якобсона [Jakobson 1979: 110] «поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу» и если считать, что «ступенька» усиливает вес изолированного слова, то можно предположить, что в следующих примерах ударения служебных слов, обычно слабые, усиливаются благодаря ступенчатому выделению. Ритмическое ожидание 4-ударности каждый раз подтверждается.

53	эти / сего́дня / стихи́ и о́ды	0—2—2—1—
85	Подведíте / мóй / посмёртны́й бала́нс	2—1—1—2—
93	Я́ / в долгу́ / перед Бродвё́йской лампио́нией	0—1—3—3—
114	Всё́ / нули́ / у цíфры скрестя́	0—1—1—2—

Союз *чтобы* обычно безударен, но иногда может нести ударение на 1-м слоге. Когда Маяковский помещает его на отдельную ступеньку, он, по-видимому, трактует его как ударное:

59 *Что́бы* / добы́ть / драгоценное сло́во 0—2—2—2—

Размеры с 1—2-сложной анакрузой часто приобретают сильное сверхсхемное ударение на анакрузе. Иногда Маяковский подчеркивает это, выделяя слово со сверхсхемным ударением «ступенькой» — даже в ямбе или дольникке, где начало строки несомненно является анакрузой. Это встречается, например, в 4-ст. ямбе в главе 4 поэмы «Хорошо» (1927):

Да́й / окроплю́ / рече́й водо́ю
Я... / зна́ешь, ня́ня... / влюбе́на

Слова со сверхсхемным ударением появляются на анакрузе в стихотворении «Порядочный гражданин» (1926), написанном четким 3-иктным дольником с 2-сложной анакрузой:

Ви́дишь — / во́н / выгребáют му́сор
с мо́рдой, / вспу́хшей на ра́дость чирю́

Именно такое сверхсхемное ударение, выделенное «ступенькой», можно предполагать в строках 13, 14, 83 разбираемого стихотворения. Таково же, по-видимому, и ударение в строке 98 на союзе *чтобы*, «отбитом» тире, которое у Маяковского тоже служит усилению словораздела. Из примеров видно, что это ударение на анакрузе может приходиться только на 1- или 2-сложное слово:

13	<i>Ва́м,</i> / ко́нечно, изве́стно / явлéние «ри́фмы»	2—2—2—2—
14	<i>Ска́жем,</i> / стрóчка / окóнчилась сло́вом / «отца́»	2—2—2—2—
83	<i>Я</i> / уже́ / сгнию́, / умер́ший под забóром	2—1—1—3—
98	<i>Что́бы</i> — це́лься ри́фмой / и ри́тмом яри́сь	2—1—2—2—

Как видно из табл. 2, ритмические признаки строк из групп III—V (36 строк) близко совпадают с признаками групп I—II. Анакруза колеблется от 0 до 2 слогов, в среднем 0,75 слога (vs. 0,85). Основа варьируется от 8 до 13 слогов, в среднем 9,78 слога (vs. 9,71). Междуйктные интервалы содержат от 1 до 4 слогов, преимущественно 1—3 слога (102 из 108, т.е. 94,4% vs. 97,3%), в среднем 1,93 слога (vs. 1,90).

Таблица 2

Слоговой объем частей стиха в группах III—V

Слоги	Анакруза					Интервалы				
	0	1	2	Всего		1	2	3	4	
Строки	15	15	6	36	Число	33	56	13	6	108

	Основа						
Слоги	8	9	10	11	12	13	Всего
Строки	5	13	9	4	4	1	36

Так как ритмическая структура строк с сильными метрическими ударениями и строк, содержащих также и слабые ударения, оказывается почти тождественной, можно заключить, что слабоударные 1—2-сложные слова метрически амбивалентны и могут нести или не нести метрическое ударение в зависимости от контекста. Такое положение не представляет собой ничего нового, потому что такая же амбивалентность обнаруживается и в классических размерах и в дольнике⁸. Примеры показывают, как местоимение *я* и союз *если* несут метрическое ударение в одной строке, а сверхсхемное в другой:

88	{ <i>я</i> б́ду / — од́н! — / в непрол́зном долѓу	1—2—2—2—
86	{ <i>Я</i> утвержда́ю / и — зна́ю — не налѓу	0—2—2—3—
67	{ А чтó, е́сли <i>я</i> / де́сятк пегáсов	1—2—1—2—
117	{ А е́сли / вáм кáжется, / чтó всегó делóв	1—2—4—1—

4. Строки с пропусками ударений

Если свести в табл. 3 средние показатели слоговых объемов каждого элемента строки для групп I—II, III—V и VI (без учета стиховых окончаний), то бросается в глаза, насколько группа VI отличается от всех других.

Таблица 3

Слоговой объем частей стиха во всех группах

Группа	Анакруза	Основа	Строка	Интервал	Строки
I—II	0,85	9,71	10,56	1,90	73
III—V	0,75	9,78	10,53	1,93	36
VI	2,44	8,00	10,44	2,71	9
Все строки	0,94	9,60	10,54	1,95	118

⁸ См.: [Гаспаров 1974: 232—235; Жирмунский 1975а: 91—107] и статью «Трехиктный дольник в поэзии Юрия Иваска...», с. 291—306 наст. изд.

Если бы строки группы VI, содержащие меньше ударений, были просто укороченными по сравнению с остальными, то можно было бы ожидать, что длина строки (в ее основе) будет короче, а длина анакруз и интервалов — приблизительно такая же, как в других группах. Здесь, наоборот, длина строки остается почти неизменной (10,44 vs. 10,56 и 10,53), а длина анакруз и интервалов увеличивается (анакрузы — 2,44 vs. 0,85 и 0,75; интервалы — 2,71 vs. 1,90 и 1,93). Так бывает в метрически организованных стихах, когда пропускаются ударения на иктах и за счет этого удлиняется безударный зачин строки (если пропущено ударение на первом икте) или междуударный интервал (если пропущено ударение на внутреннем икте). Именно поэтому мы вправе предположить, что стих «Разговора с фининспектором...» тоже имеет метрическую организацию, т. е. определенное число иктов, на которых ударение обычно стоит, но может и пропускаться. Необычные особенности строк группы VI показаны в табл. 4.

Таблица 4

Слоговой объем частей стиха в группе VI

Анакруза							Интервалы							
Слоги	0	1	2	3	4	Всего		1	2	3	4	5	6	Всего
Строки	1	2	—	4	2	9	Число	3	7	4	—	1	2	17

Основа									
Слоги		5	6	7	8	9	10	11	Всего
Строки		1	2	1	2	—	1	2	9

Шесть строк, содержащих только три ударения и необычно длинный 3—4-сложный безударный зачин, могут рассматриваться как строки с пропущенным ударением на первом икте. В 3-иктном дольнике такой длинный безударный зачин указывает именно на пропуск первого икта [Гаспаров 1974: 227—228].

54	в аплодисментах / ревóмые ревмá	3—2—3—
60	из артезиáнских / людскóх глубíн	4—2—1—
72	и одновреméнно — / нарóдный слугá	4—2—2—
80	амортизáция / сёрдца и душí	3—2—3—
101	через столéтья / в бума́жной ра́ме	3—2—1—

Остальные три строки с тремя ударениями содержат между вторым и третьим ударениями затянутый интервал длиной в 5 слогов (строка 32) и 6 слогов (строки 12, 79). Сравнительно редкое появление таких длинных интервалов позволяет думать, что в этих трех строках пропущено ударение на предпоследнем икте⁹. Здесь уверенности меньше, потому что и в 4-ударных строках были две строки с 5-сложным интервалом (строки 55, 106); однако мы видели, что господствующее ритмическое ожидание, вызываемое строками всего стихотворения, ориентировано на 1—3-сложные междударные интервалы (более чем 90% вероятности), и на этом фоне 5—6-сложные интервалы заведомо воспринимаются как аномалии.

12	и ско́лько тра́тится / на материáл ¹⁰	1—1—6—
32	то́лько и оста́лся / что в Венесуэ́ле	0—3—5—
79	Прихо́дит / стра́ннейшая из амортиза́ций	1—2—6—

В строке 48 можно предполагать пропуски ударения и на 1-м и на 3-м икте, несмотря на то, что междударный интервал здесь содержит только 3 слога. Такое предположение оправдывается тем, что строка открывается тяжким 3-сложным безударным зачином (пропуск 1-го икта) и состоит из двух полностью параллельных фраз. Кроме того, эта строка имеет ритмическую структуру 4-стопного двухсложного размера с пропуском ударений на 1-м и 3-м икте; такие совпадения с ритмом двухсложных размеров есть еще в двух строках со сплошными 1-сложными интервалами (строки 38, 91), одна из которых тоже построена на параллелизме.

48	и у себя́/ и у други́х	3—3—
38	В гра́мм добы́ча, / в го́д труды́	0—1—1—1—
91	Поэ́т / всегда́ / должни́к вселенной	1—1—1—1—

Эти пропуски ударений на иктах нельзя считать случайными или произвольными, потому что они приходятся только на нечетные икты, как этого и следовало ожидать при действии регрессивной акцентной диссимиляции. Точно так же она порождает пропуски ударений на нечетных стопах в 4-ст. хорее и ямбе [Тарановский 2000]. Общая ударность четырех иктов по всем строкам нашего стихотворения получается: I — 94,9%, II — 100%, III — 96,6%, IV — 100%. Это — дополнительное подтверждение тому, что метр в стихотво-

⁹ См.: [Гаспаров 1974: 309—315] и статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 252—279 наст. изд.

¹⁰ Скорее всего слово *материал* читалось как *матерьял*, но это существенно не влияет на выводы.

рении Маяковского существует и что малое взаимодействие между ритмом и метром все же имеет место.

Можно еще добавить, что строки с недостающими ударениями чаще всего появляются в конце четверостишия: средняя ударность 1-го стиха в строфе — 3,97 ударений, 2-го — 3,93, 3-го — 3,97, 4-го — 3,73¹¹. Такое облегчение строфы к концу тоже отмечалось в стихах традиционных размеров. А если подсчитать средний объем каждого интервала для 109 полноударных строк стихотворения, то окажется, что длина 1-го интервала, самого короткого, — 1,81 слога; 2-го — 1,96; 3-го — 1,96. Эти средние интервалы несколько короче, чем в других обследованных стихотворениях Маяковского, написанных строгим акцентным стихом¹². Такие короткие интервалы Гаспаров [1974: 337] обнаружил главным образом в акцентном стихе А. А. Блока.

5. Заключение

Табл. 5 дает суммарную характеристику всех строк стихотворения. Анакруза колеблется в основном от 0 до 2 слогов; интервалы варьируются от 0 до 6 слогов, но 329 из 344, или 95,6%, интервалов приходится на 1—3 слога; основа содержит от 5 до 13 слогов. 92,4% всех строк имеют 4 ударения. Все эти ритмические особенности большей частью совпадают с теми, которые были отмечены в других стихотворениях Маяковского, написанных 4-ударным строгим акцентным стихом¹³.

Таблица 5

Слоговой объем частей стиха во всех строках

Слоги	Анакруза					Ударения в строке				
	0	1	2	3	4	Всего	2	3	4	Всего
Строки	40	53	19	4	2	118	1	8	109	118
Процент	33,9	44,9	16,1	3,4	1,7	100,0	0,85	6,78	92,37	100,0

Интервалы

Слоги	0	1	2	3	4	5	6	Всего
Число	1	97	185	47	9	3	2	344
Процент	0,3	28,2	53,8	13,6	2,6	0,9	0,6	100,0

¹¹ А. Н. Колмогоров [1963: 68] обнаружил похожее отношение в трех других стихотворениях Маяковского. Схожие результаты анализа строфического ритма в 2-сложных размерах см.: [Гаспаров 1997; Smith 1981].

¹² См. статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 278—279 наст. изд.

¹³ См. статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 266—269, 278—279 наст. изд.

Слоги	Основа									
	5	6	7	8	9	10	11	12	13	Всего
Строки	1	2	3	15	37	30	20	8	2	118
Процент	0,9	1,7	2,5	12,7	31,3	25,4	17,0	6,8	1,7	100,0

В стихотворении можно выделить 40 ритмических вариаций¹⁴. Общую картину их можно получить, если сгруппировать строки, сходные по структуре с двухсложными размерами (Д: 1-сложные интервалы, а при пропуске ударений 3- и 5-сложные), с трехсложными размерами (Т: 2-сложные интервалы), с дольниками (Дол: 1—2-сложные интервалы, а при пропуске ударения 4-сложные) и специфические для акцентного стиха (А: 1—5-сложные интервалы)¹⁵. Из табл. 6 видно, что дольник и акцентный стих решительно преобладают (78,0%), но доля двухсложных и трехсложных размеров тоже значительна (22,0%).

Таблица 6

Основные типы строк

Тип	Двухсложные	Дольниковые	Трехсложные	Акцентные	Всего
Строки	10	48	16	44	118
Процент	8,5	40,7	13,5	37,3	100,0

Методика микроанализа, примененная в этой статье, не только позволила нам прояснить точные ритмические особенности стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии» и показать, что оно действительно написано строгим акцентным стихом, но также ощутить, что метр заложен в самом языке стихотворения. Между метром и ритмом происходит взаимодействие, ритм воспринимается на фоне метра, и это позволяет нам выделить и пропуски метрических ударений, и сверхсхемные ударения. Сомнительные случаи, возникающие при этом, ничуть не отличаются от тех, которые встречаются и в гораздо более урегулированных метрах. Несмотря на возросшее

¹⁴ Общие замечания о ритмических вариациях в строгом акцентном стихе см.: [Гапсаров 1974: 312—313] и статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 262—269 наст. изд.

¹⁵ Двухударные строки: Д: -3- (1 строка). Трехударные: Д: -3-5 (1); Т: -2-2 (1); Дол: -2-1 (2); А: -1-6 (1), -2-3- (2), -2-6- (1). Четырехударные: Д: -1-1-1- (2), -1-1-3 (1), -1-3-1 (1), -1-3-3 (3), -3-1-1- (1), -3-1-3- (1); Т: -2-2-2- (15); Дол: -1-1-2 (6), -1-2-1- (4), -1-2-2- (8), -2-1-1- (2), -2-1-2- (12), -2-2-1- (14); А: -1-2-3 (3), -1-3-2- (2), -1-4-2- (1), -1-4-3- (2), 1-5-2- (1), -2-1-3- (3), -2-2-0- (1), -2-2-3- (6), -2-2-4- (2), -2-3-1- (3), -2-3-2- (3), -2-3-3- (1), -2-4-1- (1), -2-4-2- (1), -2-4-3- (1), -3-1-2- (3), -3-2-2- (2), -3-2-3- (1), -4-1-2- (1), -5-2-2- (1).

значение фразовых (синтагматических) ударений для организации ритма в стихах Маяковского, мы видим, что акцентный стих точно так же, как классические размеры и дольник, в конечном счете строится на словесной просодии, а не на фразовой просодии, потому что незначимые во фразе слабоударные служебные слова все равно в определенных случаях оказываются значимыми для реализации метра. Анализ показывает, что строгий акцентный стих должен рассматриваться как самостоятельная форма в составе стихосложения Маяковского, отличная и от более упорядоченного долника, и от менее упорядоченного свободного акцентного стиха.

Литература

- Аванесов Р. И., Ожегов С. И., ред. 1959. Русское литературное произношение и ударение. М.
- Артюшков А. 1929. Основы стиховедения. М.
- Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.
- Гаспаров М. Л. 1997. Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хоре // М. Л. Гаспаров. Избранные статьи. М. С. 191—195.
- Жирмунский В. 1975a. Введение в метрику // В. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 5—232.
- Жирмунский В. 1975b. Стихосложение Маяковского // В. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 539—568.
- Колмогоров А. Н. 1963. К изучению ритмики Маяковского // ВЯ. №. 4. С. 64—71.
- Маяковский Владимир. 1958 [1926]. Разговор с фининспектором о поэзии // Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений. Т. 7. М. С. 119—126.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский Кирилл. 2000. О ритмической структуре русских двухсложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.
- Томашевский Б. В. 1925. Теория литературы. Л.
- Jakobson Roman. 1979 [1923]. О чешском стихе // Roman Jakobson. Selected writings. Vol. 5. The Hague. P. 3—130.
- Smith G. S. 1981. Stanza rhythm in the iambic tetrameter of three modern Russian poets // IJSLP. Vol. 24. P. 135—152.

ТРЕХИКТНЫЙ ДОЛЬНИК В ПОЭЗИИ ЮРИЯ ИВАСКА КАК ПРИМЕР РИТМИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ¹

С тех пор как в русском литературном стихосложении в 1730—1740-х годах установилась система классической силлаботоники, оно не переставало развиваться в сторону все большего ритмического разнообразия. Отчасти это означало разработку размеров, ранее не употребительных, таких как 5-ст. ямба или трехсложные размеры в XVIII в., отчасти — освоение новых размеров, как дольник или акцентный стих в XX в. Но, кроме того, происходило и внутреннее развитие многих размеров. Так, поэты не переставали искать новые ритмические возможности в двухсложных размерах и во многих из них обнаружили новые структурные варианты. Поэтому сейчас в распоряжении поэтов гораздо больше ритмических средств, чем имело русское стихосложение в XVIII в.

Не исчерпаны ритмические запасы и в дольнике — размере, в котором междуиктные интервалы колеблются в объеме от 1 до 2 слогов. К. Ф. Тарановский [1962: 114—123] в свое время заметил, что дольник имеет некоторые общие черты и с двухсложными, и с трехсложными размерами. В частности, он указал, что ритмическая структура трехиктного дольника может зависеть от длины его анакрузы, и поэтому распределение ударений в нем следует изучать отдельно для четырех типов анакрузы: нулевой, 1-сложной, 2-сложной и переменной. В этой статье мы попытаемся проверить предположение Тарановского на материале стихотворений, написанных двумя разными типами трехиктного дольника и помещенных в сборнике «Хвала» эмигрантского поэта Юрия Иваска [1967]. В этой книге 20 из 54 стихотворений написаны таким дольником, что уже говорит о месте, завоеванном этим размером в русском стихосложении. Сопоставительным материалом будут трехиктные дольники А. Блока и А. Вознесенского, некоторые ямбические и хореические размеры А. А. Ахматовой и 4-ст. дактиль поэмы Н. А. Некрасова «Саша». На этом фоне мы наметим ритмические характеристики двух типов трехиктного дольника в поэзии Иваска, покажем, как они сложились в результате ритмической эволюции, и уточним их место в русском литературном стихосложении.

Самый ранний и известный пример эволюционных перемен ритма внутри одного размера относится к сдвигу в структуре 4-ст. ямба между 1800 и

¹ Эта статья («The three-stress dol'niki of George Ivask as an example of rhythmic change») была опубликована в IJSLP, vol. 13, 1970, p. 155—167.

1820 гг., когда поэты отказались от ритма XVIII в. с его сильноударными 1-м и 4-м иктами и перешли к более плавному и гармоничному ритму XIX в. с сильноударными 2-м и 4-м иктами [Тарановский 1953: 66—92, табл. 2—3]. Собственно, эти поэты «русифицировали» немецкую форму 4-ст. ямба, приведя ее в соответствие с одним из главных просодических законов русского стиха — с регрессивной акцентной диссимилиацией, которая происходит оттого, что русские двухсложные размеры избегают сильной ударности на смежных иктах и предпочитают чередовать сильноударные и слабоударные икты [Тарановский 1953: 333—351]. Это явление заметнее всего в конце строки, где последний икт константно ударен, а предпоследний чаще всего пропускает ударения. Акцентная диссимилиация ослабевает от конца строки к началу, и поэтому называется регрессивной.

Анализ русского стихосложения выявил три основных просодических закона, определяющих структуру двухсложных размеров: 1) регрессивная акцентная диссимилиация, 2) восходящий зачин, т.е. стабилизация первого икта после первого слабого времени² и 3) ограничение сверхсхемных ударений в двухсложных размерах только односложными словами [Jakobson 1979]³. Хотя Роман Jakobson сформулировал этот последний закон только для двухсложных размеров, он влияет и на ритм трехсложных размеров и дольника [Гаспаров 1974: 232—233; Тарановский 1953: 4—6, 24; 1962: 117]. Поэтому его можно переформулировать так: если в двухсложных и трехсложных размерах или в дольнике любой из слогов многосложного слова приходится на икт, то ударение этого слова должно соответствовать какому-нибудь икту в строке. Таким образом, сверхсхемные ударения в двухсложных размерах могут приходиться только на односложные слова, в трехсложных размерах — также и на двухсложные слова, а в дольнике — на односложные и двухсложные в зависимости от длины междуиктного интервала. Отклонения от этих трех просодических законов в классических размерах и дольнике очень редки или явно экспериментальны. Ритмические изменения в том или ином размере в значительной степени зависят от этих трех законов и происходят оттого, что поэты стараются осуществить их последовательнее.

С тех пор, как дольник установился в русской поэзии 1900—1910-х гг. благодаря Блоку и некоторым другим поэтам, он проделал заметную эволюцию и

² Краткое изложение и истолкование этих законов и структурных вариантов каждого размера см.: [Тарановский 2000b] и статью «Основные структурные признаки...», с. 16—52 наст. изд.

³ Роман Jakobson [1979: 168] определяет это ограничение в двухсложных размерах так: «Если в речевой единице два смежных слога противопоставлены как один более и другой менее выделенный, то эти два слога не могут занимать соответственно слабое и сильное место».

стал одним из основных размеров русской поэзии⁴. У Блока дольник еще тесно связан с трехсложными размерами, от которых он произошел; в нем все икты еще несут почти постоянное ударение, и ритм не отражает влияния акцентной диссимилиации [Bailey 1969: 8—12]. Однако М. Л. Гаспаров [1974: 235—240] показал на большом материале, что поэты скоро начинают приспосабливать трехиктный дольник к этому закону и приблизительно к 1930 г. устанавливают взаимодействие ритма и метра с помощью пропусков ударения на 2-м икте. В размере образуется двухчленная ритмическая структура с сильными 1-м и 3-м иктами и более слабым 2-м иктом, ударность которого в среднем — около 80%. Анакруза бывает чаще всего 2-сложной, и строки обнаруживают тенденцию к равносложности или приблизительной равносложности. Подспудной основой остается ритм 3-ст. анапеста.

В табл. 1 показано расположение метрических ударений в трехиктном дольнике с 2-сложной анакрузой в стихах А. Блока [Bailey 1969: 6—12] и А. Вознесенского⁵. Ритмические характеристики этого размера развиты у Вознесенского гораздо полнее. Свыше 90,4% строк имеют по 8 слогов, не считая окончания ($x\ x\ \acute{x}\ x\ \acute{x}\ \acute{x}\ x\ \acute{x}\ x$), и только 9,8% имеют 6, 7 или 9 слогов; трехиктный дольник Вознесенского явно стремится к равносложности. Первый и 3-й икты константны, а ударность 2-го падает до 64,1%, показывая, что регрессивная акцентная диссимилиация усилена. Конфликта между регрессивной диссимилиацией и восходящим зачином в дольнике Блока и Вознесенского не происходит, потому что, как видно из показателей анакрузы в табл. 1, первый икт обычно приходится на 2-й или 3-й слог строки. Сравнивая распределение ударности в стихах этих двух поэтов, мы видим, какое развитие совершил дольник от 1890-х гг. к 1960-м гг.

Таблица 1

Распределение ударности в 3-иктном дольнике у Блока и Вознесенского

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк	Средняя анакруза
Блок	100	99,4	100	99,8	651	1,63
Вознесенский	100	64,1	100	88,1	538	1,99

В ямбических размерах конфликта между регрессивной акцентной диссимилиацией и восходящим зачином не происходит, потому что в ямбе 1-й икт приходится на 2-й слог, который может быть сильно ударен. Так, 3-ст. ямб и

⁴ О русском дольнике см.: [Гаспаров 1974: 220—293; Колмогоров и Прохоров 1963; 1964; Тарановский 1962: 115—120; 2000а: 187—190; Bailey 1969].

⁵ Для анализа были взяты четыре сборника Андрея Вознесенского [1962а; 1962б; 1964; 1966].

5-ст. ямб (нерифмованный) у Анны Ахматовой⁶, представленные в табл. 2, обнаруживают чередование сильных нечетных и слабых четных иктов в полном соответствии с регрессивной акцентной диссимиляцией; в обоих размерах первые икты — сильные.

Таблица 2

Распределение ударности в 3- и 5-ст. ямбе Ахматовой

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
3-стопный ямб	93,2	62,9	100	—	—	85,5	140
5-стопный ямб	86,6	64,7	81,9	48,6	100	76,4	292

В хореических размерах 1-й икт приходится на начальный слог строки и поэтому по закону восходящего зачина не должен быть сильным. В строках с четным количеством иктов это согласуется с регрессивной акцентной диссимиляцией. Так, 4-ст. хорей Ахматовой, как явствует из табл. 3, обнаруживает и слабоударность 1-го икта, и чередование слабых и сильных иктов. Однако в строках с нечетным количеством иктов эти два закона вступают в конфликт, потому что регрессивная акцентная диссимиляция, начинаясь с конца строки, требует сильного икта на начальном слоге, а закон восходящего зачина стиха требует слабой ударности на начальном слоге. В 3-ст. хорее Ахматовой этот конфликт приводит к равной ударности двух первых иктов (по 69,4%) так, как происходит в одном структурном варианте этого размера [Тарановский 1953: 298—304]. В 5-ст. хорее этот конфликт приводит к разделу сфер влияния обоих просодических законов. Получающаяся ритмическая структура имеет сильные 2-й, 3-й и 5-й икты и слабые 1-й и 4-й икты. В первых двух иктах действует закон восходящего зачина, а в последних трех иктах действует закон регрессивной акцентной диссимиляции. Напряжение между сильноударными 2-м и 3-м иктами облегчается передвижной цезурой между ними [Тарановский 1953: 273—298; 2000а: 245]. Из табл. 3 видно, что эта главная ритмическая форма 5-ст. хорea появляется у Ахматовой в большинстве стихотворений этого размера. Восходящий «анапестический» зачин в этом варианте так силен, что лишь в немногих стихотворениях регрессивная акцентная диссимиляция распространяется на всю строку, как в главной ритмической форме 5-ст. ямба (см. табл. 2). Все же в пяти стихотворениях у Ахматовой налицо редкая трехчленная форма 5-ст. хорea с сильными нечетными и слабыми четными иктами. Акцентная диссимиляция

⁶ Для полноты наш анализ всех ямбических и хореических размеров Ахматовой по указанному изданию [Ахматова 1965—1968, т. 1—2] приводится или в тексте, или в Приложении 1.

выражена несильно, и незначительное число строк (45) подчеркивает, что они являются исключением⁷.

Таблица 3

Распределение ударности в хорейских размерах Ахматовой

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
3-стопный хорей	69,4	69,4	100	—	—	79,6	36
4-стопный хорей	55,0	98,3	50,5	100	—	75,9	606
5-стопный хорей							
Главная форма	56,1	87,6	79,8	49,6	100	74,6	421
Трехчленная форма	71,1	57,8	84,4	53,3	100	73,3	45

В трехсложных размерах все икты обычно полноударны, и только в дактилях 1-й икт, приходясь на начальный слог строки, может пропускать ударение. Эта особенность порождается действием закона стабилизации восходящего зачина стиха. Примером может служить 4-ст. дактиль поэмы Некрасова «Саша» (1855), представленный в табл. 4. Первый икт в нем иногда неударен (86,9%), а остальные константно ударны.

Таблица 4

Распределение ударности в 4-стопном дактиле в поэме «Саша» Некрасова

Икты	I	II	III	IV	Число строк
Процент	86,9	100	100	100	518

На основе представленных ритмических характеристик двухсложных и трехсложных размеров мы можем приступить к анализу двух ритмических структур в трехиктных дольниках в сборнике Ю. Иваска «Хвала» [Иваск 1967].

Первый тип (А) имеет постоянную 1-сложную анакрузу и, как видно из табл. 5, обнаруживает типичную двухчленную структуру этого размера, в которой 1-й и 3-й икты сильные (96,2% и 100% соответственно), а 2-й икт значи-

⁷ В пяти стихотворениях проявляется этот редкий структурный вариант: «Словно ангел, возмутивший воду», «Многое еще, наверно, хочет», «Да, такого неба не бывало», «В прошлое давно пути закрыты» и «Мне с Морозовою класть поклоны». Дополнительное ритмическое различие выражается в том, что «передвижная цезура», занимающая место между 4-м и 5-м слогами, в трехчленной форме заметно реже, чем в главной. Сумма позиций перед 4-м и перед 5-м слогами для главной формы — 53,4% + 39,7% = 93,4%; для трехчленной формы — 42,2% + 37,8% = 80,0%.

тельно слабее⁸. Ввиду того, что 2-й икт ударен только в 59,7% строк, акцентная диссимилиация у Иваска даже сильнее, чем в трехиктном дольнике с двухсложной анакрузой у Вознесенского (где второй икт нес 64,1% ударений). По данным Гаспарова [1974: 238—239], только у двух поэтов можно найти более резкий контраст между сильными и слабыми иктами в трехиктном дольнике: Я. Смеляков в поздних стихах дает 55,5% ударности на 2-м икте, а А. Адалис в стихах 1930-х гг. — 40,5%. У всех остальных поэтов 2-й икт сильнее, чем у Иваска, следовательно акцентная диссимилиация слабее. Двухчленная ритмическая структура в стихе Иваска напоминает ритм 3-ст. ямба Ахматовой (см. табл. 2), в котором тоже есть 1-сложная анакруза.

Второй тип трехиктного дольника Иваска (Б) имеет постоянную нулевую анакрузу⁹, и 1-й икт совпадает с начальным слогом строки. Как и следовало ожидать по закону восходящего зачина стиха, 1-й икт часто неударен. В результате этого ударность 1-го и 2-го икта в ритмической структуре этого типа почти уравнивается (72,0% и 69,5% соответственно), и он становится похож на ритм 3-ст. хорея Ахматовой (см. табл. 3), который тоже имеет нулевую анакрузу. Этот вариант трехиктного дольника тоже несомненно возникает из взаимодействия основных просодических признаков русского стихосложения¹⁰.

Таблица 5

Распределение ударности в двух типах трехиктного дольника Иваска

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк
А	96,2	59,7	100	85,3	261
Б	72,0	69,5	100	80,5	82

Так как трехиктный дольник в рассматриваемых стихах Иваска равносложен, то мы можем подсчитать ударность каждого слога его строки (табл. 6). В стихе с 1-сложной анакрузой все строки имеют, не считая окончания, по 7 слогов. Вторым иктом приходится или на 4-й, или на 5-й слог, или же безударен (х х х х х х х). Сверхсхемные ударения появляются преимущественно на

⁸ Здесь и далее указываются страницы, на которых находятся стихотворения Иваска в сборнике «Хвала». Стихи с 1-сложной анакрузой находятся на с. 6—14, 16—17, 28, 47, 56.

⁹ Стихи с нулевой анакрузой находятся на с. 20—23, 27.

¹⁰ Тарановский [1962: 119—120] первым показал возможность такой структуры трехиктного дольника с нулевой анакрузой на основе одного стихотворения Мандельштама — «Я ненавижу свет» (1912). Другие ранние образцы — это «Стальная цикада» Анненского (1910) [Анненский 1959: 109] и второе стихотворение из цикла «Сивилла» Цветаевой (1922) [Цветаева 1965: 199]. Также см. статью «Русский трехиктный дольник с нулевой анакрузой...», с. 307—329 наст. изд. Однако нигде эта ритмическая структура не выражалась так ясно, как в стихах Иваска.

анакрузе (7,4%), как это обычно в большинстве размеров с 1- и 2-сложными анакрузами, и очень редки на остальных позициях (0,4—1,5%)¹¹.

Таблица 6

Ударность в трехиктном дольнике с 1-сложной анакрузой

Слоги	1	2	3	4	5	6	7
Все ударения	7,4	96,2	1,5	26,4	34,5	1,5	100
Метрические ударения	—	96,2	—	25,6	34,1	—	100
Сверхсхемные ударения	7,4	—	1,5	0,8	0,4	1,5	—

Все сверхсхемные ударения у Иваска приходятся здесь на слабоударные 1-сложные служебные слова. Ниже приведены примеры таких ударений в рассмотренных стихах.

Тогда́ я́ был Ивано́в	х х х х х х х	(с. 9)
Коро́ль и́х — на скаку́не	х х х х х х х	(с. 28)
Где́ пра́вая и где́ ле́вая	х х х х х х х х	(с. 56)
Сво́й пу́ть соверша́ют к до́му	х х х х х х х	(с. 7)
Мы́ да́веча в ми́ре у́мерли	х х х х х х х х	(с. 11)

В стихе с нулевой анакрузой все строки трехиктного дольника у Иваска имеют по 6 слогов, не считая окончания. По данным табл. 7, 2-й икт приходится на 3-й или 4-й слог, и как 1-й, так и 2-й икт могут пропускать ударение (х х х х х х).

Таблица 7

Ударность трехиктного дольника с нулевой анакрузой

Слоги	1	2	3	4	5	6
Все ударения	72,0	1,2	45,1	24,4	—	100
Метрические ударения	72,0	—	45,1	24,4	—	100
Сверхсхемные ударения	—	1,2	—	—	—	—

Сверхсхемное ударение появляется здесь только в одной строчке: «Что это? — наваждение...» (с. 27, х х х х х х х х). Хотя оно приходится на 2-сложное местоимение *это*, закон Якобсона не нарушается, потому что безударный 2-й икт можно считать приходящимся на 4-й слог. Точно такое поло-

¹¹ Тарановский [2000а: 247—250] и Гаспаров [1974: 232—233], анализируя сверхсхемные ударения в трехиктном дольнике, получили схожие результаты.

жение занимает слово это у Вознесенского в стихотворении «Первый лед» [Вознесенский 1966: 173], написанном трехиктным дольником с 2-сложной анакрузой: «Пёрвый лёд. Это в пёрвый раз...» ($\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$). Слово *это* несет сверхсхемное ударение, но укладывается в промежуток между ударными 1-м и 2-м иктами.

Анализ ударности в стихе Иваска показывает, что закон Якобсона о сверхсхемных ударениях действует и в ритме трехиктного дольника; ударения всех многосложных слов должны соответствовать икту, когда любой слог приходится на икт.

Анакрузой в русском стихосложении считаются слоги, предшествующие 1-му икту строки. В классических размерах это соблюдается независимо оттого, несет ли этот икт ударение. В нижеприведенной строфе стихотворения Ахматовой «Теперь прощай, столица» (1917) [Ахматова 1967—1968, 1: 179—180], написанного 3-ст. ямбом, 1-й икт безударен в четвертой строке. В строфе из ее стихотворения «Дверь полуоткрыта» (1911) [Ахматова 1967—1968, 1: 66—67], написанном 3-ст. хореем, 1-й икт безударен в 3-й строке. Пропуски ударения на 1-м икте не влияют на структуру анакрузы точно так же, как пропуски ударения внутри строки не влияют на структуру ее метра.

Трехстопный ямб

Болóтная русáлка,	$x \ \acute{x} \ x \ x \ \acute{x} \ x$	(Ахматова)
Хозя́йка э́тих ме́ст,	$x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$	
Гля́дят, вздыха́я жа́лко,	$x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x$	
На колоко́льный крёст.	$x \ x \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$	

Трехстопный хорей

Кру́г от ла́мпы же́лтый...	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x$	(Ахматова)
Шо́рохам внима́ю.	$\acute{x} \ x \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x$	
Отче́го уше́л ты́?	$x \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x}$	
Я не понима́ю.	$\acute{x} \ x \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x$	

Точно то же происходит и в трехиктном дольнике с константной или почти константной анакрузой. В нижеприводимой строфе из стихотворения Иваска с 1-сложной анакрузой (с. 11) 1-й икт безударен в первых двух строках. Хотя метрическое ударение в них и не появляется на ожидаемом 2-м слоге, анакруза остается 1-сложной. Об этом важно помнить, потому что только такое понимание анакрузы в дольнике позволяет сравнивать ритм дольника с ритмом других размеров. Если же анакруза в стихотворении переменная, а 1-й икт безударен, то определить его позицию становится проблематично.

И развёрзajúтся сýмерки,	х х х х х х х х х (с. 11)
И отзы́вается крóвь,	х х х х х х х
Мы́ да́веча в ми́ре у́мерли,	х х х х х х х х х
А ны́нче воскре́сли вно́вь!	х х х х х х х

Принимая во внимание пропуски ударений на иктах, мы можем выделить 11 ритмических вариаций, теоретически возможных в трехиктном дольнике. Они представлены в табл. 8. Три вариации совпадают с ритмом трехсложных размеров (Т: I, V, VIII), три — с ритмом двухсложных (Д: IV, VII, XI), и пять специфичны для дольника (Дол: II, III, VI, IX, X). Примеры взяты из стихотворений Иваска, написанных трехиктным дольником с нулевой анакрузой. Как показал Гаспаров [1974: 233—240], русские трехиктные дольники ближе к трехсложной основе, то есть ближе соотносятся своей структурой с трехсложными размерами (с их 2-сложными междуиктными интервалами), чем с двухсложными размерами (с их 1-сложными междуиктными интервалами). Стих Иваска не содержит строк, совпадающих с трехсложными или с двухсложными размерами, а состоит только из строк дольникового типа.

Таблица 8

Ритмические вариации в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой

	Вариации	Примеры	Тип строки
I.	х х х х х х х	—	Т
II.	х х х х х х	Мёркнет мёдленно не́бо	Дол
III.	х х х х х х	Но́вый ассíзский Рíм	Дол
IV.	х х х х х	—	Д
V.	х х х х х х х	—	Т
VI.	х х х х х х	Ро́зовые пала́ты	Дол
VII.	х х х х х	—	Д
VIII.	х х х х х х х	—	Т
IX.	х х х х х х	Благослове́нно ю́жно	Дол
X.	х х х х х х	Догоре́вший костёр	Дол
XI.	х х х х х	—	Д

Как показывает табл. 9, только три ритмические вариации (II, III, VI — от 23,0% до 40,2%) могут считаться употребительными в стихах Иваска с 1-сложной анакрузой; остальные вариации появляются редко (IX, X — 0,8% и 3,1%) или не появляются совсем. VI вариация, с пропуском ударения на 2-м икте, соответствующая главной ритмической структуре этого размера, здесь гораздо

употребительнее всех других (40,2% всех строк). Когда 1-й икт безударен (вариации IX, X), то перед ударением на 2-м икте оказываются 3 или 4 безударных слога, чаще — 3.

Таблица 9

**Ритмические вариации в трехиктном дольнике
с односложной анакрузой**

Вариации		Анакруза			
		1	2	3	4
II.	23,0	23,0	—	—	—
III.	32,9	32,9	—	—	—
VI.	40,2	40,2	—	—	—
IX.	0,8	—	—	—	0,8
X.	3,1	—	—	3,1	—
Всего	100,0				

Пропорции ритмических вариаций в стихотворениях с нулевой анакрузой (табл. 10) совсем иные. Доля вариации X с пропуском ударения на 1-м икте повышается до 23,2% и почти сравнивается с долями вариаций II и III (21,9% и 19,5% соответственно). Вариация VI падает до 30,5%, но все-таки остается самой частой. Когда 1-й икт безударен, то перед ударением на 2-м икте обычно стоят два слога (указывая на 1-сложный междудиктный интервал), хотя несколько раз встречаются и три (2-сложный междудиктный интервал). Таким образом, длина анакрузы явно сказывается на ритмической структуре 3-ударного дольника.

Таблица 10

Ритмические вариации в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой

Вариации		Анакруза			
		0	1	2	3
II.	21,9	21,9	—	—	—
III.	19,5	19,5	—	—	—
VI.	30,5	30,5	—	—	—
IX.	4,9	—	—	—	4,9
X.	23,2	—	—	23,2	—
Всего	100,0				

В табл. 11 римская цифра I обозначает интервал между 1-м и 2-м иктами, II — интервал между 2-м и 3-м иктами, III — интервал между 1-м и 3-м иктами, когда 2-й икт безударен. Если сравнить средние интервалы в обоих вариантах трехиктного дольника, то становится видно, что стихи с 1-сложной анакрузой стремятся наращивать свою «слоговую скорость» к концу строки, а стихи с нулевой анакрузой, наоборот, уменьшать эту «слоговую скорость» к концу строки. Пропуск ударения на 2-м икте в дольнике порождает 4-сложный интервал между ударным первым и третьим иктами. В обследованных Гаспаровым [1974: 236—237] стихах этого размера с преимущественно 1-сложными и 2-сложными анакрузами интервал I длиннее, чем II (1,81 слога против 1,41 слога).

Таблица 11

Среднее число слогов в интервалах между ударными иктами

Интервалы	I	II	III
А	1,59	1,44	4,00
Б	1,47	1,65	4,00

Из нижеприводимых стихотворений Иваска первое (с. 7) служит примером его трехиктного дольника с 1-сложной анакрузой. Как видно из табл. 12, 1-й икт в нем безударен один только раз (93,8% ударности), 2-й — 12 раз (25%), а 3-й является константой. Регрессивная акцентная диссимилиация доходит здесь до предела.

	Сия́я и голу́бя,	х́ х́ х́ х́ х́ х́
	И ми́луя и ма́ня,	х́ х́ х́ х́ х́
	Полу́денная Эге́я	х́ х́ х́ х́ х́ х́
4	Усыно́вила ме́ня.	х х х́ х́ х́
	Солёная, голу́бая	х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Уно́сит уже́ волна́,	х́ х́ х́ х́ х́
	Песча́ная, золоти́ая	х́ х́ х́ х́ х́ х́
8	Поло́ска едва́ видна́.	х́ х́ х́ х́ х́
	Но чёрное — голу́бому	х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Сия́нию — вопреки́:	х́ х́ х́ х́ х́
	Свой пу́ть соверша́ют к до́му	х́ х́ х́ х́ х́ х́
12	Суро́вые клобу́ки.	х́ х́ х́ х́ х́
	Из за́рослей Византи́я —	х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Зелёные купола́,	х́ х́ х́ х́ х́

16	Серебряные витии —	х х х х х х х х
	Взыграли колокола.	х х х х х х х

Таблица 12

Ударность в трехиктном дольнике с односложной анакрузой

Икты	I	II	III	В среднем
Ударность	15	4	16	
Процент	93,8	25,0	100	72,9

Второе стихотворение (с. 20) служит примером трехиктного дольника Иваска с нулевой анакрузой. Как показывает табл. 13, 1-й икт в нем безударен 4 раза (75% ударности), 2-й — 5 раз (68,8%), а 3-й является константой. Так как ударность первых двух иктов почти одинакова, то акцентная диссимилиция не проявляется.

4	Пёстрая, но неяркая —	х х х х х х х х
	Даже в сказке Сан Марко,	х х х х х х х
	Дымка голубоватая,	х х х х х х х х
	Розовые палаты.	х х х х х х х
8	Незабвенное, нищее	х х х х х х х х
	Вычурное кладбище,	х х х х х х х
	Море — бледно-зелёное	х х х х х х х х
	До вечернего звона.	х х х х х х х
12	Золотисто-волшебное	х х х х х х х х
	Меркнет медленно небо.	х х х х х х х
	Меркнем и мы, кончаемся,	х х х х х х х х
	В люльке-гробу качаясь.	х х х х х х х
16	И, откинувшись на спину,	х х х х х х х х
	Мы вспоминаем наспех:	х х х х х х х
	Льва и коней, мозаики,	х х х х х х х х
	Музыку и музеи.	х х х х х х х

Таблица 13

Ударность в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой

Икты	I	II	III	В среднем
Ударность	12	11	16	
Процент	75,0	68,8	100	81,3

Постоянную 2-сложную анакрузу, столь типичную для трехиктного дольника других поэтов, мы находим в сборнике «Хвала» только в одном стихотворении (с. 38). Четыре строки в нем (5, 13, 14, 16) имеют по два 2-сложных интервала между ударными иктами и поэтому совпадают с ритмом 3-ст. анапеста. Остальные строки представляют собой собственно дольниковый тип. Так как строки в нем имеют то 8 (х х́ х́ х́ х́ х́ х́), то 9 слогов (х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́), не считая окончания, равносложности, в отличие от других стихов Иваска, в этом стихотворении нет. Регрессивная акцентная диссимиляция почти не выражена, потому что ударение на 2-м икте пропущено только один раз в шестой строке. Так как 2-сложные интервалы преобладают над 1-сложными (19 против 11), то в этом стихотворении дольник образуется на трехсложной основе. Только один раз 4-сложный интервал появляется при пропуске ударения на втором икте в строке 6. Все неметрические ударения встречаются только на 1-м слоге анакрузы (8 раз) и только на 1-сложных или 2-сложных словах. В целом это, стоящее особняком, стихотворение Иваска представляет собой наиболее «традиционный» тип трехиктного дольника.

	Открываю па́мь-шкату́лочку:	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	А не вспо́мнить, ка́к называ́ется!	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Подыма́ется в го́ру у́лочка	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
4	Мимо ста́рой, забы́той звонни́цы...	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Что́-то пско́вское, ми́ло-никче́мное,	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Незави́дное, незабве́нное...	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Жёл́тый до́мик с си́ней каёмочкой	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
8	И зелёной дверцо́й —	
	заба́вники!	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Дво́рик вну́тренний, скры́тый — па́тио —	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Раскрьва́ет свой объ́ятия.	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Закругля́ются ро́зы а́лые,	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
12	Пла́чут, мо́чатся де́ти ма́лые.	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Я зави́дую бе́дной беспече́ности,	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	Незате́йливой пёстрой экзоти́ке.	х х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
	За́пах ро́зы, мо́чи и ве́чности,	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́
16	Ру́сь меша́ется в па́мь-с Ме́ксикой.	х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́ х́

Тот дольник, который был введен в русскую поэзию Блоком, был еще тесно связан с трехсложными размерами, потому что все икты в нем были ударны и многие строки совпадали по ритму с трехсложными размерами. При дальнейшем его развитии поэты постепенно развивали отличительные

черты размера, стараясь соблюдать равносложность и пропусками ударений на 2-м икте усиливая действие регрессивной акцентной диссимилиации. Как показал Гаспаров [1974: 240—242], первым поэтом, который в большом объеме написанного предвосхитил основные черты его будущей ритмической структуры, была Марина Цветаева, и поэтому он назвал этот ритмический вариант «цветаевским типом». Именно этот тип дольника с еще большей отчетливостью осуществился в разобранных нами стихах Юрия Иваска. Полностью исключая строки, совпадающие с двухсложными и трехсложными размерами и ограничивая себя равносложностью, Иваск в своем трехиктном дольнике с нулевой и 1-сложной анакрузой дал как бы идеальный тип этого размера. По слоговому строению его дольник колеблется между классическими двухсложными и трехсложными размерами, не примыкая ни к тем, ни к другим. В этой своей исторической эволюции трехиктный дольник стремился не только к метрической диссимилиации по отношению к двухсложным и трехсложным размерам, но и стремился установиться как полностью самостоятельный размер.

В ходе этой ритмической эволюции трехиктного дольника основные законы русского стихосложения не забылись и не уничтожились. В трехиктном дольнике с 1-сложной анакрузой у Иваска усилилась регрессивная акцентная диссимилиация, а в дольнике с нулевой анакрузой проявился закон восходящего зачина стиха. Анализ его стихов подтверждает предположение К. Ф. Тарановского о ритмических характеристиках этого размера. Иваск был не первым поэтом, употребившим в трехиктном дольнике нулевую анакрузу, но одним из немногих, кто написал этим размером достаточно много строк и обнаружил скрытые в нем ритмические возможности. Он явно реализовал второй структурный вариант дольника в русском метрическом репертуаре — вариант, который мог быть предсказан на основе изучения хореических и дактилических размеров.

Постепенная ритмическая эволюция породила новый очень четкий размер, но возник он в результате приложения просодических законов, уже существовавших в русском стихосложении. Из описанного здесь материала и из подробной истории трехиктного дольника, намеченной Гаспаровым, можно видеть, что этот размер уже полностью раскрыл свой ритмический потенциал. Кроме того, изысканное совершенство этого дольника в стихах Иваска показывает, что эмигрантская поэзия была совсем не в таком застое, как казалось, что развитие стиха в ней шло параллельно со всей русской поэзией, поэтому можно говорить о несомненном вкладе поэтов-эмигрантов в историю ритмов русского стихосложения.

Литература

- Анненский Инокентий. 1959. Стихотворения и трагедии. Л.
- Ахматова Анна. 1967—1968. Сочинения. Нью-Йорк. Т. 1. 2-е изд. Т. 2.
- Вознесенский Андрей. 1962а. Пишется как любит. Милан.
- Вознесенский Андрей. 1962b. 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». М.
- Вознесенский Андрей. 1964. Антимир. М.
- Вознесенский Андрей. 1966. Ахиллесово сердце. М.
- Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.
- Иваск Юрий. 1967. Хвала. Вашингтон.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1963. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 6. С. 84—95.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1964. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 1. С. 75—94.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.
- Тарановский Кирилл. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // IJSLP. Vol. 5. P. 97—123.
- Тарановский Кирилл. 2000a [1966]. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 234—256.
- Тарановский Кирилл. 2000b [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.
- Цветаева Марина. 1965. Избранные произведения. М.; Л.
- Bailey James. 1969. Blok and Heine: An Episode from the history of Russian dol'niki // SEEJ. Vol. 13. № 1. P. 1—22.
- Jakobson Roman. 1979 [1955]. Russian binary meters // Roman Jakobson. Selected works. Vol. 5. The Hague. P. 167—169.

Приложение 1

Ямбические размеры Ахматовой

В 4-ст. ямбе Ахматовой регрессивная акцентная диссимилиация выражена не-отчетливо, потому что она пользуется ритмами как XVIII в., так и XIX в. В рифмованном 5-ст. ямбе у нее ритм сильных и слабых иктов более сглажен, чем в нерифмованном. В 6-ст. ямбе она придерживается асимметричного ритма.

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
4-стопный ямб								
1911—1922	84,4	87,7	46,6	100	—	—	79,7	500
1929—1965	79,8	78,8	46,0	100	—	—	76,2	302
5-стопный ямб (рифмованный)								
1910—1927	82,4	76,9	84,7	42,7	100	—	77,3	567
1936—1964	79,7	71,9	85,0	42,3	100	—	75,8	487
6-стопный ямб	85,3	73,4	73,3	85,3	56,9	100	78,9	116

В ее раннем и позднем 5-ст. ямбе словоразделы перед 5-м и перед 6-м слогами дают суммы, представленные ниже; видно, что ее поздний рифмованный 5-ст. ямбом стих полностью отказывается от тенденции к цезуре, даже переменной.

Перед слогами	5	6	Всего
Нерифмованный стих	57,9	31,5	89,4
Рифмованный стих			
1910—1927	61,7	32,1	93,8
1936—1964	55,4	31,4	86,8

РУССКИЙ ТРЕХИКТНЫЙ ДОЛЬНИК С НУЛЕВОЙ АНАКРУЗОЙ¹

1. Введение

В своей работе о русском трехиктном дольнике 1890—1960-х гг. М. Л. Гаспаров [1974: 220—244] показал, что основные ритмические черты этого размера установились приблизительно к 1930 г. В нем определились тенденции (1) к постоянной 2-сложной анакрузе, (2) к 6-сложной основе и (3) к переменной позиции второго икта, который может приходиться на 5-й или 6-й слог, а может быть безударным ($x \ x \ x \ x \ \widehat{x} \ x \ x \ x$). Так как Гаспаров сосредоточивался на выяснении общих признаков трехиктного дольника, то некоторым менее важным ритмическим особенностям он не уделял достаточного внимания. В частности, еще К. Ф. Тарановский [1962: 114—123] предположил, что стихотворения, написанные этим размером, следует рассматривать отдельно в зависимости от того, какая в них анакруза: переменная или константная — нулевая, 1-сложная, 2-сложная². Потом Вяч. Вс. Иванов [1968], В. Е. Холшевников [1971], Ю. Иваск [1971] и Дж. Смит [Smith 1975; 1976], разбирая главным образом поэзию М. Цветаевой, высказали мнение, что строки с равносложной основой и вторым иктом на 6-м слог ($x \ x \ x \ x \ x \ x \ x \ x$) представляют собой «логаэдический стих», который следует выделить из трехиктного дольника как самостоятельный размер. Гаспаров [1974: 240—242] обозначал этот вид стиха как один из типов трехиктного дольника — «цветаевский тип».

Первая задача предлагаемой статьи — обследовать ритм стихотворений, написанных трехиктным дольником с нулевой анакрузой. Вторая задача — попытаться ответить на два вопроса: 1) существует ли связь между типом анакрузы и ритмической структурой этого стиха и 2) отчетливо ли отличаются по ритмической структуре «логаэдический стих» и трехиктный дольник. При отборе материала мы руководствовались двумя критериями: не меньше 25% междуиктных интервалов в стихотворении должны быть 1-сложными и не меньше 90% строк должны иметь нулевую анакрузу [Гаспаров 1974: 224—227]. Удалось отобрать 99 стихотворений 1910—1970-х гг., отвечавших этим требованиям, всего 3133 строки. Источники этих стихотворений указаны в *Приложении 1*.

¹ Эта статья («The Russian three-stress dol'nik with zero anacrusis») была впервые опубликована в IJSLP, vol. 23, 1981, p. 113—131.

² Также см.: [Колмогоров и Прохоров 1963; 1964; Тарановский 2000а: 187—190; Bailey 1972] и статьи «Трехиктный дольник в поэзии Юрия Иваска...», с. 291—306 и «Стих Андрея Вознесенского...», с. 330—355 наст. изд.

2. Основные просодические особенности русского стиха

Ритмические признаки трехиктного дольника и их развитие должны рассматриваться на фоне двух главных просодических признаков русских двухсложных размеров: регрессивной акцентной диссимиляции и стабилизации первого икта после первого слабого времени [Тарановский 1962: 114—123; 2000а]. Первый закон вытекает из стремления русских двухсложных размеров избегать частой ударности смежных иктов и ради этого чередовать сильноударные и слабоударные икты. Акцентная диссимиляция регрессивна, поскольку она ослабевает от конца строки к началу. Второй закон (закон восходящего зачина) вытекает из стремления русских размеров избегать сильной ударности на том икте, который совпадает с начальным слогом строки. Действие этих законов можно видеть при сравнении ритмической структуры 3-ст. ямба и 3-ст. хорей. Трехстопный ямб имеет двухчленную структуру: 1-й и 3-й икты сильноударны, а 2-й икт слабоударен: здесь два закона согласуются, потому что 1-й икт не приходится на начальный слог строки. В 3-стопном же хорее 1-й икт приходится на начальный слог строки, и поэтому два закона вступают в конфликт. В зависимости от того, какая тенденция преобладает, 3-ст. хорей образует два ритмических варианта; или двухчленную, или такую, в которой ударность первых двух иктов равна или повышается со слабого первого до константного третьего икта³. В трехсложных размерах обычно все икты константно ударны, но в дактилических размерах 1-й икт, приходящийся на начальный слог, может пропускать ударение [Тарановский 1953: 4—5].

Сделанный Гаспаровым анализ развития трехиктного дольника по десятилетиям от 1890-х до 1960-х гг. обнаружил в нем эволюцию распределения ударности по строке [Гаспаров 1974: 237]. Ударность 1-го икта близка к константной (всегда выше 98%), а ударность 3-го икта константна во все периоды, ударность же 2-го икта постепенно снижается от 98,8% до 77,0%. Это показывает, что поэты начинают применять этот размер к требованиям регрессивной акцентной диссимиляции. Хотя Гаспаров подсчитывает ударность иктов по всем стихотворениям независимо от их анакрузы, но так как в его материале нулевую анакрузу имеют только 5,9% стихотворений [Гаспаров 1974: 227—228], то его результаты относятся преимущественно к стихам с иными анакрузами. Это вполне объясняет, почему в этом размере возникает двухчленная ритмическая структура: 1-й икт в большинстве стихотворений приходится не на начальный слог и поэтому оказывается сильным.

³ См.: [Тарановский 1953: 92—98] и статью «Хореические размеры в песнях А. В. Кольцова...», с. 130—135 наст. изд.

3. Трехиктный дольник с нулевой анакрузой

Вначале мы рассмотрим ритмические особенности всех строк трехиктного дольника с нулевой анакрузой как единого целого, а именно, 1) распределение ударности по трем иктам, 2) слоговой объем междуиктных интервалов, 3) среднее число слогов в каждой части строки и 4) ритмические вариации. После этого мы наметим две ритмические структуры, которые потенциально возможны в этом размере при нулевой анакрузе. И наконец мы рассмотрим эволюцию его ритмических особенностей по трем хронологическим периодам. Тремя частями строки мы будем считать 1) анакрузу, т. е. слоги перед первым иктом, 2) основу, т. е. слоги от первого до последнего икта включительно, и 3) окончание, т. е. слоги после последнего икта. Распределение ударений по иктам в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой показано в табл. 1. Стихи поэтов, написавших этим размером более сотни строк, разбираются по отдельности для каждого; стихи остальных объединены в рубрике «прочие поэты». Авторы представлены в приближительном хронологическом порядке написания стихотворений. Строки всех поэтов обнаруживают слабо выраженную двухчленность: 1-й и 3-й икты сильно ударны (88,7% и 100% соответственно), а 2-й икт слабее их (78,7%). В отличие от трехиктного дольника с другими анакрузами, ударность 1-го икта ниже константной. Этого и следовало ожидать, поскольку 1-й икт приходится на начальный слог строки. Степень ударности 1-го и 2-го иктов у разных поэтов различна: для 1-го икта она колеблется от 84% (Цветаева и Коваленков) до 97% (Островой и Матусовский), для 2-го — от 56% (Смеляков) до 98% (Кириллов).

Таблица 1

Ударность иктов в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк	Стихотворения
Асеев	89,6	80,3	100	90,0	366	6
Цветаева	84,2	86,5	99,3	90,0	423	16
Кириллов	93,2	98,1	100	97,1	103	5
Сурков	88,3	88,8	100	92,4	188	2
Коваленков	84,0	79,9	100	88,0	144	1
Островой	96,7	88,8	100	95,2	152	5
Яшин	86,8	71,2	100	86,0	257	10
Старшинов	92,2	81,2	100	91,1	244	5
Матусовский	97,3	71,4	100	89,6	112	3
Вознесенский	88,3	61,1	100	83,2	180	9
Смеляков	87,5	56,4	100	81,3	328	6
Прочие поэты	88,4	83,5	99,8	90,6	636	31
Все поэты	88,7	78,7	99,9	89,1	3133	99

В часто встречающейся амбивалентной строке с 6-сложной основой ударения бывают как на 3-м, так и на 4-м слоге ($\acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$). Второй икт может совпадать с одним из этих слогов, но чаще всего более сильное ударение приходится на 4-й слог, его и можно считать иктом. В трех из следующих примеров более слабое ударение служебного слова имеется на 3-м слоге.

Асеев	сразу́ пять со́лнц игра́ют	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x} \ x$
Старшинов	бывший мо́й лу́чший дру́г	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$
Эренбург	Ви́дел я ка́мень се́рый	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$
Яшин	Что́ ему́ ду́ны си́ние	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$

Последний икт в русских размерах непременно ударен, однако встречаются и исключения⁴. В нашем материале пропуск ударения на последнем икте встречается 4 раза (Цветаева 1965: 425, дважды, и 685; Рождественский 1973: 3). Первые два примера Цветаевой появляются в нерифмованных стихах.

Цветаева	{ Пёрвый глухо́й уда́р	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$
	{ Гро́ма далёкого.	$\acute{x} \ x \ \acute{x} \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$

⁴ См.: [Тарановский 1953: 8—13] и статью «Структура и эволюция русского 5-стопного ямба...», с. 195—197 наст. изд.

Цветаева	{ Не оплоша́й бичо́м, —	х х х х х х
	{ Во́жжи ў́ж вы́рваны!	х х х х х х
Цветаева	{ Но невре́дим ли? Но	х х х х х х
	{ Здра́в ли? Все́ та́к же ль рде́я...	х х х х х х х
Рождественский	{ Мы́ —	х х х х х х
	{ из бессме́ртья.	
	{ Из	
	{ плоти́ твоёй,	х х х х х х х
	{ Росси́я!	

Общая употребительность междуударных слоговых интервалов для всех поэтов показана в табл. 2, для отдельных поэтов см. Приложение 2. Господствующими являются 1-сложные и 2-сложные интервалы (87,2%). Если 2-й икт безударен, то между ударными 1-м и 3-м иктом оказывается 4-сложный интервал (11,2%), но изредка встречаются 3-сложный или 5-сложный (0,2% и 0,7% соответственно). Остальные интервалы (нулевой, 6- и 7-сложный) представляют собой исключения (всего 0,3%); это показывает, как последовательно поэты ощущают и соблюдают парадигму трехиктного дольника с 1-сложным или 2-сложным междуиктным интервалом.

Таблица 2

Слоговой объем в междуиктных интервалах

Слоги	0	1	2	3	4	5	6	7	Всего
Все поэты	0,1	41,3	45,9	0,2	11,2	0,7	0,1	0,1	100,0

Средний слоговой объем анакрузы, основы, окончания и всей строки представлен в табл. 3; здесь же приводится средний слоговой объем интервалов между 1-м и 2-м иктами (I), между 2-м и 3-м иктами (II) и, в случае пропуска ударения на 2-м икте, между 1-м и 3-м иктами (III). Если пропускается ударение на 1-м икте, то перед ударением на 2-м икте обычно оказываются 3 безударных слога. В единичных строках пропускаются ударения и на 1-м, и на 2-м икте, тогда перед ударением на 3-м икте оказываются 5 слогов. Длина основы колеблется от 6,00 слога у некоторых поэтов до 6,34 у Кириллова. Гаспаров [1974: 237] установил, что в трехиктном дольнике в целом 1-й интервал длиннее 2-го (1,81 против 1,41 слога). То же мы видим и в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой, только 1-й интервал здесь еще длиннее, а 2-й короче (1,92 против 1,19 слога). Сильнее всего это противопоставление у Цветаевой (1,99 против 1,01) и слабее всего у Суркова (1,74 против 1,44).

Таблица 3
Слоговой объем в каждой части строки

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
Асеев	0,01	6,11	0,82	6,94	1,88	1,23	4,13
Цветаева ⁵	0,00	6,00	0,42	6,42	1,99	1,01	4,00
Кириллов	0,00	6,34	0,49	6,83	1,95	1,40	4,00
Сурков	0,01	6,22	0,52	6,75	1,74	1,44	4,19
Коваленков	0,05	6,24	0,97	7,26	1,98	1,31	4,00
Островой	0,01	6,02	0,95	6,98	1,98	1,04	4,06
Яшин	0,01	6,11	0,55	6,67	1,93	1,19	4,06
Старшинов	0,00	6,07	0,63	6,70	1,93	1,10	4,20
Матусовский	0,00	6,00	0,86	6,86	1,91	1,09	4,00
Вознесенский	0,03	6,14	1,24	7,41	1,89	1,24	4,13
Смеяков	0,00	6,01	0,59	6,60	1,95	1,04	4,02
Прочие поэты	0,01	6,15	0,69	6,85	1,90	1,27	4,09
Все поэты	0,01	6,10	0,69	6,80	1,92	1,19	4,07

Пропорции двенадцати ритмических вариаций, возможных в трехиктном дольнике, приводятся для всех поэтов в табл. 4; для отдельных поэтов см. Приложение 3. В вариациях 5—7 пропущено ударение на среднем икте, в вариациях 8—11 — на начальном икте, в вариации 12 — на обоих. Строки, не укладывающиеся в схему дольника, отмечались как «прочие». Четыре строки с пропуском ударения на 3-м икте рассматривались так, как будто ударение там присутствует. Три вариации совпадают с ритмом трехсложных размеров (Т — 1, 5, 8), три — с двухсложными размерами (Д — 4, 7, 11) и шесть специфичны для дольников (Дол — 2, 3, 6, 9, 10, 12). Самыми частыми являются вариации 3 и 6 (54,0% и 19,6%), более редки вариации 1, 2 и 9 (5%—9%), остальные — исключения.

⁵ В строке Цветаевой «Чудище? Змей или вепрь?» [1965: 686] мы читаем союз «иль», потому что иначе это была бы единственная строка с двумя 2-сложными интервалами из всех 423 строк обследованного материала.

Таблица 4

Ритмические вариации в трехиктном дольнике

Вариация	Тип строки	Процент	Примеры	
1. —2—2—	Т	7,7	Свѣтлого ѣтого хѳлода	Асеев
2. —1—2—	Дол	5,5	Свѣт и радѳсть согнѳв	Асеев
3. —2—1—	Дол	54,0	Грѳхот глухой грозѳ	Асеев
4. —1—1—	Д	0,1	Слѳшен крыльев плѳск	Слуцкий
5. —5—	Т	1,2	Дѳрево облученѳ	Яшин
6. —4—	Дол	19,6	Тѳсячи горожан	Асеев
7. —3—	Д	0,1	Рѳненным солдѳтам	Старшинов
8. 3—2—	Т	1,3	Реализѳцией плѳнов	Асеев
9. 3—1—	Дол	9,3	Окаменѳлой слѳвы	Асеев
10. 2—2—	Дол	0,4	Поджигѳтель и вѳр	Асеев
11. 2—1—	Д	0,0		
12. 5—	Дол	0,3	Интернационал	Сурков
13. Прочие		0,5		
Всего		100,0		

Суммарная характеристика этих ритмических вариаций, сгруппированных в дольники, двухсложные и трехсложные размеры, представлена в табл. 5. Мы видим, что во всех разобранных стихотворениях большинство строк совпадает с дольником (89,1%), реже — с трехсложными размерами (10,2%) и совсем редко — с двухсложными размерами (0,2%) и «прочими» (0,5%). Таким образом, трехиктный дольник с нулевой анакрузой действительно имеет тенденцию состоять из дольниковых строк. Исключительно дольниковыми ритмами пользуются Цветаева и Матусовский, почти исключительно — Смеляков (99,1%) и Островой (97,3%). Меньше всего доля таких ритмов у Кириллова (62,1%), соответственно у него больше всего двухсложных и трехсложных ритмов (1,9% и 36,0% соответственно). Поэты различаются не только особенностями ритма, но и степенью тяготения к ритму чистого дольника.

Таблица 5

Ритмические вариации по типу соответствующих размеров

Типы размеров	Д	Дол	Т	Прочие	Всего
Асеев	—	88,8	10,6	0,6	100,0
Цветаева	—	100	—	—	100,0
Кириллов	1,9	62,1	36,0	—	100,0
Сурков	—	78,2	21,8	—	100,0
Коваленков	—	76,4	23,6	—	100,0
Островой	—	97,3	2,7	—	100,0
Яшин	0,8	86,8	12,0	0,4	100,0
Старшинов	—	92,6	6,2	1,2	100,0
Матусовский	—	100	—	—	100,0
Вознесенский	—	86,6	12,8	0,6	100,0
Смеляков	—	99,1	0,9	—	100,0
Прочие поэты	1,3	82,7	14,6	1,4	100,0
Все поэты	0,2	89,1	10,2	0,5	100,0

Как показано Гаспаровым, общая эволюция трехиктного дольника стремится к равносложности и к 6-сложной основе, т. е. к «чистому» дольнику. Вначале такую основу имеют 60,6% строк, а в 1950—1960-х гг. — целых 87,8% строк⁶. Как показывает табл. 6, в рассмотренных нами стихах 88,9% строк имеют 6-сложную основу, с колебаниями от 62,1% у Кириллова до 100% у Цветаевой и Матусовского.

⁶ Эти данные пересчитаны исходя из процентов, приводимых Гаспаровым для ритмических вариаций [Гаспаров 1974: 225].

Таблица 6

Слоговой объем слогов в основе

Слоги в основе	5	6	7	8	9
Асеев	—	88,8	10,9	0,3	—
Цветаева	—	100	—	—	—
Кириллов	2,0	62,1	35,9	—	—
Сурков	—	78,2	21,8	—	—
Коваленков	—	76,4	23,6	—	—
Островой	—	97,4	2,6	—	—
Яшин	1,2	86,8	12,0	—	—
Старшинов	0,8	92,2	6,2	0,8	—
Матусовский	—	100	—	—	—
Вознесенский	—	86,7	12,8	0,5	—
Смеляков	—	99,1	0,9	—	—
Прочие поэты	1,7	82,8	14,5	0,8	0,2
Все поэты	0,5	88,9	10,2	0,3	0,1

4. Хронология и структурные варианты

Хронологически развитие трехиктного дольника с нулевой анакрузой мы разделили на три периода (см. табл. 7): 1910—1930, 1930—1950 и 1950—1975 гг. В 1910-х гг. этим размером были написаны только 10 стихотворений (172 строки), в 1920-х — 21 стихотворение (587 строк), главным образом — Цветаевой и Асеевым. Употребительность этого типа дольника постепенно нарастала, и на последний период приходится больше половины нашего материала (53,5% стихотворений, 54,8% строк).

Таблица 7

Количество стихотворений и строк по трем периодам

Период	Стихотворения	%	Число строк	%
1910—1930	31	31,3	759	24,2
1930—1950	15	15,2	659	21,0
1950—1975	53	53,5	1715	54,8
Всего	99	100,0	3133	100,0

Табл. 8 показывает распределение ударности иктов в строке по этим трем периодам. Ударность 1-го икта не меняется (88,1% — 89,1%), ударность 2-го икта понижается (с 90,3% до 72,2%). Становится меньше 1-сложных и 2-сложных интервалов (с 94,5% до 82,7%), а 4-сложных интервалов — больше (с 4,9% до 15,6%).

Таблица 8

Ритмические признаки трехиктного дольника по трем периодам

Икты	I	II	III	В среднем
1910—30	88,1	90,3	99,6	92,7
1930—50	88,3	82,3	100	90,2
1950—75	89,1	72,2	99,9	87,1

Слоги в интервалах	0	1	2	3	4	5	6	7
1910—30	—	44,2	50,3	0,4	4,9	—	0,1	0,1
1930—50	0,1	40,4	49,1	0,2	9,8	0,4	—	—
1950—75	0,1	40,2	42,5	0,2	15,6	1,2	0,2	—

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
1910—30	0,01	6,11	0,41	6,53	1,93	1,19	4,03
1930—50	0,02	6,13	0,79	6,94	1,89	1,26	4,03
1950—75	0,01	6,09	0,77	6,87	1,93	1,16	4,08

Слоги в основе	5	6	7	8	9
1910—30	0,7	88,1	10,7	0,4	0,1
1930—50	0,5	85,4	14,1	—	—
1950—75	0,6	90,5	8,5	0,4	—

Средние объемы частей стиха меняются мало, хотя доля 6-сложной основы и вырастает с 88,1% до 90,5%. Видно, как в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой усиливается тенденция к чисто дольниковым формам с 6-сложной основой, так как он все больше отделяется от классических размеров и все меньше допускает строчек, совпадающих с ними по ритму. Это дает дополнительное подтверждение выводам Гаспарова о трехиктном дольнике в целом.

Хронологические сдвиги наблюдаются и в пропорциях основных ритмических вариаций. Из табл. 9 видно, как понижается доля 1-й вариации (9,5% — 5,2%), 2-й вариации (5,8% — 4,4%) и 3-й вариации (63,0% — 51,4%) и как сильно растет доля 6-й вариации (8,7% — 25,1%).

Таблица 9

Ритмические вариации по трем периодам

Вариация	Тип строки	1910—30	1930—50	1950—75
1. —2—2—	Т	9,5	11,9	5,2
2. —1—2—	Дол	5,8	7,9	4,4
3. —2—1—	Дол	63,0	50,5	51,4
4. —1—1—	Д	0,2	0,1	0,1
5. —5—	Т	—	0,8	1,9
6. —4—	Дол	8,7	16,7	25,1
7. —3—	Д	0,4	0,1	0,3
8. 3—2—	Т	1,2	1,5	1,3
9. 3—1—	Дол	9,9	9,6	9,0
10. 2—2—	Дол	0,4	0,1	0,5
11. 2—1—	Д	—	—	—
12. 5—	Дол	0,4	0,5	0,2
13. Прочие		0,5	0,3	0,6
Всего		100,0	100,0	100,0

В табл. 10 эти данные суммированы по группам дольниковых, двухсложных и трехсложных ритмов. Двухсложных и «прочих» ритмов ничтожно мало, и доля их почти не меняется (не больше 1%). Любопытно, что удельный вес дольниковых ритмов понижается во втором периоде и опять повышается в третьем периоде (88,2% — 85,3% — 90,6%). Это оттого, что количество трехсложных вариаций временно увеличивается, но не удерживается и падает (10,7% — 14,2% — 8,4%). Такой анализ еще раз показывает, как трехиктный дольник постепенно все больше отделяется от классических размеров.

Таблица 10

Преобладающие типы строк

Типы	Д	Дол	Т	Прочие	Всего
1910—1930	0,6	88,2	10,7	0,5	100,0
1930—1950	0,2	85,3	14,2	0,3	100,0
1950—1975	0,4	90,6	8,4	0,6	100,0
Всего	0,2	89,1	10,2	0,5	100,0

Так как 1-й икт в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой приходится на начальный слог строки, то в нем можно ожидать появления таких же двух ритмических структур, какие мы видели в 3-ст. хорее. Таким образом, две ожидаемые структуры на самом деле осуществляются. По данным табл. 11 двухчленный вариант, порождаемый регрессивной акцентной диссимиляцией, оказывается господствующим, а восходящий вариант — второстепенным. Пять стихотворений (83 строки) вовсе без пропусков ударений были из подсчетов исключены⁷. Доля 1- и 2-сложных интервалов заметно выше в восходящем варианте (94,4%), нежели в двухчленном (83,6%), и наоборот, доля 4-сложных интервалов значительно выше в двухчленном варианте (14,8%), нежели в восходящем (5,1%). Средний слоговой объем строки в целом и в каждой из трех ее частей существенно не меняется. В восходящем варианте преобладают 1-я, 2-я и 9-я вариации, а в двухчленном варианте чаще встречается 6-я, своим пропуском среднего ударения соответствующая акцентной диссимиляции (24,3% против 8,7% в восходящем варианте).

Таблица 11

Структурные варианты в трехиктном дольнике

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк	Стихотворения
Восходящий	82,3	90,3	99,8	90,8	870	35
Двухчленный	90,8	73,2	99,9	88,0	2180	59

Слоги в интервалах	0	1	2	3	4	5	6	7
Восходящий	—	45,0	49,4	0,3	5,1	0,2	—	—
Двухчленный	0,1	39,6	44,0	0,2	14,8	1,0	0,2	0,1

⁷ Балтрушайтис [1969: 172], Цветаева [1912: 35; 1965: 621], Кириллов [1970: 119].

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
Восходящий	0,01	6,11	0,65	6,77	1,89	1,23	4,01
Двухчленный	0,01	6,10	0,71	6,82	1,94	1,16	4,08

Слоги в основе	5	6	7	8	9
Восходящий	0,6	87,5	11,7	0,2	—
Двухчленный	0,6	89,4	9,6	0,3	0,1

Вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Восходящий	9,5	8,3	54,6	0,4	0,4	8,7	0,2	1,8	14,0	1,3	—	0,6	0,2
Двухчленный	6,8	4,0	53,0	0,1	1,6	24,3	0,3	1,2	7,8	0,1	—	0,2	0,6

Ниже приведены отрывки из двух стихотворений, которые могут служить примерами двух структурных вариантов ритма трехиктного дольника с нулевой анакрузой. Как показано в табл. 12, для Асеева [1962: 2, 398, «Анти-гениальная поэма», глава 5] характерен ритм восходящей ударности от слабого 1-го икта к константному 3-му.

Асеев	Не забывай,	
	мой стих,	3—1—0
	слов прямых	
	и простых.	0—1—2—0
	Люди	
	любят героев,	0—1—2—1
	4 издалека	
	замётных,	3—1—1
	затканных мишурой,	0—4—1
	в лаврах	
8	и поэмах.	0—4—1
	От головы	
	Нерона,	3—1—1
	дальним векам	
	завещан...	0—2—1—1

Таблица 12

Ударность иктов в трехиктном дольнике Н. Асеева

Икты	I	II	III	В среднем
Ударность	12	14	18	
Процент	66,7	77,8	100	81,5

Из табл. 13 видно, что в стихотворении Смелякова [1968: 74, «Старики»] преобладает двухчленная структура: регрессивная акцентная диссимилиация доходит до предела, так как ударность среднего икта падает до 46,2%, а первый и третий икты сильноударные.

Смеляков

	В мирном краю таджиков,	0—2—1—1
	стройные как штыки,	0—4—0
	вечером вдоль арыков	0—2—1—1
4	двигутся старики.	0—4—0
	Буднично величавым	0—4—1
	бывшим бойцам страны	0—2—1—0
	тросточки не по нраву,	0—4—1
8	посохи не нужны.	0—4—0

Таблица 13

Ударность иктов в трехиктном дольнике Я. Смелякова

Икты	I	II	III	В среднем
Ударность	48	24	52	
Процент	92,3	46,2	100	79,5

5. Равносложность и логаздичность

Хотя все рассмотренные нами стихи являются дольниками, т. е. междуиктный интервал в них колеблется от 1 до 2 слогов, их можно разделить на три подгруппы, чтобы были лучше видны более тонкие, но значимые ритмические различия: 1) переменная основа, 2) равносложная основа с переменной позицией 2-го икта, 3) равносложная основа с постоянной позицией 2-го икта. По данным табл. 14, более 50% всех стихотворений и их строк имеют переменную основу и по 20% с лишним относятся к остальным двум подгруппам.

Таблица 14

Количество стихотворений и строк по типу основы

	Стихотворения	%	Число строк	%
Переменная основа	56	56,6	1866	59,6
Равносложная основа				
Переменный II	18	18,2	656	20,9
Устойчивый II	25	25,2	611	19,5
Всего	99	100,0	3133	100,0

Ритмические признаки стихотворений с равносложной и переменной основой сопоставляются в табл. 15. Из этого анализа видно, что распределение ударности по трем иктам и слабо выраженная двухчленная структура одинаково характерны и для той, и для другой подгруппы. 1-сложные интервалы в равносложных основах встречаются чаще, чем в переменных (47,1% vs. 37,4%), потому что 1-сложный интервал чаще бывает в стихе вторым, а 2-сложный первым (х х х х х х); при пропуске ударения на первом икте доля 2-сложных интервалов понижается. Среднее число слогов в каждой части строки примерно одинаково; кроме того, второй интервал в равносложных основах короче (1,06 слога против 1,28). Хотя только 81,4% всех строк в стихах с переменной основой имеют 6-сложную основу, однако и это весьма высокая доля, особенно если помнить, что дольник развился из трехсложных размеров. Ритмические вариации в обеих подгруппах тоже обнаруживают большое сходство: разница лишь в том, что при переменной основе наличествует 1-я вариация (—2—2—, 12,9%), а при равносложной основе больше места занимает 3-я вариация (—2—1—, 63,0% против 47,9%).

Таблица 15

Ритмические признаки трехиктного дольника по типу основы

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк
Равносложный	87,3	79,3	99,8	88,8	1267
Переменный	89,7	78,2	99,9	89,3	1866

Слоги в интервалах	0	1	2	3	4	5	6	7
Равносложный	—	47,1	40,7	—	12,2	—	—	—
Переменный	0,2	37,4	49,4	0,4	11,1	1,2	0,2	0,1

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
Равносложный	0,00	6,00	0,63	6,63	1,94	1,06	4,00
Переменный	0,02	6,17	0,73	6,92	1,90	1,28	4,11

Слоги в основе	5	6	7	8	9
Равносложный	—	100	—	—	—
Переменный	1,0	81,3	17,1	0,5	0,1

Вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Равносложный	—	3,9	63,0	—	—	20,4	—	—	11,7	0,7	—	0,3	—
Переменный	12,9	6,6	47,9	0,2	2,0	19,0	0,1	2,2	7,7	0,2	—	0,3	0,9

Остается вопрос о возможной ритмической разнице между равносложными стихами с передвижным 2-м иктом ($\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$) и стихами с постоянным 2-м иктом ($\acute{x} \ x \ x \ \acute{x} \ x$). Следует ли первый случай считать трехиктным дольником, а второй — самостоятельным логоэдическим размером или обе формы представляют собой варианты дольника? Ощущают ли сами поэты четкую разницу ритма этих двух форм?

Из табл. 16 видно, что ритмические признаки этих двух форм различаются очень мало. Средняя длина первого интервала при передвижном втором икте все равно близка к 2 слогам (1,89), а длина второго интервала — больше одного слога (1,11). Стих с передвижным вторым иктом использует 6 ритмических вариаций, а стих с постоянным иктом — только 4, однако на две лишние вариации приходится только 8,9% строк. Из этих данных видно, что равносложность не предопределяет позиции 2-го икта.

Таблица 16

Ритмические признаки трехиктного дольника по месту второго икта

Икты	I	II	III	В среднем
Переменный II	88,9	79,0	99,9	89,2
Устойчивый II	85,6	79,7	99,7	88,3

Слоги в интервалах	1	2	4
Переменный II	46,2	41,2	12,4
Устойчивый II	48,1	39,9	12,0

	Анакруза	Основа	Окончание	Строка	Интервалы		
					I	II	III
Переменный II	0,00	6,00	0,68	6,68	1,89	1,11	4,00
Устойчивый II	0,00	6,00	0,57	6,57	2,00	1,00	4,00
Вариации		2	3	6	9	10	12
Переменный II		7,5	60,5	20,9	9,6	1,4	0,1
Устойчивый II		—	65,8	19,8	13,9	—	0,5

Примером стихотворения с равносложными строками и постоянным 2-м иктом может служить отрывок из стихотворения Цветаевой «Дерева — первый — вздрог» [Цветаева 1928: 13]. Как обнаруживает табл. 17, на редкость единообразный ритм этого стихотворения складывается только из 3-й вариации (—2—1—, 16 строк) и 6-й вариации (—4—, 8 строк).

Цветаева

	Дёрева — пёрвый — вздрог,	0—2—1—0
	Голубя — пёрвый — ворк.	0—2—1—0
	(это не тво́й ли вздрог,	0—2—1—0
4	Го́рдость, не тво́й ли ворк,	0—2—1—0
	Ве́рность?)	
	— Останови́сь,	0—4—0
	Све́топись зорких стрёл!	0—2—1—0
	В та́йнописи любви́	0—4—0
8	Не́бо — како́й пробёл!	0—2—1—0

Таблица 17

Ударность в трехиктном дольнике Цветаевой

Икты	I	II	III	В среднем
Слоги	1	4	6	
Ударность	24	16	24	
Процент	100	66,7	100	88,9

В историческом развитии трехиктного дольника количество строк, совпадающих с трехсложными и двухсложными размерами, постепенно убывает, а количество специфически дольниковых строк возрастает. Иными словами, трехиктный дольник все больше и больше отходит от классиче-

ских размеров. Параллельно этому начальный (1-й) междуиктный интервал становится длиннее, а последний (2-й) — короче. Ввиду того, что такой же нарастающий контраст между «длинным началом» и «коротким концом» обнаруживается и в четырехиктном дольнике, и в акцентном стихе многих поэтов,⁸ кажется, что тенденция к укороченному интервалу в конце строки является общей для всех «акцентных» размеров. Глядя на предмет в таком широком контексте и отвлекаясь от роли анакрузы, мы можем заключить, что равносложная форма трехиктного дольника с постоянным иктом на 4-м слоге 6-сложной основы ($\acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x \acute{x}$) представляет собой всего лишь завершающую стадию ритмической эволюции этого размера.

Среди трехиктных дольников с нулевой анакрузой равносложные стихи с постоянным местом 2-го икта («логаэды») составляют лишь около 20% обследованного материала. Это заставляет сомневаться в том, что поэты чувствуют четкую ритмическую разницу между тремя выделенными нами подгруппами. Сравнительный анализ двух подгрупп равносложного стиха табл. 15 и 16 обнаружил очень немного существенных ритмических различий. Захочет ли исследователь называть «дольником» все три типа обследованных нами трехиктных строк, или захочет выделить равносложные строки с постоянным местом 2-го икта в особый «логаэдический» размер, — это, как справедливо выразился Гаспаров [1974: 243], зависит от большей или меньшей широты его поля зрения.

6. Заключение

Трехиктный дольник с нулевой анакрузой развился, по-видимому, позже, чем другие формы этого размера. Первым из поэтов-модернистов, последовательно выдержавшим эту форму, была, как кажется, Марина Цветаева в раннем своем стихотворении «Бабушкин внучек» (1911, опубл. в 1912) [Smith 1975: 347]. В 1912 г. стихи этим размером писали О. Э. Мандельштам [1973: 70, «Я ненавижу свет»], Н. Асеев [1963: 1, 27 «Безумная песня»] и Ю. Балтрушайтис [1969: 172, «Круг вековечный»]. Стихотворение И. Анненского «Стальная цикада», напечатанное еще в 1910 г. [Анненский 1959: 109], тоже напоминает этот размер, однако в нем 4 строки из 24 имеют 1-сложную анакрузу.

Как ни странно, самое раннее стихотворение, написанное равносложным трехиктным дольником с нулевой анакрузой, принадлежит, по-видимому,

⁸ См.: [Гаспаров 1974: 276—278, 333—337] и статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 277—279 наст. изд.

еще А. П. Сумарокову, новаторская роль которого в русском стихосложении еще не вполне оценена. Одна из его песен, «Чувствую скорби люты» [Вольман 1958: 164; Smith 1975: 347]⁹, имеет устойчивый 2-й икт, а другая песня, с менее четким ритмом, «Благополучны дни» [Сумароков 1957: 261], имеет передвижной 2-й икт¹⁰.

Предположение Тарановского, что трехиктный дольник следует изучать отдельно по типам его анакруз, по-видимому, подтвердилось на материале с нулевой анакрузой, потому что в нем ударность 1-го икта падает ниже константы. Если выводить ударность иктов из двух просодических законов, известных нам по двухсложным размерам, то в трехиктном дольнике с нулевой анакрузой тоже выделяются два ритмических варианта — преобладающий, с двухчленной структурой, и второстепенный, с восходящей структурой. Хотя равносложные строки с постоянным местом 2-го икта представляют, по-видимому, предельную точку ритмической эволюции трехиктного дольника, но его ритмические признаки, судя по рассмотренному материалу, мало отличаются от признаков дольника с передвижным 2-м иктом. «Логаэдический ритм» в полном смысле этого слова появляется только у трех поэтов — Цветаевой, Матусовского и Смелякова. Популярность трехиктного дольника с нулевой анакрузой ощутимо возрастает с 1960—1970-х гг., однако он остается второстепенной формой, и доля его в материале, обследованном Гаспаровым [1974: 223], меньше одной десятой.

Результаты, представленные в нашей статье, показывают, что следует изучать стихотворный размер как экстенсивно (на большом числе строк), так и интенсивно (с большой детализацией), чтобы обнаружить его значимые ритмические признаки, которые иначе могут остаться незамеченными.

Литература

- Анненский Иннокентий. 1959. Стихотворения и трагедии. Л.
Вольман Б. Л. 1958. Русские песни XVIII века: Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. М.
Гаспаров М. Л. 1974 [1968]. Современный русский стих. М.
Иванов Вяч. В. 1968. Метр и ритм в «поэме конца» М. Цветаевой // Теория стиха / В. Е. Холшевников, ред. Л. С. 168—201.

⁹ Для полной равносложности основы местоимение *той* во 2-й строке следует читать *тоя*, как в песеннике Н. Г. Курганова [Курганов 1818: 78].

¹⁰ П. Н. Берков [Сумароков 1957: 554—555] пишет: «...песня эта написана силлабическим, а не силлабо-тоническим размером, к которому Сумароков обратился после 1740—1741 гг.» и считает эту песню одним из самых ранних его произведений.

Иваск Ю. П. 1971. Благородная Цветаева // *М. Цветаева. Лебединый стан*. Печать, Париж. С. 15—34.

Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1963. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 6. С. 84—95.

Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1964. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 1. С. 75—94.

Курганов Н. Г. 1818. Письмовник. 9 изд. СПб.

Сумароков А. П. 1957. Избранные произведения / П. Н. Берков. Вступительная статья, подготовка текста и примечания. Л.

Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска академија наука. Посебна издања. Књига 217. Одељење литературе и језика. Књига 5. Белград.

Тарановский Кирилл. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // *IJSLP*. Vol. 5. P. 97—123.

Тарановский Кирилл. 2000а [1966]. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 234—256.

Тарановский Кирилл. 2000b. О ритмической структуре русских двухсложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.

Холишевников В. Е. 1971. Логаэдические размеры в русской поэзии // Поэтика и стилистика русской литературы / М. П. Алексеев, ред. Л. С. 429—436.

Bailey James. 1972. Some recent developments in the study of Russian versification // *Language and style*. № 3. P. 155—191.

Smith G. S. 1975. Logaoedic metres in the lyric poetry of Marina Tsvetayeva // *SEER*. Vol. 53. P. 330—354.

Smith G. S. 1976. The Versification of Marina Tsvetayeva's lyric poetry 1922—1923 // *Essays in Poetics*. № 2. P. 21—50.

Приложение 1

Библиография разбираемых стихотворений

Стихотворения перечисляются в алфавитном порядке авторов, каждое обозначается номером тома и номером первой страницы. Для отрывков из больших произведений указываются первая строка и число строк. В разделе I представлены поэты, стихотворения которых разбираются по отдельности для каждого из поэтов. В раздел II включены поэты, стихотворения которых анализируются вместе.

I

Асеев Н. 1963—1964. Собрание сочинений. М. Т. 1. С. 27; Т. 2. С. 84, 261, 398 (строки 1—18); Т. 3. С. 218, 431 (пропустить последние 8 строк).

Вознесенский А. 1960. Мозаика. Владимир. С. 35.

Вознесенский А. 1966. Ахиллесово сердце. М. С. 49 («Оза», глава 1 — 22-я строка), 56 («Оза», глава 4 — строки 10—32), 104, 239.

Вознесенский А. 1970. Тень звука. М. С. 80, 123.

Вознесенский А. 1972. Взгляд. М. С. 45.

Вознесенский А. 1974. Выпусти птицу. М. С. 129.

Кириллов В. 1970. Стихотворения и поэмы. М. С. 65, 72, 85, 86, 119.

Коваленков А. 1968. Избранные стихи из двадцати книг. М. С. 173.

Матусовский М. 1970. Это было давно. М. С. 84, 136, 154 (строки 33—52).

Островой С. 1972. Стихотворения и поэмы. М. С. 105, 202, 319, 397, 425.

Смеяков Я. 1968. День России. М. С. 56, 74, 77.

Смеяков Я. 1970. Декабрь. М. С. 78.

Смеяков Я. 1973. Мое поколение. М. С. 76.

Смеяков Я. 1975. Служба времени. М. С. 31.

Старшинов Н. 1972. Зеленый вечер. М. С. 19, 23, 39, 64 («Щурится Павел Уткин» — 72 строки).

Старшинов Н. 1974. Стихи. М. С. 50.

Сурков А. 1965—1966. Собрание сочинений. М. Т. 1. С. 67. Т. 2. С. 26.

Цветаева М. 1912. Волшебный фонарь. М. С. 35.

Цветаева М. 1922. Версты. Т. 1. М. С. 96.

Цветаева М. 1928. После России. Париж. С. 13, 29, 95.

Цветаева М. 1965. Избранные произведения. М.; Л. С. 199, 336, 424 («Через все небо — вкось» — 36 строк), с. 489 («Мера! Священный клич» — 31 строка), с. 527 («Раз музыкант — так мот» — 30 строк), с. 621 (песня), с. 683 («Ночь не добрее дня» — 120 строк), с. 691 («Лавры-победоносцы» — 15 строк), с. 693 («Бык поражен из двух» — 16 строк), с. 695 («Чарой клянусь полднейной» — 23 строки).

Цветаева М. 1971. Несобранные произведения. Мюнхен. С. 577 («Да не споткнись шагаючи» — 16 строк).

Яшин А. 1957. Избранные стихотворения. М. С. 211, 259, 312, 325.

Яшин А. 1968. День творения. М. С. 23, 38, 46, 94, 153, 200.

II

- Балтрушайтис Ю. 1969. Дерево в огне. Вильнюс. С. 172, 399, 406.
- Браун Н. 1975. К вершине века. Л. С. 57, 133.
- Брюсов В. 1913. Стихи Nelli. М. С. 15.
- Друнина Ю. 1963. Тревога. М. С. 35, 94.
- Друнина Ю. 1968. Ты вернешься. М. С. 89.
- Дудин М. 1970. Стихотворения, поэмы. Л. С. 36.
- Есенин С. 1962. Собрание сочинений. М. Т. 3. С. 83.
- Грибачев Н. 1971. Собрание сочинений. М. Т. 1. С. 333, 454.
- Жирмунская Т. 1974. Грибное место. М. С. 37.
- Инбер В. 1965. Собрание сочинений. М. Т. 1. С. 205.
- Казакова Р. 1965. Пятницы. М. С. 52.
- Кирсанов С. 1974. Собрание сочинений. М. Т. 1. С. 274.
- Кобзев И. 1974. Город светов. М. С. 8.
- Кузмин М. 1918. Вожатый. СПб. С. 68.
- Мандельштам О. 1973. Стихотворения. Л. С. 70.
- Мартынов Л. 1965. Стихотворения и поэмы. М. Т. 1. С. 10, 33.
- Пастернак Б. 1965. Стихотворения и поэмы. М.; Л. С. 82.
- Рождественский Р. 1973. Линия. М. С. 3.
- Слуцкий Б. 1969. Работа. М. С. 100.
- Слуцкий Б. 1975. Продленный полдень. М. С. 36, 97.
- Твардовский А. 1967. Книга лирики. М. С. 288.
- Щипачев С. 1967. Красные листья. М. С. 25.
- Щипачев С. 1972. Товарищам по жизни. М. С. 30.
- Эренбург И. 1964. Собрание сочинений в девяти томах. М. Т. 3. С. 483.

Приложение 2

Слоговой объем в междуиктных интервалах

Слоги	0	1	2	3	4	5	6	7
Асеев	—	41,6	46,6	0,2	10,3	1,1	0,2	—
Цветаева	—	50,5	42,0	—	7,5	—	—	—
Кириллов	—	33,5	65,5	—	1,0	—	—	—
Сурков	—	39,0	54,7	—	5,1	1,2	—	—
Коваленков	—	34,3	53,4	—	12,3	—	—	—
Островой	—	46,8	47,2	—	5,7	0,3	—	—
Яшин	0,3	38,7	43,3	0,5	15,7	1,5	—	—
Старшинов	0,3	44,4	44,4	0,3	8,7	1,4	0,5	—
Матусовский	—	42,3	40,8	—	16,9	—	—	—
Вознесенский	—	34,9	39,0	—	23,1	2,6	0,4	—
Смеяков	—	39,2	30,5	—	29,7	0,6	—	—
Прочие поэты	0,3	39,4	50,7	0,7	8,1	0,4	0,3	0,1
Все поэты	0,1	41,3	45,9	0,2	11,6	0,7	0,1	0,1

Приложение 3

Ритмические вариации

Вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Асеев	6,8	8,7	54,1	—	1,9	17,5	—	1,9	7,7	0,8	—	—	0,6
Цветаева	—	0,5	70,9	—	—	12,8	—	—	15,1	—	—	0,7	—
Кириллов	31,1	2,9	55,4	1,9	—	1,9	—	4,9	1,9	—	—	—	—
Сурков	17,0	19,7	40,4	—	2,1	9,0	—	2,7	8,0	—	—	1,1	—
Коваленков	22,2	1,4	40,3	—	—	20,1	—	1,4	14,6	—	—	—	—
Островой	2,0	1,3	82,2	—	0,7	10,5	—	—	3,3	—	—	—	—
Яшин	5,8	3,9	48,6	—	2,3	24,9	0,8	3,9	8,6	—	—	0,8	0,4
Старшинов	3,7	4,9	63,9	—	2,5	15,2	0,4	—	8,2	—	—	—	1,2
Матусовский	—	6,2	62,5	—	—	28,6	—	—	2,7	—	—	—	—
Вознесенский	6,7	5,6	37,2	—	3,9	34,4	—	2,2	9,4	—	—	—	0,6
Смеяков	—	2,1	41,8	—	0,9	42,7	—	—	12,5	—	—	—	—
Прочие поэты	12,6	7,6	50,9	0,3	0,6	14,0	1,0	1,4	8,5	1,4	—	0,3	1,4
Все поэты	7,7	5,5	54,0	0,1	1,2	19,6	0,1	1,3	9,3	0,4	—	—	0,3

СТИХ АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО КАК ОБРАЗЕЦ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ 1960-х гг.¹

1. Введение

В первые десятилетия XX в. в русском стихосложении произошла реформа, сопоставимая с реформой Ломоносова и Тредиаковского в середине XVIII в. Эта вторая реформа, главными деятелями которой были Блок и Маяковский, ввела в русскую поэзию новые размеры (дольник и акцентный стих), а у некоторых поэтов возбудила интерес и к свободному стиху. После 1930 г. происходит частичный поворот в сторону простоты, и к экспериментам относятся с опаскою [Гаспаров 1984: 206—224, 258—284]. В конце 1950-х гг. появляется группа молодых поэтов, которые возрождают и разрабатывают новации поэтов начала века, главным образом Маяковского. Один из самых заметных и своеобразных представителей этого новаторского направления — Андрей Вознесенский. Анализ его стихосложения² поможет определить происшедшие сдвиги в метрической типологии, обнаружить новые ритмические структуры некоторых классических размеров и выявить, какие черты «модернизма» стали в это время актуальными. Таким образом, эта статья является попыткой на материале произведений одного поэта обрисовать целый ряд перемен в русском стихосложении в определенный исторический период³.

2. Выделение и анализ стихотворных размеров

Прежде всего нужно рассмотреть некоторые особенности стиха Вознесенского, затрудняющие его исследование. В его стихах нет той ясности и четкости формы, какая характерна для более «традиционной» поэзии. Например, в стихах, написанных (в основном) классическими размерами, у него могут пропускаться или добавляться лишние слоги, в одном стихотворении могут сочетаться разные размеры (полиметрия), рифмоваться могут слова с окончаниями неодинаковой длины (например, женские с дактилическими), чередование рифм может меняться от строфы к строфе, в длин-

¹ Эта статья («The verse of Andrej Voznesenskij as an example of present-day Russian versification») была опубликована в SEEJ, vol. 17, № 2, 1973, p. 155—173.

² Рассмотрены следующие сборники (при ссылках указываются сокращенное заглавие и страницы): «Мозаика» (М), Владимир, 1960; «Парабола» (П), М., 1960; «Треугольная груша» (ТГ), М., 1962; «Пишется как любит» (ПЛ), Милан, 1962; «Антимиры» (А), М., 1964; «Ахиллесово сердце» (АС), М., 1966; «Тень звука» (ТЗ), М., 1970; «Взгляд» (В), М., 1972. Для стихотворений, перерабатывавшихся автором, обычно избирался текст по АС.

³ Критический разбор ранней поэзии Вознесенского см.: [Михайлов 1970].

ные произведения могут вторгаться отрывки свободного стиха или прозы. Ритм стихотворения может допускать такие свободные отклонения, что лишь отдаленно напоминает исходный размер⁴. Примером может служить стихотворение «Отступление в ритме рок-н-ролла» (ТГ, 90), которое только условно можно считать написанным хореем. В других стихотворениях (А, 48, 130) у него смешиваются строки ямба и хорea — сочетание, которого русские поэты обычно избегали.

Самую яркую черту стиха Вознесенского можно определить как **разрушение единства строки**. Обычно размер, синтаксис, интонация и рифма (если она есть) так взаимодействуют в конце стихотворной строки, что подчеркивают и усиливают ее внутреннее единство; отступление от этого взаимосоответствия ощущается как нарушение нормы. Но Вознесенский часто дробит строку на графические сегменты, располагая их «столбиком» или «лесенкой», а иногда, наоборот, соединяет две строки в одну⁵. Такими графическими средствами привычное единство строки может быть разделено на составные части. Примером может быть начало «ленинского» стихотворения «Я в Шушенском» (АС, 195). Если за основу принять четверостишие с перекрестными женскими и мужскими рифмами (AbAb), то окажется, что стихотворение написано совершенно правильным 4-ст. ямбом. Большинство ударений падает на четные слоги (икты); сверхсхемные ударения, что типично для ямба, на нечетных слогах представлены только односложными словами [Jakobson 1979], особенно на анакрузе (такие слова как *я* — строки 1 и 3, *он* — 7, *был* — 8). Двойной чертой мы отмечаем концы метрических строк.

Я в Шушенском. В лесу слоняюсь.		х х х х х х х х
Такая глушь в лесах моих!		х х х х х х х х
Я думаю, что гениальность		х х х х х х х х
4	Переселяется в других.	х х х х х х х х
Уходят имена и числа.		х х х х х х х х
Меняет гений свой покров.		х х х х х х х х
Он — дух народа.		х х х х х х х х
В этом смысле		
8	Был Лениным — Андрей Рублев.	х х х х х х х х

⁴ О стихе этого периода см. замечания М. Л. Гаспарова [1984: 206—257], Е. Ермиловой [1964], В. Е. Холщевникова [1969].

⁵ О графике стиха см.: [Жирмунский 1975b: 557—558; Жовтис 1968b: 140—151; Томашевский 1959: 481—483].

Одним из самых обычных сигналов конца строки является рифма как организованная последовательность звуков [Жирмунский 1975: 542; Томашевский 1959: 483]. Однако поэты начала XX в. все больше сосредоточивали внимание на общей звуковой ткани, звуковых повторах, внутренних рифмах как самоцели [Григорьев 1975; 1977; 1979; Якобсон 1987: 289—313]. Когда внутренняя и конечная рифмы совпадают, то организующая функция рифмы ослабевает и, порой, становится вообще сомнительна⁶. У Вознесенского примером этого может служить «Мадригал» Белле Ахмадулиной (ПЛ, 54). В этом коротком, фонетически изобретательном сочинении ключевое слово *искра* притягивает, как магнитом, слова сходного звукового строения, так что одно «звуковое соответствие» повторяется 14 раз. В. П. Григорьев [1979] удачно назвал такую игру звуковыми повторами «паронимической аттракцией»⁷. Как поэт, обычно, укладывая слова в размер, подбирает их по ритмическому облику (по числу слогов и месту ударения), так Вознесенский подбирает слова по их звуковому облику. Этот звуковой слой так глубоко проникает в структуру этого стихотворения, что концевые рифмы смешиваются с внутренними⁸. И наоборот, в строках 5—6 он вводит слова *зажечь*, *печь* и *поджечь* не столько по звуку, сколько по смыслу, перекликающемуся со словом *искра*. Первые строки стихотворения написаны 2-ст. анапестом, остальные — 3-иктным дольником с 2-сложной анакрузой.

	Да́ли де́вочке <i>и́скру</i> ,	˘ x ˘ x x ˘ x
	Не <i>и́рыску</i> , а <i>и́скру</i> ,	x x ˘ x x ˘ x
	<i>И́скру</i> по́иска, <i>и́скру</i> ри́ска,	˘ x ˘ x x ˘ x ˘ x
4	<i>И́скру</i> де́рзости олимпíйской!	˘ x ˘ x x x x ˘ x
	Мо́жно се́рдце заже́чь, мо́жно — пе́чь,	˘ x ˘ x x ˘ ˘ x ˘
	Мо́жно	˘ x ˘ x x ˘ x ˘
	зе́млю	
	к че́ртям	
	по́дже́чь!	
	В папи́рске <i>сгора́ет и́скорка</i> ,	x x ˘ x x ˘ x ˘ x x
8	И де́вчо́нка сме́ётся <i>и́скоса...</i>	x x ˘ x x ˘ x ˘ x x

⁶ См. также [Жовтис 1968b: 144—157; 1969].

⁷ По поводу звуковой ткани стихов Вознесенского В. П. Григорьев [1977: 238] констатирует: «Самым максималистским по общей частоте приема, по типологии случаев использования и по функциональному разнообразию паронимии представляется в 60—70-е годы идиостиль А. Вознесенского».

⁸ Разбор звуковых повторов в стихотворении «Гойя» (ТЗ, 169) см.: [Лотман 1970: 181—187]. А. Л. Жовтис исследовал звуковые повторы и рифмы в стихотворении «Монолог Мерлин Монро» (ТЗ, 215—219).

Единство строки ослабляется сильнее, когда графическое деление строки совпадает с внутренней рифмой. В последней строфе «Песни Офелии» (А, 81) «столбик» несколько раз подчеркивает внутреннюю рифму на слог *-ла*. Восемь печатных строк в действительности соответствуют четырем строкам 4-иктного дольника. Заметим, что знак тире в середине строки тоже (как и «столбик» или «лесенка») может означать интонационный раздел.

не кро́шка с Мане́жной, не му́жу женá,	х х х х х х х х х х
а жи́знь, как моне́тка,	х х х х х х х х х х
на ре́шку легла́,	
иска́ла —	х х х х х х х х х х
орла́,	
да во́т не нашла́...	
Мо́й дела́ —	х х х х х х х х х х
как зола́ — дотла́.	

Стихovedы, особенно в отношении поэзии Маяковского, спорили, служат ли «столбик» и «лесенка» созданию размера или только его ритмической реализации. Следует помнить, что размеры в русском стихе различаются расположением ударных и безударных слогов внутри строки. Как и языковые черты, интонационные, синтаксические и фонические элементы в стихотворении могут совпадать или не совпадать с концом строки размера — отсутствие такого совпадения не влияет на размер. Короче говоря, «столбик» и «лесенка» не формируют, а только подкрепляют размер. То, что эти средства могут быть употреблены в любом размере, тоже подтверждает, что от размера они по существу независимы. Функции такого графического дробления строк могут быть различны: указание на произнесение стихов, выделение интонационных сегментов в строках, обнажение цезуры в некоторых размерах, смысловое подчеркивание слова, выявление звуковой ткани и внутренней рифмовки⁹.

Как многие поэты-модернисты, Вознесенский стремится к необычным эффектам в стиле и в ритме. Этим отчасти объясняется его любовь к шокирующим (часто — с нерусскими словами) рифмам, соединяющим слова

⁹ Большинство ученых рассматривает роль графики в стихе именно так [Гаспаров 1974: 400—406, 431—438; Жирмунский 1975b: 557—558; Жовтис 1968: 140—151; Томашевский 1959: 481—483; Jakobson 1979: 106—107]. Иной взгляд см.: [Гончаров 1970]. Стоит заметить, что, когда Вознесенский сам читает свои стихи, он часто не соблюдает паузы, задаваемые лесенкой или столбиком, и вводит другие, — не ожидаемые. Много примеров в записи его выступлений на пластинке изд. «Мелодия» (D-25605).

с несовпадающими смысловыми ассоциациями¹⁰. Мы цитируем несколько примеров: *Букашкин* : *промокашки* (АС, 224), *дémon* : *академик* (АС, 224), *с беко́ном* : *Бетхóвен* (ПЛ, 16), *Лéнина* : *бакалéя* (ПЛ, 18), *Эрнэст* : *нетрэзв* (АС, 14), *схíмники* : *в холоди́льнике* (АС, 25).

Еще дальше отходит Вознесенский от традиционной рифмы, когда в сборниках «Тень звука» и «Взгляд» 17 раз употребляет безударную рифму¹¹ — в ней ударение рифмующего слова совпадает не с последним иктом строки, а с предыдущим. В английской и немецкой поэзии безударные рифмы обычны¹², но в русской, по крайней мере до 1960-х гг., они были крайне редки. Это еще одна попытка Вознесенского ослабить строгость русских стихотворных форм. В первых двух приводимых цитатах безударная рифма образуется безударным окончанием длинного слова, в третьей — проклитикой *но*, за которой следует резкий анжамбман¹³, в четвертой — словом, которое разрезано посредине стихоразделом. Примеры взяты из разных стихотворных размеров, так что безударная рифма у Вознесенского не связана с конкретными метрами.

Я-4	{	Забыв, что мёртв, презрѣв природу,	х х х х х х х х
	{	о пояс в дряни бытиѧ,	х х х х х х х
	{	по горло в музыке восхода —	х х х х х х х х
	{	забыться до бессмертия! (ТЗ, 74)	х х х х х х х
До-3	{	...Боги́ имеют хобби —	х х х х х х х
	{	уста́вши миры́ враща́ть,	х х х х х х х
	{	с лейкой, в садовой робе	х х х х х х х
	{	фиалки выращива́ть! (В, 183—184)	х х х х х х х
Ам-3	{	Сосѣд, в тебе́ всё сметено́	х х х х х х х х
	{	отча́янно-чу́дным значе́ньем.	х х х х х х х х
	{	Ты сча́слив до дья́вола, но	х х х х х х х х
	{	слага́ется сло́во: плаче́вно. (ТЗ, 96)	х х х х х х х х
Я 1-6	{	Твое́ю пе́сенкой рева́	х х х х х х х х
	{	под ма́скою,	х х х х
	{	врачи́ произвели́	х х х х х х х х
	{	реанима́цию. (В, 149)	х х х х

¹⁰ Д. Самойлов [1982: 223—349] рассматривает много характерных признаков «новой рифмы» в русской поэзии 1950—1960-х гг. и делает много попутных замечаний о рифмах Вознесенского.

¹¹ ТЗ, 20, 41, 48, 50 (два), 74, 96, 107; В, 30, 50, 149, 151, 161 (два), 182, 183, 186.

¹² Библиография работ о безударной рифме в английском и немецком стихе см.: [Bailey 1975: 67—70].

¹³ Как замечает Б. Шерр [Scherr 1990: 185—188], И. Бродский, например, часто ставит в рифму проклитики с сильными анжамбманами после них.

Сильный ритмический эффект получается, когда Вознесенский вставляет в стихи короткую строчку на контрастном фоне более длинных, так что слово (или слова) короткой строчки приобретают особенный вес. Такая ритмическая неожиданность резко нарушает ритмическое ожидание, сложившееся на строках одинаковой длины. Пример появляется в 4 части произведения «Эскиз поэмы» (АС, 30), написанного в основном 4-ст. ямбом.

я в клѣтке бьюсь, мой гóлос пýст,	х х х х х х х х
пронóсится в мозгú истóшном,	х х х х х х х х
что я, и прав́да, бѣд истóчник,	х х х х х х х х
пýсть! ..	х

Для Вознесенского нет четкой границы между стихом и прозой. С одной стороны, его стихи могут быть нарочито прозаичны, могут включать математические формулы, технические термины, уличный жаргон и ненормативную лексику. С другой стороны, его проза может быть поэтической и даже ритмической, как, например, его панегирик балерине Плисецкой (ТЗ, 141—151). Наклонность смешивать прозу и стихи особенно заметна в сборниках «Треугольная груша» и «Взгляд», где стихи чередуются с прозаическими отрывками. Иногда прозаические куски вставляются, чтобы подчеркнуть «антипоэтичность» персонажа или идеи. Так Вознесенский поступает в одном из своих стихотворений в защиту женщины — «Мотогонки по вертикальной стене» (АС, 227—228), где «директор» внезапно сбивается с 3-иктного дольника на прозу.

Ах, как кру́жит её орб́ита!	х х х х х х х х
Ах, как слѣзы к бѣлкам приб́иты!	х х х х х х х х
И тира́нит её Чингисха́н —	х х х х х х х х
Замдирѣ́ктора Сингича́нц...	х х х х х х х х
Сингича́нц: «Ну, а с не́й не му́ка?	х х х х х х х х
То́же трю́к — по стенѣ, как му́ха...	х х х х х х х х
А вчера камеру проколол... Интриги...	
Пойду напишу	
по инстанции...	
И царапается, как конокрадка».	

3. Ритмический анализ

Принимая во внимание все перечисленные особенности и сложности, можно, однако, сделать вывод, что в стихосложении Вознесенского выделя-

ются восемь типов стиха: 1) двухсложные размеры, 2) двухсложные размеры с сильной цезурой, 3) трехсложные размеры, 4) вольные размеры, 5) дольник, 6) акцентный стих, 7) полиметрический стих и 8) свободный стих.

Главным предметом нашего рассмотрения будет ритмика; однако вначале необходимо сделать несколько замечаний по поводу метрической типологии, то есть сравнительной употребительности отдельных размеров¹⁴. Стихотворения, в которых по крайней мере 25% строк отклоняются от господствующей длины, мы считали написанными вольными размерами. Если таких отклоняющихся строк мало, мы их просто исключали из подсчета. Каждое монометрическое звено в полиметрической композиции и каждое стихотворение в цикле по возможности рассматривались отдельно. Несколько стихотворений сомнительной структуры было исключено из анализа¹⁵. Когда имеются соответствующие данные, мы стараемся сравнивать особенности каждого размера в стихах Вознесенского с тем же размером в стихах других поэтов того же или более раннего времени, чтобы обнаружить, какие новые ритмические структуры и тенденции он мог внести в развитие русского стихосложения.

1) Двухсложные размеры. Табл. 1 показывает распределение ударности иктов в ямбических и хореических размерах Вознесенского. Двухстопный ямб появляется у него только в одном коротком стихотворении (В, 172, 16 строк). Кроме 4-ст. ямба и 5-ст. хорей, все эти его размеры строятся по одному из основных просодических законов русского стиха — закону регрессивной акцентной диссимилиации¹⁶. Согласно этому закону, когда один икт часто ударен, смежный икт реже ударен. Это явление действует сильнее всего в конце строки, где последний икт константен (несет ударение во всех строках), а предпоследний обычно самый слабый. От конца строки к началу этот контраст слабеет, поэтому диссимилиация называется регрессивной. Например, в 5-ст. ямбе Вознесенского чередуются более сильные нечетные икты (от 100% до 80,1%) и более слабые четные икты, но второй икт сильнее (62,5%), чем четвертый (31,5%). Акцентная диссимилиация определяет ритмическую структуру 3-ст. ямба, 3-ст. и 4-ст. хорей и 6-ст. хорей без цезуры.

¹⁴ О метрическом репертуаре Блока, Маяковского и Случевского см.: [Руднев 1972; Колмогоров 1963] и статью «Метрическая и ритмическая типология...», с. 149—177 наст. изд. О новациях в стихе советской поэзии см.: [Ермилова 1961; Гаспаров 1984: 259—294].

¹⁵ П, 5; ТГ, 90; АС, 161; ТЗ, 57; В, 13, 89. Пропущены были также некоторые отрывки из поэм.

¹⁶ Подробнее об этой и других просодических особенностях см.: [Тарановский 1953: 1—45, 333—352; 2000b] и статью «Основные структурные признаки...», с. 16—52 наст. изд.

Таблица 1

Распределение ударности в ямбических и хорейских размерах

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
Я-3	88,9	38,2	99,1	—	—	—	75,4	639
Я-4								
1956–1960	77,6	88,4	31,3	100	—	—	74,3	147
1961–1972	80,2	80,0	35,3	99,7	—	—	73,8	990
Я-5	80,1	62,5	86,1	31,5	100	—	72,1	216
Х-3	76,6	42,2	100	—	—	—	72,9	64
Х-4	54,8	95,7	32,6	100	—	—	70,7	694
Х-5	58,7	73,8	89,0	23,3	100	—	69,0	172
Х-6	46,7	98,9	31,1	97,8	8,9	100	63,9	90

Четырехстопный ямб Вознесенского меняется по двум периодам. В 1-й период ритмическая структура напоминает ритм 4-ст. ямба середины XIX в., когда, согласно с регрессивной диссимиляцией, 2-й и 4-й икты были сильнее, а 1-й и 3-й — слабее. Во 2-й период ударность 1-го и 2-го иктов выравнивается (80,2% и 80,0%); ритмическая структура становится схожей с ритмом 4-ст. ямба 1810—1820 гг. или начала XX в. [Тарановский 1953: 66—92; 1955—56]. У Вознесенского 5-ст. хорей не выдерживает чередования сильных и слабых иктов до самого начала строки; сильную ударность имеют 2-й, 3-й и 5-й икты (от 73,8% до 100%), слабую ударность — 1-й и 4-й икты (58,7% и 23,3%). Такая ритмическая структура получается потому, что в русском стихе есть закон восходящего зачина: если икт приходится на начальный слог стиха, то ударения на нем избегаются¹⁷. Поэтому в 5-ст. хорее 1-й икт ослабляется, а 2-й усиливается, и закон регрессивной диссимиляции действует на ударность последних трех иктов. В результате такого столкновения двух законов смежные 2-й и 3-й икты оба оказываются сильными. Ритмическая структура 5-ст. хорей Вознесенского более или менее типична для этого размера у других поэтов [Тарановский 1953: 273—298].

Пятистопные и шестистопные двухсложные размеры у Вознесенского не имеют цезуры. В 5-ст. ямбе словораздел перед 5-м слогом присутствует только в 46,3% строк; в 5-ст. хорее нет ни постоянной, ни передвижной цезуры,

¹⁷ Тарановский [2000b: 274] определяет это явление как «стабилизацию первого икта после первого слабого времени».

потому что словораздел встречается перед 4-м слогом в 47,1% строк, а перед 6-м в 36,6% (всего 83,7%); его 6-ст. хорей имеет трехчленную структуру, в которой цезуры не бывает [Тарановский 1953: 325—333].

Средняя ударность иктов и, особенно, ударность предпоследнего икта у Вознесенского исключительно низкие [Гаспаров 1974: 76—125]. К тому же, действие регрессивной диссимиляции, по-видимому, в большинстве размеров усилилось. Этот просодический признак сильно влиял на ритмическую структуру двухсложных размеров в середине XIX в.; потом, в начале XX в., у многих поэтов началась реакция против акцентной диссимиляции, она нашла продолжение у многих советских поэтов [Гаспаров 1974: 76—125]. Стих Вознесенского, по-видимому, указывает, что этот просодический признак опять начинает действовать во многих двухсложных размерах.

Поэты XVIII—XIX вв. тщательно соблюдали в классических размерах равнострожность строк. Вознесенский допускает здесь вольности — прибавляет и убавляет слоги как в анакрузе, так и в основе (от первого до последнего икта)¹⁸. Иногда пропуск слога внутри строки происходит при повторении фразы (в примерах 4 и 5), и тогда может порождать так называемую «метрическую паузу». В примере 6 слово *мотоцикл* произносится со слоговым -л.

Я-4	Па́хнет я́блоком снежо́к (АС, 234)	^ x x x x x x
Х-3	Как а́нгелы рублёвские (АС, 158)	+ x x x x x x
Х-4	Ду́шу, во́доросли, песо́к (ТГ, 66)	x x x x x + x x
Я-4	«Су́д идёт!» Де́сять ле́т (АС, 92)	^ x x x ^ x x x
Х-4	уста́рел, уста́рел (АС, 186)	x x x ^ x x x
Х-4	Мо́тоци́кл ма́рки «Я́ва» (В, 49)	x x x x x x x x

Еще одна основная просодическая особенность ритма русских двухсложных размеров касается сверхсхемных ударений, которые ограничиваются односложными словами [Jakobson 1979]. Вознесенский иногда ставит сверхсхемные ударения на двухсложные слова, обычно служебные, подчиненные более сильноударному слову. Насколько это совпадает или не совпадает с общими ритмическими тенденциями в изучаемый период, можно будет сказать, только изучив подобные явления у других поэтов. Во всяком случае, для Вознесенского это еще одно средство более свободного обращения с классическими размерами. Несколько примеров этого явления приводятся ниже.

¹⁸ Е. Ермилова [1964: 245—251] приводит много примеров того, как классические размеры теряют равнострожность.

Я-3	Кро́ме твоёй свирёльки (В, 163)	х х х х х х х
Я-4	да́же под то́ком прово́да (В, 180)	х х х х х х х х
Я-4	На бле́дных ли́цах сре́ди но́чи (А, 40)	х х х х х х х х х
Я-5	Листа́й же мою́ жи́знь, не упова́я (В, 202)	х х х х х х х х х х
Х-4	шепта́л пе́рвые слова́ (В, 42)	х х х х х х х
Х-5	Спу́тник тебя́ во́локом ша́рашит (В — 200)	х х х х х х х х х

2) Двухсложные размеры с сильной цезурой. Символисты первыми начали разрабатывать подкласс двухсложных размеров с сильной цезурой, то есть с ударной константой на предцезурном икте¹⁹. Часто в таких случаях в конце первого полустишия перед цезурой появляется постоянный добавочный слог (наращенная цезура). Один из самых употребительных таких размеров — 4-ст. ямб с постоянной женской цезурой между 2-м и 3-м иктами (х х х х х | х х х х). В другом типе таких размеров число слогов перед цезурой и даже после нее может быть переменным (варьирующаяся цезура), так что равностолжность классического размера на этой позиции строки нарушается. Вначале поэты в таких размерах редко пропускали ударения на иктах, так что ритм и метр близко совпадали. Вознесенский в своих 4-ст. ямбах и хорейх с варьирующейся цезурой²⁰ дальше развивает эволюцию двухсложных размеров с сильной цезурой. Из табл. 2 видно, что он пропускает ударения на 1-м и 3-м иктах, так что акцентная диссимилиация выступает очень отчетливо. Один раз ударение пропущено на 2-м икте правильного ямба, но в строке, не имеющей цезуры.

Таблица 2

Распределение ударности в 4-ст. ямбе и хорее с сильной цезурой

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Я-4	71,0	99,6	60,0	100	84,1	241
Х-4	60,7	100	68,8	100	82,4	112

Табл. 3 показывает, что число слогов между 2-м и 3-м иктом колеблется от 1 до 4, но несмотря на это преобладающий интервал состоит из 2 слогов.

¹⁹ См.: [Жирмунский 1975а: 135—141] и статью «Русские двухсложные размеры...», с. 220—251 наст. изд.

²⁰ 4-ст. ямб: А, 85; АС, 25, 109, 176, 191, 198; ТЗ, 70, 250. 4-ст. хорей: ТГ, 61; А, 68; АС, 88.

Таблица 3

Число слогов между вторым и третьим иктами					
Число слогов	1	2	3	4	В среднем
Я-4	2,5	78,4	18,3	0,8	2,17
Х-4	8,0	88,4	2,7	0,9	1,96

Как и в обычных двухсложных размерах, Вознесенский и здесь иногда пропускает или добавляет слоги на других позициях строки. Следующие цитаты содержат примеры:

Я-4	а весной мне снится что я — восьмой (АС, 198)	+ x x x x x x x x
Х-4	а он учителку полюбил (ТГ, 61)	+ x x x x x x x
Х-4	Алый, конченный, жарь! Жарь! (А, 69)	x x x x x ^ x

Как и в других размерах Вознесенского, строки двухсложных размеров с сильной цезурой могут дробиться столбиком или лесенкой, а иногда в них вставляется более короткая строка. Чаще всего строки делятся по цезуре, чтобы подчеркнуть внутреннюю рифму. Один пример такого дробления 4-ст. ямба с наращением («Прощание с Политехническим», А, 86) приведен ниже.

Вы трётся с краю,	x x x x x x x x
с копной на лбу,	
я вас не знаю.	x x x x x x x x
Я вас — люблю!	
Чему смеётесь? над кем всплакнёте?	x x x x x x x x
и что черкнёте, косясь, в блокнотик?	x x x x x x x x

Шестистопным ямбом с сильной цезурой у Вознесенского написано только три стихотворения, 35 строк (АС, 56, 134, 231). Однако его ритмические особенности ясно видны из табл. 4. Ритмическая структура его симметрична, акцентная диссимиляция действует внутри каждого полустишия отдельно, в каждом полустишии первый и последний икт сильные, а средний — слабый. Однако средний икт второго полустишия заметно слабее, чем средний икт первого (25,7% и 42,9%), так что строка все же воспринимается как единое ритмическое целое. Такая ритмическая структура похожа на симметрический вариант, который Тарановский [1953: 98—146] обнаружил в 6-ст. ямбе с цезурой в XVIII в. и в XIX в. Интервал между 3-м и 4-м иктом чаще содержит один слог (85,7%), реже — два (14,3%). В одной строке (без наращения) есть пропуск ударения на 3-м икте.

Таблица 4

Распределение ударности в 6-стопном ямбе с сильной цезурой

Икты	I	II	III	IV	V	VI	В среднем	Число строк
	85,7	42,9	97,1	82,9	25,7	100	72,4	35

Примером 6-ст. ямба с сильной цезурой могут служить первые 4 строки в 7 части полиметрической поэмы «Оза» (АС, 134). Во многих строках внутренние рифмы появляются перед цезурой.

Однѣжды, ста́в зрелѣй, из спѣшной повседне́вности
 x x x x x x | x x x x x x x
 мы вхо́дим в Мавзоле́й,
 как в кабинет рентгено́вский,
 x x x x x x | x x x x x x x
 вне сплѣтен и легѣнд, без ша́пок, без прикра́с,
 x x x x x x | x x x x x x
 и Ле́нин, как рентге́н, просвѣчивает на́с.
 x x x x x x | x x x x x x

Два отрывка из поэм (АС, 35; ТЗ, 100) написаны необычным 6-ст. ямбом с двумя цезурами и тремя полустипиями. Большинство строк имеют женские цезуры и женские окончания, так что они состоят из 15 слогов. Иногда в них пропускается или добавляется лишний слог; перед цезурой могут появляться внутренние рифмы. Пример взят из произведения «Эскиз поэмы» (АС, 35):

Мы́ как сосу́ды
 на́литы си́ним,
 зелёным, ка́рим,
 x x x x x | x x x x x | x x x x x
 друг в дру́га су́тью,
 что в на́с носи́ли,
 перетека́ем.
 x x x x x | x x x x x | x x x x x

В одном стихотворении (В, 99: 34 строки) сильная цезура с варьирующим наращением появляется в 5-ст. хорее (x x x x x x | x x x x x).

Особенности двухсложных размеров с сильной цезурой у Вознесенского показывают не только то, что эти размеры прочно закрепились в русском

стихосложении 1960-х гг., но и то, что их ритм продолжает эволюционировать, приспосабливаясь к акцентной диссимилиации. Они приобрели свои отличительные ритмические признаки. С одной стороны, их следует изучать отдельно от других двухсложных размеров; с другой стороны, их не следует смешивать с дольниксом, потому что в них междуиктный интервал варьируется только на одной позиции строки, т. е. перед цезурой или после цезуры.

3) **Трехсложные размеры.** В XIX в. трехсложные размеры почти не знали пропусков ударений, ритм их близко совпадал с метром, и поэтому по сравнению с двухсложными размерами они воспринимались как более монотонные. Только в начале дактилических размеров ударения иногда пропускались, потому что 1-й икт приходился на начальный слог строки и поэтому подлежал закону восходящего зачина.

Положение стало меняться к концу XIX в. и в начале XX в., когда некоторые поэты иногда пропускали ударения и на других иктах²¹. Например, в «Видении Иезекииля» М. Волошина [1923: 48—50] икты в 4-ст. дактиле (85 строк) имеют следующую ударность: I — 74,1%, II — 100%, III — 87,1%, IV — 100%. Такое распределение ударности обнаруживает отчетливую акцентную диссимилиацию. Вознесенский использует эти ритмические возможности в своем 4-ст. дактиле, 3-ст. амфибрахии и 3-ст. анапесте, в которых явное взаимодействие ритма и метра происходит согласно акцентной диссимилиации²². В меньшей степени это встречается в 4-ст. амфибрахии. В остальных размерах — 2-ст. дактиле (14 строк), 5-ст. дактиле (10), 2-ст. амфибрахии (107), 2-ст. анапесте (247) и 4-ст. анапесте (21) все икты по-прежнему полноударны.

Таблица 5

Распределение ударности в трехсложных размерах

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Дак-4	77,7	99,6	84,8	100	90,5	224
Ам-3	100	88,3	98,3	—	95,6	60
Ам-4	98,4	100	95,2	100	98,4	249
Ан-3	100	75,8	99,2	—	91,7	128

Так как в трехсложных размерах междуиктный интервал всегда 2-сложный, то при пропуске ударения на внутреннем икте междуударный интер-

²¹ См.: [19—20; Struve 1968] и статьи «Основные структурные признаки...», с. 40—43 и «Метрическая и ритмическая типология...», с. 164—166 наст. изд.

²² 4-ст. дактиль: ПЛ, 56; А, 25; АС, 43, 64; ТЗ, 91; В, 166, 168, 170. 3-ст. амфибрахий: АС, 41; ТЗ, 96. 3-ст. анапест: АС, 9, 23, 94, 241; В, 46, 150.

вал должен становиться 5-сложным. Однако у Вознесенского он часто бывает 4-сложным так, как это случается при пропуске иктного удара в дольнике. Ввиду того, что остальные интервалы остаются только 2-сложными, не следует считать, что эти стихотворения Вознесенского написаны дольником²³. Кроме того, как и в двухсложных размерах, Вознесенский и в трехсложных размерах иногда то пропускает, то прибавляет лишний слог, чаще всего при интонационном разделе в середине 4-иктной строки.

- Дак-4 Гóды чужие. Жёны чужие (ТЗ, 91)
 ́х х х ́х х ^ ́х х х ́х х
 Дак-4 Ка́к тебе пла́вается? С кéм тебе пля́шется?.. (АС, 64)
 ́х х ́х ́х х х + ́х х ́х ́х х х
 Дак-4 Мíмо перýл, мíмо пилýстр (ПЛ, 50)
 ́х х х ́х ^ ^ ́х х х ́х

В отдельных стихотворениях акцентная диссимиляция может быть сильнее развита. Например, в стихотворении «Тишины» (АС, 94—95), написанном 3-ст. анапестом, проявляется такая ударность иктов: I — 100%, II — 53,6%, III — 100%. В следующих 8 строчках при пропущенных ударениях на втором икте появляются один 5-сложный интервал и три 4-сложные.

Звúк запáздывает за свéтом,	́х х ́х х х х ́х х
Слишком ча́сто мы рты́ разева́ем,	́х х ́х х ́х ́х х ́х х
Насто́ящее — неназы́ваемо,	х х ́х х х х х х ́х х х
Надо жítь ощущéнием, цвéтом.	́х х ́х х х ́х х х ́х х
Кòжа тóже ведь чело́век,	́х х ́х х х х х ́х х
с впечатлénьями, голосо́ами.	х х ́х х х х х ́х х
Для неё музыка́льно касáнье,	х х ́х х х ́х х х ́х х
как для слýха — поёт соловéй.	х х ́х х х ́х х х ́х х

Представленный анализ показывает, что Вознесенский продолжил то приспособление трехсложных размеров к акцентной диссимиляции, которое начали в конце XIX — начале XX вв. Случевский, Волошин и Пастернак. В результате этого трехсложные размеры приобретают больше ритмического разнообразия и гибкости, чем прежде.

4) Вольные размеры. Вольные размеры, в которых длина строк меняется неупорядоченно, отличаются от неравноstopных размеров, в которых строки разной длины правильно чередуются внутри строфы (как, например, в

²³ См. статью «Основные структурные признаки...», с. 40—43 наст. изд.

четверостишиях Я 6+4+6+4)²⁴. В вольном ямбе басен XVIII в. длина строк колебалась от 1 до 7 стоп, но господствующими были 6- и 3-стопные строки (форма 6—3). В первые десятилетия XIX в. в элегиях укрепилась форма 6—4. В дальнейшем появлялись и другие сочетания преобладающих стоп, как, например, у Маяковского в вольных ямбах и хореех длина строк колебалась от 1 до 10 стоп²⁵.

В табл. 6 представлены три типа вольных ямбов и хореев в стихах Вознесенского. В одном типе вольных ямбов длина строк колеблется от 1 до 3 стоп, но преобладают 3-стопные (69,7%); в другом типе — от 1 до 6 стоп, но преобладают 4-стопные (62,7%); в вольных хореех — от 1 до 6 стоп, но преобладают 5-стопные (46,6%).

Таблица 6

Число стоп в вольных ямбах и хореех

Число иктов	1	2	3	4	5	6	Число строк
Я 1—3	3,9	26,4	69,7	—	—	—	178
Я 1—6	13,3	8,0	5,6	62,7	9,1	1,1	286
Х 1—6	3,7	4,3	8,6	19,6	46,6	17,2	163

Как показывает табл. 7, в этих трех вольных размерах число слогов на анакрузе иногда варьируется, что также обнаруживает более свободное использование двухсложных размеров у Вознесенского.

Таблица 7

Объем слогов в анакрузе вольных ямбов и хореев

Число слогов в анакрузе	0	1
Я 1—3	7,3	92,7
Я 1—6	2,1	97,9
Х 1—6	92,6	7,4

По данным табл. 8, ритмическая структура главной строки в каждом вольном размере у Вознесенского почти та же, что в стихотворениях, целиком написанных этим размером (см. табл. 1). В 3-ст. ямбе чередуются силь-

²⁴ Стихотворения с упорядоченным строфическим чередованием неравностоппных строк написаны только двухсложными размерами: Я 4+2 (56 строк), Я 3+2 (20), Х 2+4 (29), Х 4+2 (42), Х 4+3 (12).

²⁵ См.: [Гаспаров 1974: 372—397; Жирмунский 1975b: 564—568; Руднев 1972: 242—245; Тимофеев 1928; Штокмар 1928].

ные крайние и слабый средний икты; в 4-ст. ямбе ударность двух первых иктов почти равная (81,7% и 77,8%); в 5-ст. хорее 2-й, 3-й и 5-й икты сильные, а 1-й и 4-й слабые. В 5-ст. хорее цезуры нет, потому что словораздел перед 4-м слогом появляется в 46,6% строк, а перед 5-м — в 39,7%.

Таблица 8

Распределение ударности в вольных двухсложных размерах

Икты	I	II	III	IV	V	В среднем	Число строк
Я-3	86,3	40,3	100	—	—	75,5	124
Я-4	81,7	77,8	33,3	99,4	—	73,1	180
Х-5	50,7	75,3	82,2	27,4	100	67,1	73

У Вознесенского встречается значительное число вольных трехсложных размеров (390 строк). Ритм их почти не отличается от ритма других таких размеров, поэтому мы не представляем их анализа. Можно отметить одну характерную особенность — склонность к контрасту между длинными и короткими строками. Так, вставлены сверхкороткие строки в стихотворение «Плач по двум нерожденным поэмам» (АС, 5), написанное 1—7-ст. амфибрахийем. Первые 5 строк приведены ниже.

Амѣнь.	х х
Убѣл ѣ поэмѣ. Убѣл, не родѣвши. К Харобнам!	х х х х х х х х х х х х х
Хоробним.	х х х
Хоробним поэмѣ. Вхѣд всѣм посторѣбним.	х х х х х х х х х х х х
Хоробним.	х х х

В своих стихах Вознесенский продолжает традицию вольных двухсложных размеров, но использует другие сочетания преобладающих строк: в одном типе вольных ямбов преобладают 3-стопные строки, в другом — 6-стопные, в вольных хореех — 5-стопные. Он пишет достаточно много стихов и вольными трехсложными размерами, в русской классической поэзии неупотребительными, играя контрастами длинных и коротких строк.

5) Дольник. Это тип ударного стиха, в котором интервалы между иктами колеблются от 1 до 2 слогов²⁶. Его ввел в употребление Блок в начале XX в.; все икты у Блока ударные. К 1930 г. трехиктный дольник в русской поэзии приобретает основные ритмические признаки; 2-сложные интервалы пре-

²⁶ См.: [Колмогоров 1965; Колмогоров и Прохоров 1963; 1964; Гаспаров 1974: 220—293; Bailey 1969] и статьи «Трехиктный дольник в поэзии Юрия Иваска...», с. 291—306 и «Русский трехиктный дольник с нулевой анакрузой...», с. 307—329 наст. изд.

обладают над 1-сложными (дольник строится на основе 3-сложных размеров), проявляется двухчленная ритмическая структура согласно акцентной диссимилиации, т. е. 1-й и 3-й икты сильно ударны, а 2-й часто пропускает ударения. Основа строки стремится к равносложности и обычно содержит 6 слогов; средний икт приходится на 3-й или 4-й слог ($\acute{x} \ x \ \acute{x} \ x \ \acute{x}$) или безударен. Следовательно, в трехиктном дольнике избегаются строки, совпадающие с двухсложными размерами (только 1-сложные междуиктные интервалы) или с трехсложными размерами (только 2-сложные интервалы). Анакруза чаще всего 2-сложная, но бывает и 1-сложной, и нулевой, и переменной [Гаспаров 1974: 220—244].

Свидетельство прочного положения, которое дольник занял в русской поэзии, подтверждается тем, что у Вознесенского дольник — самый употребительный тип стиха (1784 строки). По данным табл. 9, большинство стихотворений Вознесенского имеет нулевую, 1-сложную, 2-сложную²⁷ или переменную анакрузу²⁸ и соответственно с этим различается их ритмическая структура. Средняя анакруза подсчитана только для строк с ударным первым иктом.

Таблица 9

Распределение ударности в 3-иктном дольнике по анакрузе

Икты	I	II	III	В среднем	Число строк	Средняя анакруза
Анакруза						
0	87,5	62,5	100	83,3	160	0,04
1	96,0	60,8	100	85,6	378	0,98
2	99,9	63,6	100	87,8	1005	2,00
Переменная	96,3	74,7	99,2	90,0	241	0,92

Формы с постоянной анакрузой образуют двухчленную ритмическую структуру, в которой ударность среднего икта составляет 60,8% — 63,6%; в стихе с переменной анакрузой она повышается до 74,7%. Таким образом, во всех типах трехиктного дольника у Вознесенского налицо акцентная диссимилиация. Ударность 1-го икта заметно понижается при нулевой анакрузе (87,5%) — особенность, которая несомненно появляется, потому что первый икт приходится на первый слог строки²⁹. При 1-сложной и переменной ана-

²⁷ М, 35; АС, 49, 56, 104, 239; ТЗ, 80, 123; В, 45.

²⁸ А, 76; АС, 11; ТЗ, 86; В, 20, 182.

²⁹ См.: [Тарановский 2000b] и статьи «Трехиктный дольник в поэзии Юрия Иваска...», с. 291—306 и «Русский трехиктный дольник с нулевой анакрузой...», с. 307—329 наст. изд.

крузах пропуски ударения на 1-м икте встречаются редко (96,0% — 96,3% ударности), при 2-сложной анакрузе 1-й икт является константой.

В отдельных стихотворениях акцентная диссимилиация может выступать еще ярче. Например, в стихотворении «Сан-Франциско — Коломенское» (ТЗ, 22) при 2-сложной анакрузе 1-й и 3-й икты константны, а ударность 2-го икта падает до 48,1%. Обычно появляется 4-сложный интервал между ударными первым и третьим иктами. Приводятся две строки из этого стихотворения.

	Это вы́резанное из не́ба	2—5—
	И прико́лотое к моста́м	2—4—
	угрызе́ние за изме́ну	2—4—
16	моим ю́ношеским мечта́м.	2—4—
	Моя ю́ность архитекту́рная,	2—4—
	прику́рю об огни́ твой,	2—2—1—
	сжавши губы́ на вы́сшем у́ровне,	2—2—1
20	побледне́вшие от любви́.	2—4—

В 3-иктном дольнике возможны 11 ритмических вариаций в зависимости от числа слогов и расположения иктов. Из табл. 10 видно, что в вариациях 5—7 безударен 2-й икт, в вариациях 8—11 безударен 1-й икт. Несколько строк с нулевыми или 3-сложными интервалами отмечены как «прочие». Тип Т означает совпадение с ритмом трехсложных размеров (2-сложные интервалы), Д — с ритмом двухсложных размеров (1-сложные) и Дол — дольник (1—2-сложные). Когда безударен второй икт, возникают 3—5-сложные интервалы (вариации 5—7), когда безударен первый икт, возникают 2—3 слога перед ударным вторым иктом (вариации 8—11). Несмотря на слоговые различия в анакрузе, все эти вариации встречаются в стихах Вознесенского. Строк, не соотносящихся с парадигмой 3-иктного дольника, больше всего при 2-сложной анакрузе (3,3%) и почти нет при остальных анакрузах (0,6% — 0,9%).

Более обобщенная картина получается, если сопоставить строки типов Т, Д и Дол. Двухсложные ритмы явно избегаются (1,0% — 10,6%), трехсложные ритмы появляются несколько чаще (8,3% — 11,2%), дольниковые ритмы составляют подавляющее большинство (75,6% — 87,5%). Следовательно 3-иктный дольник Вознесенского стремится к равносложности, т. е. состоит главным образом из 6 слогов в основе. Все это представляет собой общие тенденции русского дольника XX в., но очень ярко выраженные.

Таблица 10

Ритмические вариации в 3-иктном дольнике по анакрузе

Вариация	Тип	Анакруза				Пример
		0	1	2	Перем.	
1. -2-2-	Т	7,5	9,2	7,5	5,4	крóвью беспóмощной щёки
2. -1-2-	Дол	5,0	12,1	13,4	13,7	Жíзнь моя кочевáя
3. -2-1-	Дол	37,5	35,2	41,4	48,6	У́тром вздохну́ла го́рестно
4. -1-1-	Д	—	—	0,5	0,8	А гла́зá полны́ тако́й
5. -5-	Т	3,8	3,4	3,1	2,5	вслúшивается в тебá
6. -4-	Дол	33,1	32,8	32,7	20,8	узкая журавл́иха
7. -3-	Д	—	2,9	0,4	1,2	как нóж по рукоя́ть
8. 3-2-	Т	1,9	—	—	0,4	провинциáлочка нéкая
9. 3-1-	Д	10,6	1,3	0,1	1,2	с неразлич́имой нítью
10. 2-2-	Дол	—	1,0	—	0,4	шовинист́ический шúм
11. 2-1-	Д	—	1,3	—	1,7	комиссáр Филóпов
Прочие		0,6	0,8	0,9	3,3	
Всего		100	100	100	100	

Гораздо реже появляется у Вознесенского 4-иктный дольник (137 строк). Из табл. 11 видно, что в нем регрессивная акцентная диссимилиация проявляется только до некоторой степени, так как более слабые нечетные и более сильные четные икты чередуются так же, как, например, в 4-ст. ямбе. 2-й и 4-й икты константны, предпоследний самый слабый (64,2%) и 1-й икт ниже константы (92,0%). Анакруза колеблется от 0 до 2 слогов, в среднем содержит 1,29 слога. С ритмом двухсложными размерами совпадает 1,5% строк, с ритмом трехсложными — 14,6%, чистый дольник представляют собой 81,0%, прочие — 2,9% (см. табл. 11).

Таблица 11

Распределение ударности в 4-иктном дольнике

Икты	I	II	III	IV	В среднем	Число строк
Процент	92,0	98,5	64,2	100	88,7	137

Рассмотрение дольников Вознесенского показывает, как четко определились в русской поэзии особенности этого размера и как он приспособился к акцентной диссимилиации. Подтверждается предсказание К. Тарановского [1962: 114—119], сделанное на материале нескольких стихотворений О. Э. Мандельштама, что ритмическая структура 3-иктного дольника меняется в зависимости от длины анакрузы. Бросается в глаза стремление 3-иктного дольника к метрической диссимилиации по отношению к классическим двухсложным и трехсложным размерам — от 75,6% до 87,5% строк Вознесенского имеют 6-сложную длину основы и ритм «чистого» дольника.

6) Акцентный стих. Это — стих с определенным числом главных ударений в строке и с интервалами между ними, колеблющимися шире, чем в дольнике³⁰. У Вознесенского таких стихов мало, и только в полиметрических стихотворениях. Так, 4-ударным акцентным стихом написаны начало и конец в одном стихотворении (ТЗ, 69; 17 строк), объем интервалов между ударными иктами колеблется от 0 до 4 слогов. В 3-ударном акцентном стихе (123 строки)³¹ интервалы колеблются от 0 до 6 слогов, но 92,2% держатся в пределах 1—3 слогов. В целом силлабическая организация акцентного стиха настолько урегулирована, что можно говорить о некотором взаимодействии метра и ритма или о том, что в сверхдлинных анакрузах или междуударных интервалах пропускается ударение на икте. Если так, то ударность трех иктов выглядит так: I — 97,5%, II — 92,6%, III — 100%. Средняя анакруза содержит 0,95 слога, 1-й интервал — 2,15 слога, 2-й интервал — 2,44 слога. Двухсложные ритмы выдерживаются в 17,2% строк, трехсложные — в 9,9%, дольниковые — в 22,1%, чисто акцентные — в 50,8%. По сравнению с 3-иктным дольником в акцентном стихе Вознесенского, конечно, гораздо больше ритмических вариаций.

Ниже приводится пример 3-иктного акцентного стиха из стихотворения «Кабанья охота» (В, 37). Интервалы в цитируемых строчках состоят из 2—3 слогов, только в последней строке появляется 5-сложный — вероятно, в результате пропуска ударения на втором икте. Как и в других размерах, сверхсхемные ударения иногда встречаются — один раз на анакрузе (*цénтр*, может быть, со слоговым -р) и один раз на 3-сложном слове, заполняющем интервал в четвертой строке (*четы́ре*).

³⁰ См.: [Колмогоров 1963; Жирмунский 1975b] и статью «Развитие строгого акцентного стиха...», с. 252—279 наст. изд. М. Л. Гаспаров [1974: 294—351] пользуется для такого стиха термином «тактовик».

³¹ АС, 41, строки 17—19 (нерифмованные); ТЗ, 27, последние 5 строк (нерифмованные); В, 36, 77 строк (рифмованные); В, 191, 37 строк (рифмованные).

Кабáрышни порхáют меж подсвѣчников,	1—3—3—2
Копы́тца их нежны, как подсне́жники.	1—3—2—2
Кабáбушка т́янется к ножу́.	1—2—3—0
В углу́ продавил четы́ре сту́ла	1—2—3—1
Цѣнтр т́яжести литерáтуры.	1—5—1

Из рассмотренных сборников акцентный стих чаще всего появляется в сборнике Вознесенского 1972 г. (В). Примечательно, что относительная редкость акцентного стиха в его поэзии неожиданно и резко отделяет его от традиции Маяковского.

7) Полимeтрический стих. Такой стих иногда использовался в XVIII—XIX вв., но широкое распространение получил только в XX в. [Руднев 1969; Сапогов 1971]. Трудно дать общую его характеристику, потому что возможности сочетания разных размеров беспредельны. У Вознесенского в полиметрическом стихе смена размеров во многих случаях мотивируется началом новой главы, сменой темы или появлением нового лица. Полимeтричны все 8 его больших поэм и 35 из 231 его коротких стихотворений (15,2%). Если в монометрическом стихотворении появлялась вставка свободного стиха, мы считали стихотворение полиметрическим, но вставку прозы мы не учитывали.

Мы не будем пытаться рассмотреть всю полиметрию Вознесенского, укажем лишь на один тип, в котором два размера подбираются по ритмическому сходству. Например в стихотворении «Сентябрь» (АС, 154) первые четыре строки написаны 4-иктным дольником (длиной в 9—10 слогов), а остальные 10 строк — 4-ст. амфибрахием (длиной в 11 слогов). В обоих размерах имеются 1-сложная анакруза и 4-иктная строка. Первые 8 строк этого стихотворения цитированы ниже.

Дол-4	Заѓривок сохáтый как карагáч —	х х х х х х х х х х
	невѣсткин хахáль,	х х х х х х х х х
	снохáч, снохáч! ..	
	Он шубу спрáвил ёй в ту́ весну́.	х х х х х х х х х х
Ам-4	Он сы́на сплáвил на Колы́му.	х х х х х х х х х х
	Он но́чью стучи́т черпакóм по бадьé,	х х х х х х х х х х х х
	И ла́мпам	х х х х х х х х х х х х
	ка́пли	
	вися́т в бороде́!	
	(Огро́мная о́сень, старá и юна́,	х х х х х х х х х х х х
	в нейстово-си́нем сия́нье окна́.)	х х х х х х х х х х х х

Когда в полиметрическом стихотворении два размера подбираются по общности каких-то признаков их ритмических структур (число иктов, тип анакрузы, расположение сильных и слабых иктов, сверхсхемные ударения на анакрузе), то становится возможным говорить о «структурном соположении» размеров. Например, стихотворение «Елка» (А, 132) начинается 4-ст. хореем (х х х х х х х, 7 слогов) и продолжается 3-ст. ямбом (х х х х х х, 6 слогов). В самом деле, 3-ст. ямб отличается от 4-ст. хорea только одним слогом в начале, а сильные первый и третий икты 3-ст. ямба соответствуют сильным вторым и четвертым иктам 4-ст. хорea. Другой пример — стихотворение «Грузинские березы» (А, 160) начинается 2-ст. амфибрахией (х х х х х, 5 слогов) и продолжается 3-ст. ямбом (х х х х х х, 6 слогов). У ямба такая же 1-сложная анакруза, как у амфибрахия, а ударение на 2-м икте часто пропускается, поэтому ямбическая строчка отличается от амфибрахической только одним слогом внутри строки³².

8) Свободный стих. История и типология русского свободного стиха особенно подробно исследовались А. Л. Жовтисом [1968а; 1968b], О. Овчаренко [1984] и Ю. Б. Орлицким [1991]. С самого своего появления в начале XX в. у Гиппиус, Кузмина и Блока он вызывал живые споры. После 1930 г. свободный стих большей частью исчезает, и только с середины 1950-х гг. некоторые поэты вновь обращают на него внимание. И вновь поначалу он вызывает осуждение³³.

Вообще в стихах можно выделить несколько организующих структурных элементов: метр, рифму, интонацию, синтаксис, анафору, параллелизмы разного рода и, наконец, графику [Жовтис 1968а; 1968b; Тарановский 2000а]. В конкретном стихотворении форму организует один или несколько таких элементов, воспринимаемых как структурные. Если помнить об этой многоаспектности, то лишь об очень немногих стихотворениях можно сказать, что они «полностью» организованы; в большинстве случаев они организованы лишь в большей или меньшей степени. Например, белый 5-ст. ямб относительно свободен, потому что не имеет рифмы и легко пользуется анжамбманом, но он сохраняет метр как постоянный организующий элемент. И наоборот, стихотворение, написанное свободным стихом, метрически свободно, но может строго выдерживать синтаксическую и интонационную организацию и рифму.

³² Другие примеры: А, 169; АС, 72, 85, 126, 235.

³³ Высказывания некоторых поэтов того времени о свободном стихе, см.: «От чего не свободен свободный стих» // ВЛ, № 2, 1972, с. 124—160.

неоднократно употребляет безударные рифмы. Самыми частыми размерами в его стихах являются 4-ст. ямб и 3-иктный дольник; это говорит о том, что для поэта 1960-х гг. традиционный классический размер и новая форма стиха, появившаяся только в начале XX в., легко сосуществуют. Преобладание классических размеров, малое количество акцентного стиха и различные эксперименты с вольными размерами показывают, что, несмотря на некоторое сходство [Калитин 1967: 270—292], он не так близок к традиции Маяковского, как могло бы показаться. Сходство виднее в графике стиха, типологии рифмы, простоте четверостишной строфики, в проработке звуковой ткани, в полиметрии и включении в отрывок прозы. Однако все эти черты встречаются также в поэзии Хлебникова, Цветаевой, Пастернака. Рассмотрение стиха Вознесенского позволяет увидеть, какие аспекты реформы русского стиха, состоявшейся в начале XX в., остаются актуальными для поэзии 1950—1960-х гг., и еще раз напоминает, что стихосложение не стоит на месте, а развивается так же, как развиваются все другие элементы поэзии.

Литература

Многие стиховедческие замечания в печати 1960—1970-х гг. теперь представляются уже устаревшими. Мы сохраняем ссылки на них, чтобы было видно, как воспринимали стих раннего Вознесенского современники. В более широкую перспективу истории русского стиха он вписывается в работе Гаспарова [1984: 258—294].

Волошин М. 1923. «Демоны глухонемые», 2-е изд. Berlin.

Гаспаров М. Л. 1974. Современный русский стих. М.

Гаспаров М. Л. 1984. Очерк истории русского стиха. М.

Гончаров Б. П. 1970. О паузах в стихе Маяковского // РЛ. № 2. С. 47—61.

Григорьев В. П. 1975. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX в. // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества. Вып. 5. Калинин. С. 131—164.

Григорьев В. П. 1977. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М. С. 186—239.

Григорьев В. П. 1979. Паронимическая аттракция // Поэтика слова. М. С. 251—299.

Ермилова Е. 1964. Маяковский и современный русский стих // Маяковский и советская литература / Ред. З. С. Паперный. М. С. 231—256.

Жирмунский В. М. 1975а [1925]. Введение в метрику // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 5—232.

- Жирмунский В. М. 1975b [1964]. Стихосложение Маяковского // В. М. Жирмунский. Теория стиха. Л. С. 539—568.
- Жовтис А. Л. 1968a. От чего не свободен свободный стих // Александр Жовтис. Стихи нужны. Алма-Ата. С. 5—53.
- Жовтис А. Л. 1968b. В боевом порядке // Александр Жовтис. Стихи нужны. Алма-Ата. С. 128—163.
- Жовтис А. Л. 1969. О способах рифмования в русской поэзии // ВЯ. № 2. С. 64—75.
- Калитин Н. 1967. Слово и время. М.
- Колмогоров А. Н. 1963. К изучению ритмики Маяковского // ВЯ. № 4. С. 64—71.
- Колмогоров А. Н. 1965. Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского // ВЯ. № 3. С. 70—75.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1963. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 6. С. 84—95.
- Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. 1964. О дольнике современной русской поэзии // ВЯ. № 1. С. 75—94.
- Лотман Ю. М. 1970. Структура художественного текста. М.
- Михайлов Ал. 1970. Андрей Вознесенский: Этюды. М.
- Овчаренко Ольга. 1984. Русский свободный стих. М.
- Орлицкий Ю. Б. 1991. Стих и проза в русской литературе. Воронеж.
- Руднев П. А. 1968. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX вв. // Теория стиха. Л. С. 107—144.
- Руднев П. А. 1969. О соотношении монометрических и полиметрических конструкций в системе стихотворных размеров А. Блока // Русская советская поэзия и стиховедение М. С. 227—236.
- Руднев П. А. 1972. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. Т. 2. Тарту. С. 218—267.
- Самойлов Д. 1982. Книга о русской рифме. 2-е изд. М.
- Сапогов В. А. 1971. К проблеме типологии полиметрических композиций // Н. А. Некрасов и русская литература / Ред. В. А. Сапогов. Кострома. С. 97—100.
- Скулачева Т. 1998. Русский свободный стих первой трети XX века в сравнении с современным // Siowiacska metryka porównawcza. T. VII. Warszawa. P. 91—112.
- Тарановский Кирилл. 1953. Руски дводелни ритмови. I—II // Српска Академија Наука. Посебна изданја № 217. Белград.
- Тарановский Кирилл. 1955—1956. Руски четверостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски Филолог. Т. 21. С. 15—43.
- Тарановский Кирилл. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // IJSLP. Vol. 5. P. 97—125.

Тарановский Кирилл. 2000а [1968]. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 257—273.

Тарановский Кирилл. 2000б [1971]. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. М. С. 274—282.

Тимофеев Л. И. 1928. Вольный стих XVIII века // *Ars poetica*. М. А. Петровский и Б. И. Ярхо, ред. Т. II. М. С. 73—115.

Томашевский Б. В. 1959. Стилистика и стихосложение. Л.

Холишевников В. Е. 1969. Перебой ритма // *Русская советская поэзия и стиховедение*. М. С. 173—184.

Штокмар М. П. 1928. Вольный стих XIX века // *Ars poetica*. М. А. Петровский и Б. И. Ярхо, ред. Т. 2. М. С. 117—167.

Якобсон Роман. 1987 [1921]. Новейшая русская поэзия // Роман Якобсон. Работы по поэтике. М. С. 272—316.

Bailey James. 1969. Blok and Heine: An Episode from the history of Russian *dol'niki* // *SEEJ*. Vol. 13. № 1. P. 1—22.

Bailey James. 1975. Toward a statistical analysis of English verse. Lisse.

Jakobson Roman. 1979. Об односложных словах в русском стихе // Roman Jakobson. Selected writings. Vol. 5. The Hague. P. 201—214.

Scherr Barry P. 1990. Beginning at the end: Rhyme and enjambement in Brodsky's poetry // Brodsky's poetics and aesthetics. Hampshire. P. 176—193.

Struve Gleb. 1968. Some observations on Pasternak's ternary metres // *Studies in Slavic linguistics and poetics in honor of Boris O. Unbegaun*. New York. P. 227—244.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Знаки для обозначения ритма

В ритмической разметке «х» означает слог, «'» — метрическое ударение, «`» — сверхсхемное ударение, «|» — цезура. Используются следующие сокращения для названий размеров и типов окончаний: «А» — акцентный стих, «Ан» — анапест, «Ам» — амфибрахий, «Дол» — дольник, «Х» — хорей, «Я» — ямб; «Д» — дактилическое, «Ж» — женское и «М» — мужское окончание. Номер после сокращения указывает число стоп или иктов в строке. Так, например, Х4Д обозначает 4-стопный хорей с дактилическим окончанием. В разметке акцентного стиха тире (—) обозначает ударение на икте; цифры — число слогов в анакрузе, интервале и окончании. В приведенных цитатах буква «ё» указывает подударный звук.

Периодические издания

ВЛ — «Вопросы литературы»

ВЛУ — Вестник Ленинградского университета, Серия истории, языка и литературы

ВЯ — «Вопросы языкознания»

ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения»

ИОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности

ИАН СЛЯ — Известия АН СССР, Серия языка и литературы

НДВШ — Научные доклады высшей школы, Филологические науки

РЛ — «Русская литература»

РФ — «Русский фольклор»

РФВ — «Русский филологический вестник»

РЯШ — «Русский язык в школе»

СОРЯС — «Сборник Отделения русского языка и словесности»

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы

ЭО — «Этнографическое обозрение»

IJSLP — «International journal of Slavic linguistics and poetics»

RL — «Russian literature»

SEEJ — «Slavic and East European journal»

SEER — «The Slavonic and East European review»

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- акцентная диссимилиация / регрессивная акцентная диссимилиация 13, 16, 18—21, 23—24, 27—28, 30, 32—34, 37—39, 41, 43—44, 46, 49—50, 106, 119—120, 122—123, 125—126, 130—131, 150—151, 153—154, 156, 162, 165—166, 172, 180, 183, 225—227, 235, 237, 239, 243, 249, 287, 293—294, 296, 301—304, 306—307, 318, 320, 336—339, 341—343, 346, 348—349, 352
- акцентный стих 11, 13—14, 17, 88, 172, 220, 245, 250, 252—291, 324, 330, 336, 349—350, 353
- 2-иктный акцентный стих 13, 349—350
- 3-иктный акцентный стих 13—14, 253—259, 261—266, 268—269, 271—274, 277—278, 349
- 4-иктный акцентный стих 14, 253, 255, 259—260, 266—271, 273—274, 278—290, 349
- свободный акцентный стих 252—254, 260, 273, 280, 289
- строгий акцентный стих 252—254, 259—260, 270, 272—274, 280—290
- акцентуация 11, 56, 58—59, 62—64, 67, 70, 72, 77—79, 81, 88, 110, 113—115, 117—118, 122—123, 125—126, 129—130, 134, 147—148, 197, 255, 260—261, 280—284, 289
- александрийский стих 28, 104, 231
- амфибрахий / амфибрахический 40, 164, 252, 345, 351
- 2-стопный амфибрахий 133—134, 140, 342, 351
- 3-стопный амфибрахий 42, 164, 342
- 4-стопный амфибрахий 67, 342, 350
- анакруза 15, 42, 44—45, 47—48, 169, 200—204, 244, 254, 256—258, 261—263, 266—269, 272—273, 280—281, 283—286, 291, 293, 295—298, 300—304, 307—308, 311—312, 316, 322—325, 332, 338, 344, 346—351
- нулевая анакруза 15, 44—48, 245, 291, 296—304, 307—329, 346
- переменная анакруза 44, 166, 256, 258, 260, 263, 268, 273, 281—284, 288, 291, 298, 307, 346—348
- анapest / анапестический 40, 164, 252
- 2-стопный анапест 140, 332, 342
- 3-стопный анапест 42—43, 167—168, 293, 303, 342—343
- 4-стопный анапест 166, 342, 352
- анapestический зачин (см. восходящий зачин)
- анжамбман 106—107, 195—196, 205, 246, 270, 334, 351
- белый стих 14, 100—108, 152, 202—203, 351
- внешний анализ (см. макроанализ) 149
- внутренний анализ (см. микроанализ) 149
- восходящий зачин / анапестический зачин 13, 16, 33—35, 40, 46, 49, 119,

- 130—133, 135, 161, 163, 172, 225, 292—294, 296, 304, 308—325, 337, 342
- героический гекзаметр / греческий гекзаметр 44, 226
- графика (см. лесенка) 331, 333, 351—353
- дактиль / дактилический 171—172, 252, 295, 305, 308, 342
- 2-стопный дактиль 166, 342
- 3-стопный дактиль 40—41, 165
- 4-стопный дактиль 41—42, 69, 165—166, 170—171, 291, 295, 342
- 5-стопный дактиль 165, 342
- десятистопник (*décasyllable*) 24, 104, 205
- дольник 10—11, 13—14, 16—17, 41, 43—49, 172, 220, 245, 250, 252—254, 257—259, 263—264, 266, 268, 271, 273—274, 280, 282, 285, 289—330, 336, 343, 345—349
- 3-иктный дольник 10, 12, 15, 40, 43—49, 284, 286, 291—329, 332, 335, 345—346, 348—349, 352—353
- 4-иктный должник 10, 40, 43, 47—49, 246, 248, 324, 333, 348, 350
- изосиллабизм / изосиллабический стих (см. равносложность, силлабизм) 14, 55, 64—66, 68—69, 71, 110, 113, 136—137, 141, 265, 272
- интервальная сетка (см. междуиктный интервал) 256—257, 260—263, 265—269
- интонационный пик (см. смысловый и интонационный пик)
- историческая эволюция (см. ритмическая эволюция)
- кант 13, 53—103, 111, 139
- книжная песня (см. кант) 54—55, 139
- лесенка / ступенька / столбик (см. графика) 281, 283—284, 331, 333
- лингвостатистический метод (см. «русский метод») 12
- логаэд / логаядический стих / логаядичность 252, 307, 320—325
- макроанализ 14, 16, 325
- междуиктный интервал / междуударный интервал / смысловой объем в интервале (см. интервальная сетка) 40—43, 45, 48, 241—246, 249—250, 252—254, 256—259, 270, 272—274, 280—289, 291—292, 299—301, 303, 307, 309, 311—312, 314—316, 318—324, 329, 339—340, 342—347, 349
- метрическая диссимиляция 49, 304, 349
- метрическая пауза 338
- метрическая типология 14, 56, 64—66, 113, 140, 149—177, 220, 245, 250, 252, 273, 330, 336, 351
- микроанализ 14, 16, 280, 289, 325
- народная песня / народная поэзия 14, 35, 37, 39, 49, 54—56, 70, 84, 87—90, 109—114, 116—118, 120—121, 125—128, 133, 136—138, 141—142, 169, 252, 272
- народный стих / народный размер 11—14, 16—17, 32—33, 35, 37, 84, 87, 89, 109—111, 113—116, 120—121, 123, 125—126, 128, 131, 134—135, 139, 141, 164, 166, 168—171, 205, 230, 246
- былиный стих / былина 226, 270, 272
- 2-ударный размер 13

- 3-ударный размер 13
- размер 5 + 5 12, 70, 113, 116, 127—131, 138—141, 166—169, 230—231, 246, 248
- окончание 15, 44, 46, 55, 58, 61, 64, 68, 76, 82—84, 90, 113, 118—119, 180, 185, 200, 204, 222, 224, 246—247, 256, 258, 261—263, 268, 270, 273—274, 285, 293, 296—297, 303, 309, 311—312, 316, 319, 322—323, 330—332
- безударное окончание 106, 186, 195, 197, 203, 205
- дактилическое окончание 13, 32, 37, 61, 68, 87—88, 113—114, 116, 119—120, 123, 125—127, 131, 133—135, 138—141, 163, 166—167, 169, 200, 202, 226, 246
- женское окончание 35, 57—58, 60—61, 64, 66, 68, 70, 75, 81, 83—84, 107, 113, 119—122, 125, 131—132, 138, 140—141, 152, 155, 168, 197, 200, 204, 265, 272, 341
- мужское окончание 58, 60—61, 70, 83, 107, 113, 119—121, 125, 138—141, 152, 155, 166, 195, 200, 204, 254
- основа 15, 262, 267—268, 273, 282—285, 289, 307, 309, 311—312, 314, 316, 319—323, 338
- паронимия 332
- партесное пение 54, 78
- пеонический размер / пеоны 29, 238—239
- переходная форма 57, 79, 220, 245—246, 253—254
- песенник 14, 53—55, 57, 59, 71—72, 78—79, 82, 87, 90, 109—148, 325
- полиметрия / полиметрический стих 98, 166, 169, 171, 330, 336, 341, 349—353
- просодический закон / ритмический закон (см. акцентная диссимиляция и восходящий зачин) 11, 13, 15—16, 44, 47, 49, 75, 89, 106, 141, 149, 225, 292, 294, 296, 325
- просодический признак / структурный признак (см. акцентная диссимиляция и восходящий зачин) 16—17, 31—32, 35, 44, 49, 57—58, 87, 110, 119—120, 150, 153, 307, 325, 338
- равносложность / равносложный (см. изосиллабизм, силлабизм) 44, 47—49, 56, 85, 110, 136, 221, 242, 244, 293, 296, 303—304, 307, 314, 320—325, 338—339, 346—347
- размер — базовый размер 272, 274
- вольный размер / вольный стих (см. вольный хорей и вольный ямб) 104, 150, 173, 252, 336, 343—345, 353
- вольные трехсложные размеры 252, 345
- двухсложные размеры 11, 13, 16—18, 28, 40, 43—44, 49, 57, 61, 75, 89, 119—120, 135, 141, 150, 153, 157—158, 163, 165, 169, 171, 178, 201, 220—221, 225—226, 239, 241, 244—245, 252, 263, 272, 274, 287—289, 291—293, 295, 299, 304, 307, 312—314, 317—318, 323, 336, 338, 340, 342, 344, 346—349, 352
- двухсложный размер с сильной цезурой 11, 14, 17, 37, 163, 172, 220—251, 336, 339—343, 352

- классические размеры 11, 14, 17, 34, 44, 49—50, 109—110, 137, 150, 202, 220, 233, 253—254, 257—259, 280, 285, 288, 290, 292, 298, 316—317, 323—324, 330, 338—339, 349, 352—353
- разностопный размер 150, 166, 170—171
- трехсложные размеры 13, 16—17, 40—44, 49—50, 110, 113, 164—166, 169, 171, 220, 226, 252, 254, 263, 266, 268, 274, 289, 291—293, 295, 299, 303—304, 308, 312—314, 317—318, 321, 323, 336, 342—343, 346—349, 352
- регрессивная акцентная диссимиляция (см. акцентная диссимиляция)
- реформа Тредиаковского и Ломоносова 13, 55—58, 61, 69, 73—77, 83—84, 87, 89—90, 105, 220, 272, 330
- ритм vs. метр 40, 43—44, 58, 61, 115, 135, 164—166, 252, 254, 261—262, 274, 280, 288—289, 293, 342, 349
- ритмическая константа 14, 16, 18, 20—22, 25, 30—33, 35—39, 41—42, 44—48, 58, 66—67, 70, 72, 76, 82—86, 88, 105—106, 116, 118—122, 125—127, 129—131, 133, 136, 139, 141, 152, 154—155, 157—159, 161, 163—165, 167, 195, 203, 220—224, 226, 228—235, 237, 239, 241, 243—246, 248—250, 253, 259, 261, 270, 274, 280, 292—293, 295, 301—303, 307—310, 319, 325, 336, 339, 347—348
- ритмическая структура / ритмическая форма / ритмический вариант 11—24, 26—32, 34—37, 39—44, 46—50, 64—66, 113, 116, 119—120, 125, 128, 130—131, 133, 141, 149—155, 157—158, 161, 163, 165, 167, 178—180, 183—185, 188—194, 197, 199, 202, 205, 220, 222—223, 232—233, 262—263, 274, 285, 287, 289, 291, 293—296, 299—300, 304, 307—308, 319—321, 325, 330, 336—338, 340, 344, 346, 349, 351
- ритмическая тенденция 16, 18, 27—28, 30, 47, 50, 67—68, 75, 82, 116, 119—120, 128, 153, 160—161, 163, 165, 181, 231, 265, 293, 306—308, 313, 316, 318, 324, 336, 338, 347
- ритмическая типология (см. метрическая типология)
- ритмическая / историческая эволюция / историческое развитие 13—14, 16—17, 49—50, 73, 149, 172, 178—179, 186—187, 191, 198, 205, 253, 270—271, 291, 293, 303—304, 307, 309, 314—318, 323—325, 336—337, 342—343
- ритмический закон (см. просодический закон)
- рифма / рифмовка 13, 55, 59, 61—62, 64, 66, 68—72, 76—82, 84—88, 90, 104, 113, 118, 137—139, 179—180, 185—186, 190—191, 195, 205—206, 224—226, 231, 246—247, 265, 270, 272, 274, 280—282, 330—332, 334, 351, 353
- безударная рифма 84—87, 197, 334, 353
- внутренняя рифма 58—59, 66, 69, 71, 79, 119, 224—225, 332—333, 340—341
- дактилическая рифма 77, 80—82, 86, 90, 138, 258, 330

- женская рифма 55, 64, 76—82, 90, 118, 122, 138, 330—331
- мужская рифма 76—77, 80—82, 86, 90, 118, 258, 331
- разноударная рифма 68, 70, 77, 79—82, 90
- составная рифма 116, 223, 283
- романс 54, 111—112
- русская песня / русская песня 54, 109, 111—112, 123, 127, 138, 140
- «русский метод» (см. лингвостатистический метод) 12
- свободный стих 11, 17, 172, 220, 330—331, 336, 350—351
- силлабизм / силлабика (см. изосиллабизм, равносложность) 13, 55, 57, 61, 64—72, 75, 77, 79, 82—83, 86—87, 90, 98, 113, 169, 325
- силлабические размеры
 - размер 4 + 4 58—59, 61, 66, 71, 74—75
 - размер 5 + 5 66, 69—71
 - размер 5 + 6 66, 68—69, 82
 - размер 6 + 5 66—67
 - размер 6 + 6 66—67
 - размер 7 + 6 66, 75
- силлабический стих 24, 55—59, 61, 64, 72—76, 81, 90, 98, 111, 136, 139, 325
- асиллабический стих 64—65
- досиллабический стих 64
- относительно силлабический стих 64—66, 68—69, 71, 90
- силлаботоника / силлаботонический стих / силлаботонические размеры 13—14, 55—58, 61—62, 64, 66—77, 81—85, 87, 90, 120, 139, 252, 271—273, 291, 325
- словораздел 17, 23, 25—26, 29, 36, 39, 107, 113, 152, 158—159, 180—182, 185, 187—194, 198, 201—202, 220, 284, 306, 337—338, 345
- стихораздел 334
- фразораздел / интонационный раздел 106, 120, 201—202, 204, 333, 343
- слоговое урегулирование 136—137
- слоговый объем в интервале (см. интервальная сетка и междуиктный интервал)
- смысловой и интонационный пик 20—21, 25—27, 30, 33, 39
- сравнительная славянская метрика 7, 9, 13, 85, 89, 123, 127
- стабилизация первой сильной позиции после первой слабой позиции (см. восходящий зачин) 16, 156, 292—305, 308—325, 337
- столбик (см. лесенка)
- строфа / строфика / строфическая форма 55, 57—59, 64—66, 72, 76, 82—84, 90, 98, 128—129, 137—138, 141, 150, 167, 206, 221, 225, 232, 240, 242, 244—245, 255, 259, 270, 288, 298, 333, 343, 353
- сапфическая строфа 82
- структурный вариант (см. ритмическую структуру)
- ступенька (см. лесенка)
- тактовик (см. акцентный стих) 253, 265, 280, 349
- текстология 57—61, 64, 66, 110, 113, 287, 312, 325
- тонизация силлабического стиха (см. эволюционная теория) 74
- тонический стих (см. акцентный стих) 14, 252, 265, 280
- ударение — сверхсхемное ударение 17, 39, 43, 45, 58, 61, 71—73,

- 76, 83, 85—88, 111, 113, 115—116, 119—123, 125—126, 128—134, 141, 201—203, 205, 221—222, 224, 246, 254—259, 261, 266, 269, 272, 274, 280—285, 289, 292, 296—297, 303, 331, 338, 349, 351—352
- словесное ударение / ударение слова 11, 111, 114, 116, 120—121, 127, 129, 141, 166, 201, 230, 274, 290
- фразовое ударение / главное ударение / синтагматическое ударение 111, 114, 116, 121, 127, 129, 135—136, 141, 166, 169, 274, 290
- хорей / хореический 14, 17, 30—40, 44, 57—58, 61, 67, 72—74, 83—85, 87—89, 109—142, 156—158, 161, 169—171, 220 252, 272, 291, 294—295, 331, 336—337
- 3-стопный хорей 19, 30—32, 37, 40, 46, 113, 130—136, 139—141, 156, 161, 167, 170, 294—296, 298, 308, 318, 336—337
- 4-стопный хорей 13, 30, 32—34, 57, 71—74, 76, 83—85, 87—89, 113—116, 119—124, 128, 130—131, 135, 138—141, 156, 161—162, 171, 225, 230, 242, 287, 294—295, 336—337, 339—340, 351
- 5-стопный хорей 30, 34—36, 139—140, 157—158, 161—163, 168—169, 171, 182, 220, 294—295, 336—338, 341, 345
- 6-стопный хорей 27, 30, 37—40, 50, 67, 69, 88, 113, 116, 125—128, 130—131, 135, 139—140, 157—158, 160—164, 222—223, 233—235, 242, 244, 247—248, 336—338
- 7-стопный хорей 226, 236—238, 248
- 8-стопный хорей 224, 226, 238—240
- хореический размер 7 + 7 163—164, 172, 246
- вольные хорей 157—158, 161, 226, 343—345
- цезура 16—17, 23—24, 26—27, 37—39, 50, 60—61, 64—69, 71—72, 75, 86, 88, 104, 107, 113, 116, 124, 127, 129, 139—140, 152—153, 155, 157, 159—161, 164, 166, 178, 180—183, 185—193, 199, 203—205, 220—221, 226, 228, 249—250, 306, 333, 337, 339—342, 345
- варьирующаяся цезура 220—221, 226, 241—244, 247—249, 339, 341
- дактилическая цезура 221—224, 228—230, 232—235, 237, 240, 242, 246—248
- женская цезура 221—222, 225—227, 231—233, 235, 237—239, 241—243, 245—246, 248, 339
- мужская цезура 221—223, 235, 237—238, 240
- наращенная цезура / цезура с наращением 86, 139, 163—164, 172, 220—252, 339, 341
- передвижная цезура 23—25, 34—36, 107, 152—153, 156—159, 163, 172, 182—183, 185—193, 205, 220, 226, 229—230, 248, 294—295, 306, 337
- постоянная цезура / константная цезура 23—24, 28—29, 36—37, 127, 182—183, 187—189, 192—193, 203, 205, 220, 228, 231, 337
- потенциальная цезура 180, 198—199

-
- свободная цезура / вольная цезура 23—24, 159, 180, 182, 187—188, 191—193, 198
 - строфическая цезура 242—243
 - усеченная цезура 65, 69, 221, 226, 236, 240, 242
 - чисто тонический стих (см. акцентный стих)
 - эволюционная теория (см. тонизация силлабического стиха) 55, 75—76, 90
 - эволюция русского стихосложения (см. ритмическая эволюция)
 - ямб / ямбический 18, 30, 44, 58, 86, 104—108, 110, 150—156, 161, 169—171, 205, 220, 252, 284, 291, 293—294, 331, 336—337
 - 2-стопный ямб 225, 248, 336
 - 3-стопный ямб 18—19, 22, 28, 31, 42, 44, 104—105, 150—151, 161, 170, 293—294, 296, 298, 308, 336—337, 351
 - 4-стопный ямб 11—12, 19—23, 26, 29, 34, 48, 50, 104—105, 151, 161—163, 169—171, 184, 221—222, 225—230, 237, 241—243, 245—249, 287, 291—292, 306, 331, 335—337, 339, 340, 345, 353
 - 5-стопный ямб 14, 23—27, 29, 34, 69, 104—108, 151—153, 156, 159, 161—163, 170—172, 178—219, 228, 291, 294, 306, 337, 351
 - 6-стопный ямб 27—30, 37, 50, 86—87, 104—105, 107, 153—156, 159—163, 170—172, 179, 224, 231—233, 241—243, 248, 306, 340—341
 - 7-стопный ямб 223—235
 - 8-стопный ямб 237—238
 - вольные ямбы 104—108, 155—156, 159—161, 170—171, 226, 343—345
 - ямбический триметр 153

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

- Аванесов Р. И. 62, 282
Аксенов Иван 202
Артюшков А. 252, 280
Барсов А. А. 62—63
Барсов Е. В. 37
Беззубов А. Н. 133
Белинский В. Г. 109, 142
Белый Андрей 149
Беляев В. 110
Берков П. Н. 77, 81, 83, 325
Берында Памва 62, 78—79
Бессонов П. А. 59, 79
Бибииков Г. И. 112
Бобров С. П. 252
Брюсов В. Я. 222, 239, 241
Веселовская З. М. 77—79
Воронцова Л. В. 58
Востоков А. Х. 62—63, 87
Гаспаров М. Л. 10, 12, 15, 22, 44, 47, 75, 77, 90, 150—151, 153, 178, 180—181, 252—253, 272, 280, 288, 293, 297, 299, 304, 307—308, 311, 314, 316, 324—325, 330, 349
Гинзбург С. Л. 72—74
Григорьев В. П. 332
Гудошников Я. И. 109
Гусев В. Н. 72
Даль Владимир 115
Данилов Кирша 88
Данько Е. Я. 84
Де-Пуле М. 109, 112
Дилецкий Н. П. 78
Дрейдж Ч. Л. (Drage C. L.) 54, 59
Ермилова Е. 331, 338
Жирмунский В. М. 10—12, 57, 220, 225
Жовтис А. Л. 332, 351
Иванов Вяч. Вс. 307
Иваск Ю. 307
Кашин Даниил 14, 109—142
Квятковский А. П. 265
Келдыш Ю. В. 72
Киреевский П. В. 59
Кокорев А. В. 72, 74, 84
Колмогоров А. Н. 10, 252, 288
Курганов Н. Г. 72—74, 111, 325
Ливанова Т. 54—55, 57—59, 72, 75
Ломоносов М. В. 13, 44, 55, 57, 84
Лотман Ю. М. 125
Львов Н. А. 78, 111
Макмиллин Э. Б. (McMillin A. B.) 54, 59
Марков Владимир (Markov Vladimir) 208
Овчаренко О. 351
Ожегов С. И. 62, 282
Орлицкий Ю. Б. 351
Панченко А. М. 64, 75, 81, 90
Перетц В. Н. 53, 74, 78, 83—86
Петров Н. 74, 86
Плоткин Л. А. 110, 118
Подшивалов В. С. 109
Позднеев А. В. 53—55, 66, 70—72, 75, 82—83, 88, 111, 139
Прач Иван 78, 87, 111
Протопопов В. 54
Прохоров А. В. 10

- Розанов Ив. Н. 138
Руднев П. А. 169
Самойлов Д. 334
Семевский М. И. 86
Смит Джеральд (Smith Gerald) 15, 58, 90, 307
Смолинский С. В. 56
Смотрицкий М. 62, 78
Соболев П. М. 109
Совалин В. С. 133
Тарановский К. Ф. 10—13, 15, 20, 22, 35, 72, 75, 88—89, 106—107, 132, 149—150, 154, 178, 180, 182, 291, 296—297, 304, 307, 325, 340
Тарасенков Ан. 208
Теплов Г. Н. 54
Тимофеев Л. И. 72, 74—75, 86
Титов Василий 54
Томашевский Б. В. 10—12, 77, 110, 118, 149, 185, 203
Тредиаковский В. К. 13, 44, 55, 57—58, 76, 87—89
Трубицын Н. 88
Трутовский В. Ф. 78, 87, 111
Тынянов Ю. Н. 10
Унбегаум Б. 10, 83
Федоров А. В. 160
Холшевников В. Е. 12, 75, 77, 90, 331
Чичеров В. 138
Чулков М. Д. 72—74, 87, 112
Шенгели Георгий 222
Шерр Б. (Scherr B.) 334
Штокмар М. П. 87, 155
Эйхенбаум Б. М. 9
Якобсон Р. О. 10—11, 13, 17, 88—89, 202, 222, 283, 292, 297
Ярхо Б. И. 149

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ПОЭТОВ И ПЕРЕВОДЧИКОВ

- Адалис А. 296
Адамович Г. В. 190
Аксенов Иван 195, 200, 202—205
Анненский Иннокентий 192, 195—197, 199, 202, 296, 324
Асеев Н. Н. 205, 228, 310, 312—315, 319—320, 324, 329
Ахмадулина Б. 26—27
Ахматова А. А. 10, 35, 244—246, 272, 291, 294—296, 298, 306
Багрицкий Э. Г. 184, 195, 199, 201—202
Баженов А. 29, 153—154, 159—160
Балтрушайтис Ю. К. 191, 318, 324
Бальмонт К. Д. 35—36, 42, 195—200, 206, 222—225, 227—228, 230—237, 239—244, 249, 253, 266, 269—270, 272
Баратынский Е. А. 11, 169
Батюшков К. Н. 11, 18
Белый Андрей 22, 216, 231
Блок А. А. 44, 196, 226, 245, 257, 261, 264—265, 271—272, 288, 291—293, 303, 330, 336, 345, 351, 353
Бобров Сергей 238, 264
Богданов В. И. 248
Боков В. 41—43
Большаков К. 238
Бродский И. 22—23
Брюсов В. 24, 179, 184, 189, 195—197, 199—202, 206, 208, 224, 227—228, 230—233, 236—237, 239, 243—246, 249, 254, 256—258, 264, 269, 271
Бунин И. А. 226, 231, 233, 236—238, 244
Бурлюк Давид 205
Вейнберг П. И., Чюмина О. Н. 192, 196
Венский Евгений 226
Верховский Юрий 206, 238
Вознесенский А. 14, 18—21, 46, 291, 293—294, 298, 310, 312, 314—315, 329, 330—355
Волошин Максимилиан 206, 238, 268—269, 342—343
Востоков А. Х. 252, 272
Ганзен А. 196
Гиппиус Зинаида 10—11, 14—15, 29, 34—35, 184, 208, 221, 227—229, 233, 242—243, 249, 271, 351
Глюк Э. 83
Гнедич Н. И. 44
Голенищев-Кутузов А. 196, 200—201
Городецкий С. М. 184, 226, 233—234, 239, 241, 243—244, 249
Горький М. 233, 244
Горянский В. И. 259—261, 264—270
Гофман В. 227, 233, 238, 242, 244, 249
Грегори И. Г. 83
Гудзенко С. 37
Гумилев Николай 226, 228—229, 238, 243, 257, 264, 268—269
Дельвиг А. А. 111
Дрожжин С. Д. 231
Дружинин А. В. 152
Евтушенко Е. 18, 39—40, 50, 249—250
Есенин С. 38—39, 205, 226, 233, 236, 238
Жандр А. А. 159
Жуковский В. А. 37, 44, 106, 145, 155, 161, 234

- Заболоцкий Н. 33
Ибрагимов Н. М. 35
Иванов Вячеслав 195, 197, 199, 206, 226, 233, 235, 237, 239—240, 242, 253, 264—265, 267, 269, 272
Иванов Г. 184, 190, 197, 237, 257, 264—266, 272
Иванов-Классик 233
Иваск Ю. 15, 291—305
Ивнев Р. 243, 254, 256—257, 262, 264—265
Иволгин А. Н. 248
Йейтс У. Б. (Yeats W. B.) 12
К. Р. 196, 199
Каменский В. В. 205
Кантемир А. Д. 77
Катенин П. А. 169
Кашин Даниил 109—142
Кедрин Д. 48—49
Кириллов Вл. 309—315, 318, 329
Клычков Сергей 205
Клюев Н. А. 205, 226, 230, 232, 256, 264—266, 272
Коваленков А. 309—310, 312, 314—315, 329
Князев В. 202, 238
Кольцов А. В. 14, 109—142
Кривополенова М. Д. 35
Кронеберг А. И. 106—107, 152
Крученых А. 205
Кузмин М. А. 179, 184, 226, 233, 238, 245, 253, 257, 264—265, 269
Курочкин А. 248
Кушнер А. 19, 28—29
Лермонтов М. Ю. 13, 34, 129, 155, 168—169
Ломоносов М. В. 44, 53, 56—57, 202, 228
Лохвицкая М. 223, 225, 233, 235—236, 238, 243, 249
Майков А. 248
Мандельштам О. Э. 10, 27, 149, 153, 296, 324, 349
Мартынов Л. 40—41
Матвеева Н. 24—25, 29—30
Матусовский М. 309—315, 325, 329
Маяковский В. В. 14, 205, 226, 269—270, 280—290, 330, 333, 336, 344, 350, 352—353
Мей Л. А. 31
Мережковский Д. С. 239
Мерзляков А. 37, 111—113, 125—126
Миллер Ф. 234
Мин Д. 208
Минский Н. М. 233—234, 239
Михайлов М. Л. 272
Монс В. 83, 86
Мориц Ю. 25
Надсон С. 37, 152, 248
Нарбут Вл. 253, 265
Нарежный В. 14, 104—108
Некрасов Н. А. 150, 169—171, 248, 272, 291, 295
Никитин И. С. 31
Островой С. 309—310, 312—315, 329
Островский А. Н. 152—153, 159
Пастернак Б. 42, 200, 269, 343, 353
Паус И. В. 83—86
Плещеев А. Н. 248
Полонский Я. П. 113
Полоцкий Симеон 53—55, 77—78
Поплавский Б. 35—36

- Прокопович Феофан 53, 56, 78
Пушкин А. С. 11, 104, 149, 168—170, 185, 200, 203—204, 206, 252, 272
Рождественский Р. 310—311
Ростовский Димитрий 53, 78
Рукавишников Иван 253, 267, 269
Рыленков Н. 38, 47—48
Рыскин С. Ф. 248
Северянин Игорь 202, 227—230, 232—233, 237, 239—241, 243, 249
Сельвинский И. 270
Скиталец 226
Слуцкий Б. 313
Случевский К. К. 14, 29, 149—177, 191, 228, 233, 244, 248, 336, 343
Смеяков Я. 45, 296, 309—310, 312—315, 320, 325, 329
Соловьев С. М. 195, 231, 233, 236, 238, 242
Сологуб Ф. К. 232—233, 235—237, 239, 241—243, 245, 249, 254—256, 258—259, 262, 264—266, 271
Спарвенфельд И. Г. 83
Старшинов Н. 310, 312—315, 329
Сумароков А. П. 54, 57, 248, 325
Сурков А. 310—312, 314—315, 329
Тарковский А. 26, 31—32
Толстой А. К. 159, 170, 248
Третьяков С. М. 228
Трефилов В. К. 44, 53—54, 56—61, 69, 76—77, 84, 202, 231—232
Третьяков С. М. 228
Трефилов Л. Н. 233, 236, 239, 248
Тютчев Ф. И. 153—154, 159—160, 169
Федоров В. 37
Федосова И. А. 37
Фет А. А. 150, 169—170
Фофанов К. М. 197, 243, 248
Хлебников Велимир 205, 352—353
Ходасевич В. Ф. 22, 237—238
Цветаева М. 22, 26, 34, 46—47, 152, 201, 213, 226, 228—230, 257, 265, 296, 304, 307, 309—318, 323—325, 329, 353
Цыганов Н. Г. 111
Черемпов А. 226, 233, 238
Черный Саша 233, 235, 237, 239—240, 255—256, 269—270
Чурилин Т. 152, 226, 242—243
Шершеневич В. 201, 238, 260
Эренбург И. Г. 184, 233—234, 244
Яворский Стефан 78
Якубович П. Ф. 233
Яшин А. 310, 312—315, 329

УКАЗАТЕЛЬ КАНТОВ И НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Канты

- «Ах, что есть свет в свете, ах, все противно» 115—116
- «Буря море раздымает» 71—73
- «Восклицайте вси весело» 84—85
- «Для чего не веселиться» 84—85
- «Красота преизличная» 84—85
- «Орел ко солнцу ныне возлетает» 68—69
- «Ох житье мое, житье бедное» 70—71
- «Прочь бегу я от чернил» 82—83
- «Радуйся, российский орле двоеглавный» 86—88

Народные песни

- «Вавило и скоморохи» 35
- «Из-за лесу, лесу темного» 87
- «Ишшо дай, кормилец-батюшко» 114—116
- «Мне во век тоска не бывала» 272—273
- «Что во светлой было светлице» 88—89
- «Я пойду ли молода» 88

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ ДЖЕЙМСА БЕЙЛИ

Книги

1. Toward a statistical analysis of English verse. Lisse. 1975.
2. Three Russian lyric folk song meters. Columbus, Ohio. 1993.
3. Anthology of Russian folk epics (совместно с Т. Г. Ивановой). Armonk, New York. 1998.
4. Избранные статьи по русскому народному стиху. М. 2001.

Статьи

1. The Basic structural characteristics of Russian literary meters // Studies presented to Professor Roman Jakobson by his students. Cambridge, MA. 1968. P. 17—38.
2. Blok and Heine: An episode from the history of Russian dol'niki // SEEJ. Vol. 13. № 1. 1969. P. 1—22.
3. The Stress-meter of Goethe's «Der Erlkönig» // Style and language. Vol. 2. № 4. 1969. P. 339—351.
4. Literary usage of a Russian folk song meter // SEEJ. Vol. 14. № 4. 1970. P. 436—452.
5. The Three-stress dol'niki of George Ivask as an example of rhythmic change // IJSLP. Vol. 13. 1970. P. 155—167.
6. Russian binary meters with strong caesura from 1890 to 1920 // IJSLP. Vol. 14. 1971. P. 111—133.
7. Some recent developments in the study of Russian versification // Language and style. Vol. 5. № 3. 1972. P. 155—191.
8. The Accentual verse of Majakovskij's «Разговор с фининспектором о поэзии» // Slavic poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague. 1973. P. 25—31.
9. The Evolution and structure of the Russian iambic pentameter from 1880 to 1920 // IJSLP. Vol. 16. 1973. P. 119—146.
10. The Epic meters of T. G. Rjabinin as collected by A. F. Gil'ferding // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague. 1973. P. 9—32.
11. The Verse of Andrej Voznesenskij as an example of present-day Russian versification // SEEJ. Vol. 17. № 2. 1973. P. 155—173.
12. The Development of strict accentual verse in Russian literary poetry // RL. Vol. 9. 1975. P. 87—109.

13. Linguistic givens and their metrical realization in a poem by Yeats // *Language and style*. Vol. 7. № 1. 1976. P. 21—33.
14. The Metrical and rhythmical typology of K. K. Slučevskij's poetry // *IJSLP*. Vol. 18. 1975. P. 93—117.
15. The Trochaic song meters of Kol'cov and Kašin // *RL*. Vol. 12. 1975. P. 5—27.
16. Parallelism or antiparallelism: Review article of Michael Shapiro. «Asymmetry: An Inquiry into the linguistic structure of poetry» // *Folia Slavica*. Vol. 1. № 2. 1977. P. 244—264.
17. The Metrical typology of Russian narrative folk meters // *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*. Vol. 1. Columbus, Ohio. 1978. P. 82—103.
18. The Russian linguistic-statistical method for studying poetic rhythm // *SEEJ*. Vol. 23. № 2. 1979. P. 251—261.
19. The Russian three-stress dol'nik with zero anacrusis // *IJSLP*. Vol. 23. 1981. P. 113—131.
20. Remarks about the preservation of archaic stressing for some nouns in Russian folk songs // *Studies for Edward Stankiewicz on his 60th birthday*. *IJSLP*. Vol. 25—26. 1982. P. 65—75.
21. Tradition and variation in the Russian wedding songs collected by Guljaev and Krivošapkin // *Folklorica: Festschrift for Felix J. Oinas*. Bloomington, Indiana. 1982. P. 13—22.
22. The Versification of the Russian kant from the end of the seventeenth to the middle of the eighteenth century // *RL*. Vol. 13. № 2. 1983. P. 123—173.
23. The Earliest examples of Russian folk meters // *Russian poetics*. Columbus, Ohio. 1983. P. 11—27.
24. An Early example of Russian dramatic blank verse: Narezhnyi's tragedy «Кривавая ночь» // *Study group on eighteenth-century Russia: Newsletter*. № 11. 1983. P. 34—39.
25. Roman Jakobson (1896—1982) // *Journal of American folklore*. Vol. 97. № 383. 1984. P. 57—60 (With Lyubomira D. Parpulova and Charles E. Gribble).
26. «Russian folk versification» and «skazovyj stikh» // *A Handbook of Russian literature* / Victor Terras (ed.). New Haven. 1985. P. 148—151, 421.
27. Preface // Marina Tarlinskaja. «Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies». New York. 1987. P. XV—XVII.
28. An Exploration in comparative metrics // *Style*. Vol. 21. № 3. 1987. P. 359—376.
29. The Russian variant of the Slavic 5 + 5 lyric folk meter // *American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists: Literature*. Columbus, Ohio. 1988. P. 19—33.

30. The Metrical invariant in a Russian lyric folk song // Russian verse theory: Proceedings of the 1987 conference at UCLA. Columbus, Ohio. 1989. P. 23—56.
31. «Bylina», «Chastushka», «Dolnik», «Onegin stanza» // The New Princeton encyclopedia of poetry and poetics. 3rd ed. Princeton, 1993. P. 155, 183, 303, 860.
32. On Analyzing the rhythm of a Russian funeral lament // American Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists. Columbus, Ohio. 1993. P. 214—229.
33. On Analyzing the rhythm of a Russian lyric folk song // Poetics today. Vol. 16. № 3. 1995. P. 471—492.
34. Study of Russian epic verse by Trubetzkoy, Jakobson, and Taranovsky: Reconsideration and continuation // Elementa. № 2. 1996. P. 215—232.
35. Варианты свадебной песни «Лебёдушка»: Ритмическая эволюция русского народного стиха // Славянский стих: Стихovedение, лингвистика и поэтика. М. 1996. С. 191—202.
36. Ритмическая структура одного народного лирического метра // Русский стих: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М. 1996. С. 35—50.
37. On the Rhythmical function of pleophonic/non-pleophonic pairs in selected Russian lyric folk songs // Palaeoslavica. № 5. 1997. P. 161-180.
38. Три русских народных лирических размера // Русский фольклор. Т. 29. 1996. С. 45—59.
39. Русский краткий эпический стих в одном варианте песни «Кострюк» // Фольклор: Комплексная текстология. М. 1998. С. 74—91.
40. A Conversation with Dean Worth about the study of Russian folk verse // IJSLP. Vol. 42. 1998. P. 151—158.
41. Перспективы изучения русского народного стиха // Наука о фольклоре сегодня: Междисциплинарные взаимодействия. М. 1998. С. 39—42.
42. A Collection of translations of Russian folk songs: E. E. Lineva's visit to America from 1892 to 1896 // Slavic and East European folklore association journal. Vol. 4. № 1. 1999. P. 24—34 (совместно с М. А. Лобановым).
43. «Да, Вирджиния, хореи есть в былинах» // Studia metrica et poetica. Памяти П. А. Руднева. СПб. 1999. С. 52—61.
44. Русский восьмисложник в некоторых вариантах баллады «Мать Князя Михайла убивает жену его» // Онтология стиха. СПб. 2000. С. 38—50.
45. Ритмическая модель в стихе некоторых пудожских причитаний // РФ. Т. 31. 2001. С. 140—149.
46. К вопросу о выделении ритмического инварианта в народных песнях: Довбавочная частица «да» // Формальные методы в лингвистической поэтике / Ред. Б. Шерр, Е. В. Казарцев. Ст.-Петербург. 2001. С. 187—199.

-
47. Есть ли в русском эпосе трехударный акцентный стих? // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика / Ред. М. Л. Гаспаров, А. В. Прохоров, Т. В. Скулачева. Москва. 2001. С. 303—315.
 48. Текстологические замечания о некоторых свадебных причитаниях, опубликованных Ф. А. Арсеньевым, Н. А. Иваницким и П. В. Шейном // Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура. In *Memoriam*. Ст.-Петербург. 2003. С. 259—265
 49. Исследования К. Ф. Тарановского о русском народном стихе // в печати.
 50. К вопросу о типологии русского народного восьмисложника // в печати.
 51. К вопросу об определении термина «тонический стих» в русских народных песнях // в печати.

Научное издание

Джеймс Бейли

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ
ПО РУССКОМУ ЛИТЕРАТУРНОМУ СТИХУ

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета
Ю. Саевича и С. Жигалкина

Корректор Л. И. Щеголева

Подписано в печать 16.04.2004. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 23,5. Заказ № 1350

Издательство «Языки славянской культуры».
ЛР № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: Lrc@comtv.ru

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Zubovskiy b-p, 17, str. 3, k. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).

ГП Псковской области «Великолукская городская типография»
Комитета по средствам массовой информации
182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12
Тел./факс: (811-53) 3-62-95
E-mail: VTL@MART.RU