

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1964

Год издания седьмой

СОДЕРЖАНИЕ

В. Жирмунский. Стихосложение Маяковского	3
В. Стеллецкий. К вопросу о ритмическом строе «Слова о полку Игореве»	27
Н. Савченко. Как построен роман Достоевского «Подросток»	41
В. Пропп. Жанровый состав русского фольклора	58
В. Базанов. О социально-эстетической природе причитаний	77
А. Соймонов. Историческая специфика песенного фольклора эпохи крепостного права	105
О. Алексеева. Песни русских рабочих	119
Г. Макогоненко. «Враг парнасских уз»	136

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Из воспоминаний Анатолия Мариенгофа (публикация А. Б. Никритиной, вступительная заметка Н. Хомчук)	149
А. Демин. О литературном значении древнерусских письмовников	165
К. Ласорса. Заметки о переводе «Евгения Онегина» на итальянский язык Этторе Ло Гатто	170
И. Чистова. О прототипе главного героя романа И. С. Тургенева «Новь» (из творческой истории романа)	174
И. Баренбаум. «Правда в пословицах» — агитационный раек 60-х годов XIX века	178
К. Ровда. К истории одной полемики	181
О. Гуля. Ромен Роллан о Ф. М. Достоевском	186
А. Мацай. Возможный источник первого знакомства Горького с Шевченко	189
И. Баскевич. Об одной анонимной статье дооктябрьской «Правды»	192
А. Степанов. Библиотеке Академии наук СССР 250 лет	196

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТТРИБУЦИЯ

Н. Гудзий. По поводу статьи В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшур об изданиях сочинений Л. Н. Толстого	200
Р. Заборова. Об изданиях «Казачков» Л. Н. Толстого	206

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Бушмин. Против упрощения сложной проблемы	214
Н. Конрад. О работах академика В. В. Виноградова	226
Ю. Суровцев. Если говорить о методологии	230
Л. Ершов. Сатирическая печать в СССР	236
В. Ковалев. Книга о современной русской прозе	240
ХРОНИКА	243
К шестидесятилетию М. Б. Храпченко	249
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1964 году	250

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), А. С. БУШМИН,
Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА,
В. В. ТИМОФЕЕВА

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А 2-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

СТИХОСЛОЖЕНИЕ МАЯКОВСКОГО

1

С 1920-х годов в советском стиховедении установилось деление систем стихосложения на *метрическую*, основанную на длительности слогов, и *тоническую*, построенную на ударении. Последняя по добавочному принципу счета слогов разделяется в свою очередь на *силлабо-тоническую*, *чисто-тоническую* и *силлабическую*. Силлабо-тоническая система основана на счете ударений при постоянном числе неударных слогов между ними, в чисто-тонической системе число неударных слогов между ударениями является переменной величиной, в системе силлабической учитывается только число слогов, образующих метрический ряд, при обязательном ударении в конце ряда.¹

Мы не будем останавливаться здесь на сложностях, возникающих при анализе силлабо-тонической системы на историческом материале различных языков.² Что касается так называемого «чисто-тонического стиха», то это понятие отсутствовало в русской школьной метрике XIX—начала XX века, которая знала, кроме метрической системы, только силлабическую и тоническую, причем под последней подразумевалась силлабо-тоническая, господствующая в классической русской метрике (как и в немецкой и английской).³ Чисто-тонический стих как особая система стихосложения явился открытием советской науки о стихе. «Дольники» Блока, Ахматовой и их современников и в особенности акцентный стих Маяковского подсказали выделение этого типа стихов как особой системы метрики, представленной в русской классической поэзии XIX века лишь единичными опытами преимущественно переводного характера, но господствующей в русском народном (в частности, в былинном) стихе и в литературных подражаниях этому «русскому стиху», а также в подражаниях античным размерам (дактило-хореический гекзаметр и пентаметр и так называемые «логаэдические размеры»).⁴

В языках германских (немецком, английском, скандинавских) с их сильным динамическим акцентом (который отличает и русский язык) чисто-тонический стих представлял с древнейшей поры традиционную национальную форму стихосложения (древнегерманский аллитерационный стих). Стих с переменным числом неударных слогов между уда-

¹ См.: В. Ж и р м у н с к и й. Введение в метрику. Теория стиха. «Academia», Л., 1925, стр. 22. Б. В. Томашевский склонен был называть чисто-тонический стих «акцентным размером» (Теория литературы. Поэтика. ГИЗ, Л., 1925, стр. 124—132), а силлабо-тонический стих в своих последних работах он определяет как «альтернирующий ритм» (Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 42 и след.). Однако существа вопроса это различие терминологии, по-моему, не затрагивает.

² Этому вопросу посвящена моя работа «Язык и стих», подготовленная для серии «Вопросы теории языкознания».

³ См., например: Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб., 1914.

⁴ См.: В. Ж и р м у н с к и й. 1) Введение в метрику, стр. 184—257; 2) Поэзия Александра Блока. Пгр., 1922, стр. 82—90.

рениями сохранился и в дальнейшем в народной песне (в частности, в балладе) и снова проникает оттуда в классическую поэзию в период Гете и романтизма (немецкого, английского, скандинавского). Здесь он продолжает существовать в XIX и XX веках как особая система наряду с господствующей силлабо-тонической, хотя странным образом классические учебники немецкой метрики (Минор, в новейшее время Кайзер и др.) умалчивают о ее существовании и не разрабатывают ее теории.⁵

Впрочем, в одном знаменательном случае — теории русского народного стиха — современные «открытия» оказались предвосхищенными уже в начале XIX века в выдающейся книге А. Х. Востокова «Опыт о русском стихосложении». Выступая как исследователь и пропагандист русского народного стиха, который он называет «тоническим» (мы назвали бы его в современной терминологии «чисто-тоническим»), Востоков указывает, что в этом стихе «метр определяется числом ударений в стихе при переменном числе неударных слогов». «... Поелику размер сей основан не на равносложности и не на порядке стоп, то и не составляет в нем разночисленность слогов и разномность ударений существенной негладкости или разноголосицы». «Вольность сия» не может «нарушить числа ударений, сей неотъемлемой основы, на коей учреждается гармония стихов Русских».⁶

В новейшее время чисто-тоническому стиху, уже представленному в русской поэзии первой четверти XX века большим числом разнообразных примеров, дано было следующее общее определение: «Чистый тонический стих основан на счете ударных слогов; число неударных между ударениями является величиной переменной. Общая формула такого стиха: $X \text{---} X \text{---} X \text{---} X \dots$, где $X = 0, 1, 2, 3 \dots$; мы различаем соответственно стих двухударный, трехударный, четырехударный и т. п. Композиционное упорядочение такого стиха ограничивается возвращением сильного слога после более или менее обширной группы слабых...» В языках с сильным динамическим ударением, «там, где внимание сосредоточено на ударных слогах, группы неударных, даже различные по слоговому составу, могут восприниматься как эквивалентные.

Конечно, для ритмической характеристики отдельного стиха или стихотворения в целом число неударных между ударениями весьма существенно, однако, не будучи упорядоченным в композиционном отношении, оно образует область ритма, а не метра. Впрочем, хотя число неударных между ударениями и является величиной переменной, оно обычно заключено в некоторые пределы. Эти пределы естественно намечаются в виду необходимости воспринимать ритмические доли, объединяемые ударениями, как эквивалентные друг другу. Чем более резкие колебания возможны в слоговом составе междударных промежутков, вообще — чем больше число неударных между ударениями, тем труднее объединяется неударная группа главенствующим ударением, вследствие чего стих оказывается как бы менее упорядоченным в ритмическом отношении, приближаясь к естественной свободе в расстановке ударений разговорного языка или литературной прозы...»⁷

Мы привели это определение полностью, потому что оно, по-видимому, подало повод для ошибочной интерпретации принципов чисто-тонического стихосложения, которая получила в дальнейшем широкое

⁵ См.: J. Minor. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1893. Из новейших авторов: W. Kayser. Geschichte des deutschen Verses. Bern, 1960; E. A. G. D. Deutsche Verslehre. Berlin, 1959. Только «Немецкая стилистика» Э. Ризель, основанная на советских работах, уделяет место проблеме «чисто-тонического» стиха (E. Riesel. Stilistik der deutschen Sprache. Moskau, 1959, S. 360—363).

⁶ Александр Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 134.

⁷ В. Журмунский. Введение в метрику, стр. 184—185.

распространение в советском стиховедении. В таком упрощенном истолковании стих, «основанный на счете ударений» (а не на счете слогов), был понят как «равноударный», т. е. как построенный на принципе постоянного числа ударений (при переменном числе слогов). Для понимания стихосложения Маяковского, в котором число ударений в стихе может колебаться в рамках одного произведения от 1 до 6 и больше (хотя формы трехударная и четырехударная преобладают), такая формулировка принципов тонической метрики создавала, разумеется, непреодолимые трудности.

Так, Л. И. Тимофеев неоднократно писал в своем учебнике теории литературы, что ритм «тонического» (т. е. чисто-тонического) стиха «основан на сохранении одинакового в основном числа ударений в строке, а безударные слоги при этом по существу не учитываются. Если в основе античного стиха лежит *изохронизм* (равновременность), а в основе силлабики и силлабо-тоники — *изосиллабизм* (равносложность), то в основе ритма стиха этого типа лежит *изотонизм* (равноударность)».⁸ Правда, пример Маяковского тут же убеждает автора в том, что возможны тонические стихи с разным числом ударений, но он рассматривает эти колебания как «отступления в ту или другую сторону от господствующего в стихотворении числа слогов в строке», «на фоне общего ритмического движения», — отступления, сходные с отсутствием ударения на четных слогах четырехстопного ямба.⁹ Речь идет, следовательно, лишь о «тенденции» тонического стиха к «равноударности», «с относительно свободным ее осуществлением».¹⁰

В специальной работе, посвященной ритмике Маяковского, Л. И. Тимофеев еще раз, уже вплотную, сталкивается с той же проблемой. Все существующие теории, по его словам, «подчеркивают основной признак тонического стиха — урегулированность числа ударений в строке при свободном числе безударных. Однако эта характеристика далеко не всегда представляется убедительной, потому что у Маяковского много стихотворений, в которых принцип равноударности строк не соблюдается».¹¹ Чтобы выйти из этого искусственно созданного противоречия, Л. И. Тимофеев подвергает анализу стихотворение Маяковского «Марксизм — оружие, огнестрельный метод» и приходит к выводу, что «в основе его лежит ясно ощутимая структура расположения ударений по схеме 4—3—4—3. Этот принцип расположения ударений выступает не прямолинейно, а в богатом и разнообразном, художественно осмысленном преломлении, восходящем вместе с тем к единой ритмической норме».¹² Сходный «закономерный» отбор из теоретически возможных вариаций расположения ударений и слогов автор находит и в других стихотворениях Маяковского. Это позволяет подвести поэтическую систему Маяковского под искусственно созданное понятие «изотонизма» («равноударности»).

В плену того же упрощенного понимания чисто-тонического стиха как равноударного находится и М. П. Штокмар. Согласно его определению, эта «разновидность» тонического стихосложения «сводится к соблюдению одинакового числа ударений из стиха в стих».¹³ Поскольку, однако, Маяковский принципа «равноударности» не соблюдает, то «мас-

⁸ Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Учпедгиз, М., 1959, стр. 312

⁹ Там же, стр. 315—316.

¹⁰ Там же, стр. 317.

¹¹ Л. И. Тимофеев. Из наблюдений над поэтикой Маяковского. О ритмике стиха Маяковского. В кн.: Творчество Маяковского. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 179—180.

¹² Там же, стр. 189.

¹³ М. П. Штокмар. О стиховой системе Маяковского. В кн.: Творчество Маяковского, стр. 292

совые нарушения равноударности» в его поэзии «свидетельствуют о том, что его стих не имеет тонической организации».¹⁴ Штокмар усматривает основу организации стиха Маяковского не в тоническом принципе (иными словами, не в ритмическом следовании ударений), а в рифме, приписывая его системе название «рифменной».¹⁵ Между тем рифма сама по себе не может представлять принцип *ритмической организации стиха*: она только *маркирует* ритм (как аллитерация ударных слов в древнегерманском тоническом стихе) или границу ритмического ряда (как конечная рифма в новоевропейском стихе). Поэтому употребление рифмы или аллитерации не может быть поставлено, как это делает Штокмар, в один ряд с принципом метрическим, тоническим или силлабическим при классификации типов стиха по их ритмической организации. Вместе с тем, отрицая фактически наличие внутренней ритмической организации в стихах Маяковского, Штокмар вступает в противоречие с хорошо известными высказываниями самого поэта, который писал: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха», «основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом». «Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком». «Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой. . .»¹⁶

К противоположному, но столь же крайнему выводу о природе стиха Маяковского пришел, основываясь на том же ошибочном определении, ленинградский критик В. Назаренко.¹⁷ «Оказывается, — пишет В. Назаренко, ссылаясь на «массовый учебник» Л. И. Тимофеева, — ритм тонического стиха „основан на сохранении одинакового числа ударений в строке, а безударные слоги при этом, по существу, не учитываются“». Из этого определения «следует, что надо лишь следить, чтобы во всех строчках было поровну ударений — и выйдут „тонические“ стихи». Но таким способом, по мнению Назаренко, будто бы возможно «любую прозу. . . разбить на строчки с одинаковым числом ударений»¹⁸ (утверждение непонятное, поскольку нормальное членение прозы вовсе не предполагает равноударных синтаксических групп). Поэтому Назаренко приходит к заключению, что тонических стихов, построенных по такому принципу, *вообще не существует*. Особая «чисто-тоническая система стихосложения» представляет из себя «стиховедческий миф».¹⁹ Что же касается стихосложения Маяковского, то оно будто бы ничем не отличается от классического силлабо-тонического. Во-первых, Маяковский сам нередко пользуется обычными силлабо-тоническими размерами на протяжении целого стихотворения или некоторой его части; во-вторых, все прочие его стихи представляют «вариации» силлабо-тонических размеров, которые путем «пропуска» или «прибавки» слога, «стяжений» и других искусственных манипуляций, к которым автор широко прибегает, могут быть уложены в традиционные схемы ямбов, хореев, анапестов и т. п. «Можно проскандировать буквально каждую строчку Маяковского, неизменно убеждаясь, что это всегда тот или иной из пяти ломоносовских размеров в полном или стяженном виде. Все особенности, отмечаемые

¹⁴ Там же, стр. 285.

¹⁵ Там же, стр. 303.

¹⁶ Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, Гослитгиздат, М., 1959, стр. 100—102.

¹⁷ В. Назаренко. Об одном распространенном заблуждении. «Звезда», 1952, № 8, стр. 161—173. Ср. ответную статью Владимира Котова «Против псевдонаучных измышлений» («Звезда», 1953, № 1, стр. 164—174) и заключение редакции («Звезда», 1953, № 5, стр. 167—168).

¹⁸ В. Назаренко. Об одном распространенном заблуждении, стр. 167.

¹⁹ Там же, стр. 169.

в стихах Маяковского — „стяжение“ размера, сочетание разных размеров, „отдельно стоящее слово“, — не мешают его стихам быть силлабо-тоническими стихами». ²⁰

Отрицая «полностью» взгляд на Маяковского «как на ниспровергателя традиций русской классики» и «создателя новой системы стихосложения», Назаренко выступает против «принижения силлабо-тоники»: он обеспокоен возможностью мысли, будто классическое силлабо-тоническое стихосложение «устарело» и традиционные ямбы и хорей Пушкина должны уступить место «новым», «революционным ритмам», выражающим идеологию нашей эпохи. ²¹ Однако наивно думать, что открытие новых художественных возможностей в поэзии или в другом искусстве означает отказ от прошлого в силу ограниченности его технических средств. Маяковский не отменяет Пушкина, как Горький не отменяет Гомера, и современная музыка с ее технической изощренностью не отменяет Баха или Моцарта. Стих, созданный Маяковским, предстает перед современным поэтом как новая техническая возможность, не компрометирующая традиционных ямбов Пушкина, не отменяющая и не заменяющая их, но и не сводимая к ним.

К приведенным выше высказываниям трех разных по своим позициям исследователей стихосложения Маяковского можно добавить стандартное определение из распространенного учебника теории литературы: «Тоническая система, так же как и устная народная поэзия, основывается на равном количестве ударных слогов в стихах(!), хотя допускает возможность относительного соблюдения этого принципа (количество ударений может быть лишь приблизительно равным)». ²² Последняя оговорка представляет, как и у Л. И. Тимофеева, попытку приспособить неправильное определение (принцип равноударности) к живой реальности современного русского стиха.

Между тем на самом деле «счет по ударениям» как общий организующий принцип стиха и «равноударность» стихов в рамках стихотворного целого — понятия отнюдь не тождественные. «Счет по ударениям» (при котором число неударных слогов между ударениями является величиной переменной) представляет *внутренний* принцип строения стиха, совершенно не зависящий от числа ударений в стихе, которое определяется *внешним* принципом метрической композиции стихотворения, членением ритмического потока на соподчиненные ряды («строфика» в широком смысле). То же относится и к силлабо-тоническому стиху, в котором единицей ритмической повторности является слоговая группа определенной структуры («стопа»). Как известно, и в классическом силлабо-тоническом стихе могут встречаться строфы с разностопными стихами, чаще всего в регулярном чередовании (например, балладная строфа по типу 4 + 3 + 4 + 3). Ср. у Жуковского («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»):

До рассвета поднявшись, коня оседлал,
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бродерстон.

Возможно с точки зрения традиционной метрики и регулярное (или нерегулярное) укорочение последнего стиха до размеров двухстопного или одностопного. Например: Торопясь в Бродерстон (2), или просто: В Бродерстон (1). Такая разностопность не меняет внутренней структуры стиха как силлабо-тонического (анapest).

²⁰ Там же, стр. 169.

²¹ Там же, стр. 161—165.

²² Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. Учпедгиз, М., 1956, стр. 204.

Пример нерегулярных чередований разностопных силлабо-тонических стихов представляют так называемые «вольные ямбы» басен Крылова или «Горя от ума» Грибоедова. Ср. «Квартет» Крылова:

Проказница-Мартышка, (3)
 Осел, (1)
 Козел (1)
 Да косолапый Мишка (3)
 Затеяли сыграть Квартет. (4)
 Достали нот, баса, альты, две скрипки (5)
 И сели на лужок под липки, — (4)
 Пленять своим искусством свет. (4)
 Ударили в смычки, дерут, а толку нет. (6)

Такие, по принятой терминологии, «вольные» стихи (которые не следует смешивать со стихами «свободными») не перестают быть ямбами, построенными по силлабо-тоническому принципу, от того, что количество стоп (и слогов) в стихе меняется, притом нерегулярно.²³

То же относится и к так называемым «силлабическим» стихам. Определяющий их структуру принцип счета слогов не препятствует совмещению в одном стихотворении такой же «вольной» (нерегулярной) последовательности стихов разной слоговой длины (от двенадцати до двух слогов). Ср. в баснях Лафонтена («Le Coq et le Renard»):

Ami, reprit le Coq, je ne pouvais jamais (12)
 Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle (12)
 Que celle (2)
 De cette paix; (4)
 Et ce m'est une double joie (8)
 De la tenir de toi. Je vois deux levriers (12)
 Qui, je m'assure, sont courriers (8)
 Que pour ce sujet on envoie. (8)
 Ils vont vite, et seront dans un moment à nous. (12)
 Je descends: nous pourrons nous embrasser tous. (12)

Не составляют в этом отношении исключения и стихи чисто тонические: и здесь число ударений не определяет принципа внутреннего строения (ритма) стиха, и «равноударность» отнюдь не является обязательной. Баллада Жуковского в английском оригинале Вальтера Скотта («The Eve of St. John») написана чисто тоническими дольниками с той же строфической композицией 4 + 3 + 4 + 3. И также мыслимо чередование стихов, построенных по чисто тоническому принципу, с «вольной» (нерегулярной) композицией ритмических рядов, которая отнюдь не представляет нарушения этого принципа. Ср. у Блока (поэма «Двенадцать»):

От здания к зданию (2)
 Протянут канат. (2)
 На канате — плакат: (2)
 «Вся власть Учредительному Собранию!» (3)
 Старушка убивается — плачет, (3)
 Никак не поймет, что значит, (3)
 На что такой плакат, (3)
 Такой огромный лоскут? (3)
 Сколько бы вышло портянок для ребят, (4)
 А всякий — раздет, разут... (3)

Подобно этому и стихи Маяковского не становятся «свободными размерами» и не перестают быть стихами чисто тонической структуры вследствие неравного числа ударений в стихе.

²³ Вольные силлабо-тонические размеры характерны для ранних лирических стихотворений Андрея Белого («Золото в лазури», 1903). В этих стихотворениях Белый стал применять, по-видимому — первый, графическую разбивку «столбиками» и строчные буквы в начале строки.

2

Со смерти Маяковского (1930) научное изучение его стиха не продвинулось дальше упомянутых общих рассуждений о природе его «тонического» стихосложения и ряда частных наблюдений над отдельными особенностями последнего. Из этих наблюдений наиболее содержательны замечания Б. В. Томашевского о размерах Маяковского в его посмертно изданном университетском курсе.²⁴

Принципиально новые и плодотворные результаты достигнуты были лишь в последнее время применением к анализу стиха статистического метода в основополагающих работах акад. А. Н. Колмогорова и его учеников²⁵ и несколько раньше по времени, но менее углубленно и точно в статье В. Никонова о ритмике Маяковского.²⁶

Я не принадлежу к числу поклонников универсального применения математических методов в языкознании, как и в других общественных науках. Утверждение о необходимости и возможности преобразования всех качественных отношений в языке в количественные путем математического (чаще — псевдоматематического) «моделирования» в целях придания им научной точности и объективной доказательности представляется мне ничем не оправданной претензией, основанной на философском недоразумении. В общественных науках существует немало частных и общих закономерностей качественного характера, которые являются абсолютно точными и доказательными, хотя и не требуют и даже не допускают математической обработки (например, положение К. Маркса, согласно которому история человечества есть история классово-вой борьбы, ведущая к созданию бесклассового общества). Математическая обработка необходима и возможна в общественных науках там, где науки эти имеют дело с количественными отношениями (например, в политической экономии). Именно с такими отношениями мы имеем дело и в стиховедении — с числом ударений и числом слогов, с различиями в их «дистрибуции» и т. п. В подобном случае точные подсчеты, опирающиеся на методы современной статистики, всегда бывают полезны, а иногда необходимы для точности и доказательности исследования. Так, например, очень правильные и важные для ритмической характеристики поэтических произведений наблюдения проф. И. Н. Голенищева-Кутузова над различными типами взаимоотношения между расположением ударений и словоразделов в русском ямбическом стихе²⁷ *направляются* на статистическую обработку, которая показала бы частотность тех или иных форм в русской поэзии вообще, в разные периоды ее развития и у отдельных поэтов как признак их художественной индивидуальности.

Поэтому и в прежнее время статистикой неоднократно пользовались при изучении стиха, в частности русского: с большим успехом

²⁴ Б. В. Томашевский. *Стилистика и стихосложение*. Учпедгиз, Л., 1949, стр. 480—493.

²⁵ А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика поэм Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 3, стр. 62—74; А. М. Кондратов. Эволюция ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 5, стр. 101—108; А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стр. 64—71; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О долинике современной русской поэзии (общая характеристика). «Вопросы языкознания», 1963, № 6, стр. 84—95; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О долинике современной русской поэзии. «Вопросы языкознания», 1964, № 1, стр. 75—94; ср. также: М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного долиника. «Теория вероятности и ее применение», т. VIII, 1963, стр. 102, 108.

²⁶ В. Никонов. Ритмика Маяковского. «Вопросы литературы», 1958, № 7, стр. 89—108.

²⁷ И. Н. Голенищев-Кутузов. Словораздел в русском языке. «Вопросы языкознания», 1959, № 4, стр. 20—34.

Б. В. Томашевский, математик по образованию,²⁸ по ему примеру югославский филолог К. Тарановский,²⁹ по-дилетантски — Г. Шенгели³⁰ и мп. др.

Споры о природе тонического стиха Маяковского в значительной мере сосредоточены вокруг вопроса о числе ударений в его стихе и числе неударных слогов между ними. Существуют ли объективные границы колебаний того и другого числа, как довольно единодушно, на основании непосредственного впечатления и частных примеров, утверждают все исследователи стихосложения Маяковского, и каковы эти границы, если они действительно существуют? На этот вопрос можно ответить только путем подсчетов. Вот почему применение статистических методов к стиху Маяковского впервые дало нам ясную картину природы его стиховой системы.

Предостережение методического характера для всякой статистической работы в области стиховедения включает следующее указание акад. А. Н. Колмогорова: «... вообще говоря, автоматическая статистическая обработка данных о ритмике произведений различной структуры по общему шаблону в стиховедении малопродуктивна».³¹ Этого «шаблона» и «автоматизации» можно избежать лишь в том случае, если подсчету подвергаются явления, уже замеченные предварительно непосредственным художественным восприятием (мы говорим «непосредственным», а не «интуитивным», так как в привычном для нас словоупотреблении под «интуитивным» всегда понимается «произвольное», «субъективное», тогда как непосредственное художественное восприятие может быть вполне объективным и только нуждается в проверке и уточнении). Значение математической статистики в трудах А. Н. Колмогорова именно тем и определяется, что она всегда основана на правильном непосредственном восприятии художественного объекта — поэтического произведения.

Об оговорках по поводу принципов подсчета в дальнейшем будет сказано особо (см. ниже, стр. 18).

Наличие в произведениях Маяковского как специфической для него «чисто-тонической» системы, так и силлабо-тонической (в стихотворениях, целиком написанных традиционными размерами, или в отдельных кусках внутри более обширного «тонического» целого) не раз уже отмечалось в более ранних исследованиях. А. Н. Колмогоров вносит в эту суммарную классификацию очень существенные подразделения и уточнения. В силлабо-тонической группе он различает: 1) *классические силлабо-тонические метры*, «со следующим твердой схеме числом метрических ударений»; 2) *вольный хорей и вольный ямб*, «по преимуществу 5—7-стопный с максимумом в 9—10 стоп и минимумом в 1—2 стопы». В группе «чисто-тонических» размеров дифференцируются: 1) *дольники, «урегулированные»* или «правильные» (мы предпочитаем первый термин, так как второй содержит видимость оценки с точки зрения нормы или «правила»), с односложными и двусложными («за редкими исключениями») междударными промежутками; 2) *ударный стих*, «со следующим твердой схеме числом ударений в стихе» (типа 4 + 4 + 4 + 4 или 4 + 3 + 4 + 3) и «свободной длиной междударных промежутков»; 3) *свободный стих*, «в котором ритм не подчинен достаточно отчетливо воспри-

²⁸ Б. Томашевский. О стихе. Статьи. Изд. «Прибой», 1929, в статьях: «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом „Евгения Онегина“» (стр. 94—137); «Пятистопный ямб Пушкина» (стр. 138—253); «Ритм прозы (по «Пиковой Даме»)» (стр. 254—318).

²⁹ Кирилл Тарановский. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

³⁰ Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе. Изд. 2-е, М.—Пгр., 1923, и др.

³¹ А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского, стр. 69.

нимаемым закономерностям», точнее — с неурегулированным («вольным») числом ударений в стихе.³²

Для изучения «чисто-тонического» стиха Маяковского существенное значение имеет выделение группы «урегулированных дольников». Термин «долники» (в указанном выше смысле) до сих пор традиционно применялся только для лирических (или балладных) дольников, трехударных или четырехударных, типа Блока, Ахматовой и др.³³

Между тем урегулированный дольник (чаще всего четырехударный или с чередованием 4 + 3 + 4 + 3) широко применялся Маяковским как в отдельных стихотворениях, так и «кусками» в общей рамке неурегулированного тонического стиха. Ср., например, «Бродвей», 1925 (4 + 3 + 4 + 3):

Асфальт — стекло. | Иду и звеню. (м.)
Леса и травинки — | сбиты. (ж.)
На север | с юга | идут авеню, (м.)
на запад с востока — | стриты. (ж.)
А между — | (куда их строитель завез!) — (м.)
дома | невозможной длины. (м.)
Одни дома | длиною до звезд, (м.)
другие — | длиной до луны. (м.)³⁴

Или в поэме «Люблю», 1922 (4 + 4 + 4 + 4):

Французский знаете. | Делите. | Множите. (д.)
Склоняете чудно. | Ну и склоняйте! (ж.)
Скажите — | а с домом спеться | можете? (д.)
Язык трамвайский вы понимаете? (д.)
Птенец человечий, | чуть только вывелся — (д.)
за книжки рукой, | за тетрадные дести. (ж.)
А я обучался азбуке с вывесок, (д.)
листая страницы железа и жести. (ж.)

Урегулированный дольник Маяковского в метрическом отношении не порывает с традицией лирических дольников символистов или акмеистов: он отличается от них только обычной для Маяковского декламационной интонацией, характером эмоциональности (своим «этосом» — пользуясь выражением древних), а в чисто метрическом отношении — прежде всего рифмовкой (отсутствием регулярного чередования окончаний, неравносложностью и неравноударностью рифм), а также легкостью перехода от «урегулированных» форм тонического стиха к более свободным, неурегулированным (обычно — с тем же числом ударений). Ср. «Бродвей» (последняя строфа):

Я в восторге | от Нью-Йорка города. (д.)
Но | кепчонку | не сдерну с виска. (м.)
У советских | собственная гордость: (ж.)
на буржувей | смотрим свысока. (м.)

Иначе обстоит дело с созданными Маяковским новыми формами «чисто-тонического стиха» с неурегулированным числом неударных слогов между ударениями (от 0 до 8). Для терминологической ясности мы предложили бы называть этот стих «акцентным» (в узком значении). В отношении «акцентного стиха» Маяковского следует признать неправильным вызвавшее уже в свое время ряд возражений утверждение ав-

³² Там же, стр. 64—65. Ср.: А. Н. Колмогоров, А. М. Копдратов. Ритмика Маяковского, стр. 69.

³³ См.: В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 212 и след.; Поэзия Александра Блока, стр. 84.

³⁴ В примерах из тонических стихов Маяковского мы обозначаем: продольными чертами — графическую разбивку «столбиками» или «лесенками»; полужирными буквами — метрические ударения; в конце стиха в скобках в случае необходимости — характер окончания или число акцентных групп в стихе.

тора данной статьи, будто метрическая система Маяковского «не представляет из себя ничего принципиально нового» по сравнению с чисто-тоническим стихом (т. е. дольниками) Блока и его ближайших современников.³⁵ С точки зрения абстрактной классификации мы имеем, правда, и в акцентном стихе, как и в дольниках, один из вариантов чисто-тонического стиха с переменным числом слогов между ударениями. Однако в акцентном стихе Маяковского под одним сильным ударением могут объединяться гораздо более обширные акцентные группы различных размеров, не только слова, но в ряде случаев целые фразовые группы — обстоятельство, придающее структуре этого стиха *принципиально новое качество*. Поэтому в отличие от дольников с «урегулированным» числом неударных между ударениями (1—2), представляющих явление промежуточного (переходного) характера, неурегулированный акцентный стих уже не может рассматриваться соотносительно с регулярными силлаботоническими схемами как незначительное «отклонение» от слоговой альтернати.

Ср., например, из поэмы «Война и мир» (число ударений от 4 до 2, число слогов в неударных промежутках от 6 до 0):

Пришли, | расселись в земных долинах (4)
 гости | в страшном наряде. (3)
 Мрачно поигрывают на шеях длинных (4)
 ожерелья ядер. (2)
 Золото славян. | Черные мадьяр-усы, (4)
 Негров непроглядные пятна. (3)
 Всех земных широт ярусы (4)
 вытолпила с головы до пят-она. (3)

Из поэмы «Владимир Ильич Ленин» (число ударений 4, число слогов в неударных промежутках от 2 до 8):

И тогда | у читающих | ленинские веления, (4)
 Пожелтевших | декретов | перебирая листки, (4)
 выступают слезы, | выведенные из употребления, (4)
 и кровь | волнением | ударит в виски. (4)

Здесь число ударений постоянное (4), число слогов в неударных промежутках от 2 до 8 (в стихе 3).

Примеры иллюстрируют два типа акцентного стиха с переменным или с постоянным числом ударений. Первый тип более характерен для раннего Маяковского; в поэме «150 000 000» встречаются, например, «сверхдлинные» стихи в 6 или даже 8 ударений рядом с короткими в 3 или 2. Ср.:

Оттого | сегодня | на нас устремлены | глаза всего-света (6)
 и души всех напряжены, | наше малейшее лоя, (6)
 чтобы-видеть это, (2)
 чтобы-слушать эти слова: (3)
 это — | революции воля, | брошенная за последний предел, (6)
 это — митинг, | в машины машинных тел (5)
 вмешавший людей и зверья туши, (4)
 это — | руки, | лапы, | клешни, | рычаги, | туда, | где воздух
 поредел, (8)
 вонзенные в клятвенном единодушье. (3)

Второй тип особенно характерен для поздних поэм и стихотворений. в которых господствует тенденция к равноударности (по четыре или по три ударения в стихе), проводимая иногда с большей, иногда с меньшей последовательностью.

Однако и акцентные стихи с переменным числом ударений мы не назвали бы «свободными» во избежание смешения со «свободным стихом» в точном смысле («верлибром»). «Вольная» метрическая компози-

³⁵ В. Ж и р м у н с к и й. Поэзия Александра Блока, стр. 89—90; Введение в метрику, стр. 222—223.

ция акцентных стихов Маяковского при наличии очень четкого строфического деления, поддержанного членением синтаксическим и маркированным звуочной рифмой,³⁶ принципиально отличает его стиховую систему от «свободного стиха».

3

Метрическое своеобразие поэзии Маяковского в основном определяет созданная им форма «акцентного стиха», внутренняя структура которого еще недостаточно изучена.

Уже Р. Якобсон указывал, что в стихах Маяковского «ритмической единицей является, как и в русском народном сказовом стихе, слово или словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом». Он приводит следующие примеры:

Каждый-волос выласкиваю, | вьющийся, | золотистый. . .

Или:

Я раньше думал, — | книги-делаются так:
пришел поэт, | легко-разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак. . .³⁷

Таковыми «тесными словосочетаниями» с утраченным или ослабленным динамическим акцентом в указанных примерах являются: каждый-волос, книги-делаются, легко-разжал.

Можно привести ряд высказываний теоретиков и практиков современного стиха, подтверждающих правильность этой мысли. Так, ученик и соратник Маяковского Н. Н. Асеев писал: «. . . Маяковский действует не отдельными вставленными в размер словами, а целыми словесными соединениями, так сказать словесными сгустками».³⁸ О «речевых „сгустках“, обладающих свойством ритмических единиц», говорит и Б. В. Томашевский. «Эти сгустки чаще всего совпадают с пределами слов или тесных словосочетаний. . .»³⁹ «Итак, от слогового стиля стихотворной речи Маяковский переходит к более укрупненным единицам интонационного синтаксического порядка».⁴⁰

«Указывалось, как на особенность метрической системы Маяковского, что в стихе его отдельные словесные ударения отстают перед главными ударениями фразовых групп».⁴¹

Например:

У меня в душе ни одного седого-волоса. . .

Или:

Как-вы-смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!

Классическое начало поэмы «Облако в штанах» с этой точки зрения интерпретируется следующим образом:

Вы-думаете, это-бредит малярия?
Это-было, | было в Одессе.
«Приду-в-четыре», — сказала Мария.
Восемь. | Девять. | Десять.

³⁶ По этому вопросу см. очень существенные наблюдения и подсчеты В. Николаева (Ритмика Маяковского, стр. 103—105) и А. М. Кондратова (Эволюция ритмики В. В. Маяковского, стр. 108).

³⁷ Роман Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. ГИЗ, 1923, стр. 103. (Мы объединяем с помощью дефиса слово атонарованное или с подчиненным ударением со словом, несущим на себе метрически сильное ударение).

³⁸ Маяковский И. Избранные произведения. . . ГИЗ, М., 1936, стр. 125. | |

³⁹ Б. В. Томашевский И. Стих и язык, стр. 63.

⁴⁰ Там же, стр. 128.

⁴¹ В. Жирмунский И. Введение в метрику, стр. 224.

Вот и вечер | в ночную жуть
 ушел от окон, | хмурый, | декабрь.
 В дряхлую спину хохочут и ржут
 канделябры.

Фонетические предпосылки, на которых основано объединение фразовых групп, вроде указанных выше, в одну акцентную единицу как метрическую долю стиха, разъясняет учение Л. В. Щербы о синтагмах (фразовых группах), подробно изложенное и критически прокомментированное В. В. Виноградовым.⁴² «Предложение, — пишет Л. В. Щерба, — может распадаться на отрезки, характеризуемые усилением ударения последнего слова и выражающие в данном контексте одно, хотя бы и сложное, понятие».⁴³ Синтагма в русском языке, согласно наблюдениям Щербы, «характеризуется усилением последнего словесного ударения: *резать яблоко, развезжать по разным городам, говорить стихотворение наизусть*» и др.⁴⁴

К сожалению, изучение синтагм по типу синтаксической связи между их элементами и характеру их акцентуации до сих пор еще очень мало продвинулось, хотя оно представляет один из важнейших вопросов русской просодии, в особенности для акцентного стиха. Степень акцентного подчинения первого слова последующему, о котором говорит Л. В. Щерба, его акцентного ослабления, частичного или полного атонирования, зависит от совокупности разных факторов: с одной стороны, от степени его смысловой самостоятельности, от *смыслового веса* слов (слова служебные — полуслужебные — знаменательные); с другой — от его *слововой структуры и расположения ударений*: односложные слова легче атонируются, чем двусложные; ударение, непосредственно предшествующее другому, ослабляется в большей степени, чем отделенное от него неударным слогом: ср. мой-друг — мой-друзья; в-те-дни — в-эти-дни (двусложные слова *мой, эти* имеют слабое ударение на одном из слогов). Кроме положения в проклize, о котором специально говорил Л. В. Щерба, широко распространено и обычно более значительным является акцентное ослабление в энклize, на котором основаны составные рифмы. Ср. в классической поэзии (Баратынский) — больна-ты : богаты, все-вы : девы; у Маяковского (с подчеркнутой неравноударностью, но в то же время с ослаблением) — мимо-я: любимая, растишь- её: четверостишие и мн. др.

В свое время автором предпринята была попытка выяснить условия атонирования для обширной категории полуслужебных слов (местоимений, числительных, некоторых наречий, глаголов типа вспомогательных и др.), акцентуация которых в силлабо-тоническом стихе имеет двойственный характер в зависимости от наличия или отсутствия метрического ударения.⁴⁵ Ср. у Пушкина: Мой-дядя самых честных правил; в энклize: Скажите, где конь-мой ретивый; иначе: Куда поскачет мой проказник (со слабым ударением); в рифме: Прости, эпикурец мой; или: Он-знал довольно по-латыни; в энклize: Имел-он счастливый талант; иначе: Бывало он еще в постеле (со слабым ударением); в рифме: Домой едется едет он... и т. п. Без предварительного уточнения этой просодической проблемы подсчет числа ударений в силлабо-тоническом стихе будет обнаруживать очень значительные колебания.⁴⁶

⁴² В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. В кн.: Вопросы синтаксиса современного русского языка. Под ред. акад. В. В. Виноградова. Учпедгиз, М., 1950, стр. 207—212.

⁴³ Там же, стр. 210.

⁴⁴ Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. Изд. 6-е, М., 1957, стр. 87.

⁴⁵ В. Жирмунский. Введение в метрику, стр. 95—120.

⁴⁶ Соответственно этому А. М. Копдратов вынужден различать «две методики подсчета служебных слов» — Б. В. Томашевского и Г. А. Шенгели, существенно

Однако в акцентном стихе Маяковского проблема эта еще значительно осложняется, поскольку в ряде случаев мы имеем дело с синтагмами (фразовыми группами), состоящими из полнзначных слов (тип «каждый-волос», «книги-делаются» и т. п.).

Вопрос этот также был впервые поставлен А. Востоковым в применении к русскому народному стиху. Счет ударений в русском «тоническом» стихе ведется, учил Востоков, по «прозодическим периодам» (т. е. по синтагмам). В них «считаются не стопы, не слоги, а *прозодические периоды*». ⁴⁷ «... Когда слова занимают свое место в периоде или в стихе, тогда нередко, по связи мыслей ими изображаемых, сливаясь одни с другими как бы в один состав, теряют они либо усиливают свое ударение за счет близь стоящих». «... На подобие того, как бывает в сложных словах с составными частями, из коих только одна сохраняет свое ударение... так и целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную кучу мыслей, приемлется как бы за одно большое сложное слово, коего составные части должны, по законам единства прозодического, подчиниться одной главнейшей: а сие не иначе произойти может, как с отнятием у них ударений — признака их отдельности или независимости». ⁴⁸

На теорию Востокова опирался и Пушкин в своих подражаниях русскому народному размеру («Сказка о рыбаке и рыбке», «Песни западных славян» и др.). ⁴⁹ Он пользовался при этом, согласно терминологии Востокова, русским трехударным тоническим стихом с женским окончанием и принципом счета ударений по «прозодическим периодам», т. е. по фразовым группам, с широким употреблением при этом обычных в народном стихе внеметрических отягчений. Ср., например:

Ж и л-старик со своею старухой
У самого синего моря;
О п и-жили в ветхой землянке
Р о в н о-тридцать лет и три-года.
Старик л о в и л-неводом рыбу,
Старуха пряла с в о ю-пряжу...

И дальше:

Он-рыбачил т р и д ц а т ь-л е т и т р и-г о д а...
Ступай-с е б е в с и н е е м о р е...
Д о м о й в м о р е-с и н е е п р о с и л а с ь...
С т а л - о н-к л и к а т ь з о л о т у ю р ы б к у...
и др.⁵⁰

Метрическая структура пушкинских стихов не вызывает сомнений, ввиду наличия инерции трех метрических ударений в каждом стихе, падающих либо на отдельное слово, либо на синтагмы («прозодические периоды») разной синтаксической структуры. Ср.: ж и л-старик, л о в и л-неводом, м о р е-с и н е е, т р и д ц а т ь-л е т, с т а л - о н-к л и к а т ь; в энклитической позиции: с т у п а й-с е б е и др. С современной фонетической точки зрения речь должна при этом идти не об «отнятии ударения» (как говорил Востоков), а о различных степенях его *ослабления* в результате подчинения ударения словесного последующему (либо предыдущему) фразовому, более сильному по своей фонетико-синтаксической природе и выступающему в стихе в качестве носителя метрического ударения.

меняющие результаты подсчетов. Статистика Шенгели, по Кондратову, дает «в два раза больше» односложных слов! (А. М. Кондратов. Эволюция ритмики В. В. Маяковского, стр. 102).

⁴⁷ А. Востоков. Опыт о русском стихосложении, стр. 105.

⁴⁸ Там же, стр. 98—99.

⁴⁹ См.: В. Жирмунский. Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке». В кн.: Сборник к 70-летию акад. В. В. Виноградова (в печати).

⁵⁰ Разрядкой выделены внеметрические отягчения.

При декламационной реализации этих ритмических возможностей стиха ослабление фактически может быть различным в зависимости от стиля декламации, в одних случаях стремящейся к большей музыкальности и ритмичности, в других — к большей смысловой выразительности и эмоциональной экспрессивности. Замедление темпа или пауза позволяют сделать более ощутимым наличие акцентного отягчения, ритмического перебора на метрически неударном месте. Например: Рóвно тридцать лет и три-года; или: Он рыбачил трíдцать лет и трí года. Такие внеметрические отягчения встречаются, как известно, и в силлабо-тоническом стихе, особенно часто на метрически неударном начале строки; при всей смысловой выразительности они, однако, не разрушают общей метрической инерции стиха. Ср. в ямбах Пушкина:

В час незабвенный, в час печальный...

В анапестах Некрасова:

Совесть песню свою запевае...

Так же остается неизменной и общая метрическая рамка трехударного стиха пушкинской «Сказки».

Иначе обстоит дело в акцентных стихах Маяковского, в которых число ударений в стихе не урегулировано (чаще всего 3—4, но с довольно обычными отклонениями в ту или другую сторону). При отсутствии инерции равноударности или общего принципа метрической композиции декламационно-ритмическая интерпретация стиха, его разбивка на акцентные группы («доли») не во всех случаях может быть однозначной. В приведенном выше начале поэмы «Облако в штанах» из восьми стихов только два не вызывают по своей структуре никаких сомнений — стих 4, имеющий три ударения одинаковой силы: Восемь. | Девять. | Десять, и стих 8 с одним ударением: канделябры. Все остальные стихи допускают различную ритмическую интерпретацию. Например: «Приду-в-четыре», — сказала Мария (3), или: «Приду в-четыре», — сказала Мария (4); Вот и вечер | в ночную жуть (4), или Вот-и-вечер | в ночную жуть (3), или, в соответствии с графической разбивкой самого Маяковского: Вот-и-вечер | в-ночную-жуть (2); ушел от окон, | хмурый | декабрь (4), или, соответственно разбивке Маяковского: ушел-от-окон, | хмурый, | декабрь (3); Это-было, | было в Одессе (3), или, также соответственно разбивке Маяковского: Это-было, | было-в-Одессе (2), причем *было* в первом случае является полноударным как глагол существования, а во втором оно ослаблено как связка (служебный глагол), и т. д.

Известную опору для ритмической интерпретации могла бы дать инерция равноударности, нередко объединяющая у Маяковского более или менее обширные группы стихов (согласно классификации А. Н. Колмогорова «ударный стих со следующим твердой схеме числом ударений»). В предложенном выше варианте первое четверостишие рассматривалось как трехударное, второе как четырехударное (с укороченным одноударным последним стихом). При такой разбивке первое (трехударное) четверостишие имеет более динамический, убыстренный, «нервный» ритм, второе (четырёхударное) противопоставляется ему как более плавное, замедленное в соответствии со своим повествовательным содержанием. Однако возможна и другая интерпретация, при которой второе полустишие сохраняет инерцию трехударности и благодаря этому приобретает тот же более динамический, убыстренный, «нервный» характер:

Вот-и-вечер | в ночную жуть
ушел-от-окон, | хмурый, | декабрь.
В дряхлую-спину хохочут и ржут
канделябры.

Или, с замедлением темпа в третьем стихе:

В дряхлую спину хохочут и ржут
капделябры.

Можно, накопец, интерпретировать первое четверостишие как довольно обычное у Маяковского чередование четырех- и трехударных стихов по схеме 4 + 3 + 4 + 3:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было, | было в Одессе.
«Приду в четыре», — сказала Мария.
Восемь. | Девять. | Десять.

Однако эта (с метрической точки зрения также безупречная) «балладная строфа», в которой акцентный стих становится «урегулированным дольником», настолько противоречит содержанию и стилю произведения Маяковского, что звучит почти как пародия.

Следует вспомнить по этому поводу справедливое общее замечание мастера художественного чтения Г. В. Артоболевского: «Надо иметь в виду, что на протяжении одного стихотворения у Маяковского могут произвольно чередоваться разноударные стихи. Поэтому не следует „подтягивать“ количество и размещение ударений к какой-нибудь схеме. Более того: возможно один и тот же стих произнести с большим или меньшим количеством ударений. Следует руководствоваться только свободным ритмом речи, определяемым мыслью говорящего».⁵¹

Мы могли бы в поисках объективного критерия ритмической интерпретации акцентного стиха обратиться к чтению самого Маяковского.⁵² Однако авторская интерпретация, даже исполнение такого замечательного чтеца, каким был Маяковский, все же неизбежно остается лишь одной из возможных исполнительских интерпретаций стихотворного произведения.

Не решает вопроса и графическая разбивка стиха с помощью сперва «столбиков», потом «лесенок», которую практиковал сам Маяковский при издании своих стихотворений. Разбивка эта, как и строчные буквы в начале стиха, должна была, по мысли автора, разрушить традиционные навыки однообразной симметричной композиции классических силлаботонических размеров и строф. Однако Маяковский руководствовался при этой разбивке сложным экспрессивным взаимодействием ритма, синтаксиса и значения стихов. Ср. начало той же поэмы в его графической интерпретации:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе.
«Приду в четыре», — сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять.

Как мы видели, эти графические приемы в отдельных случаях косвенным образом подсказывают и ритмическое членение стиха (с точки

⁵¹ Г. Артоболевский. Как читать Маяковского. В кн.: Маяковский. 1930—1940. Статьи и материалы. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 278—279.

⁵² Образцы его чтения сохранились в записях проф. С. И. Бернштейна, собранного в начале 1920-х годов в Кабинете изучения художественной речи при Государственном институте истории искусств в Ленинграде обширную коллекцию «голосов поэтов» как исполнителей собственных произведений. См.: С. Бернштейн. Звучащая художественная речь и ее изучение. В кн.: Поэтика, I. Л., 1926, стр. 48 и след. Однако коллекция эта сильно пострадала вследствие низкого акустического качества записей того времени. «Голос Маяковского» воспроизведен по этим записям на грампластинках «Говорят писатели» (Д05592—05593) и «В. Маяковский» (Д012237). Об авторском чтении Маяковского в связи с особенностями его стиха см.: С. Бернштейн и П. Маяковский — чтец. «Говорит СССР», 1936, № 4, стр. 47—52.

зрения авторского замысла), но во многих других доминировали иные художественные соображения (ср. в данном примере стихи 1 и 3, которые поданы графически как нерасчлененное целое).

Возможность двойственной метрической интерпретации акцентных стихов ставит под сомнение принцип счета ударений и его результаты, поскольку колебания в интерпретации акцентных групп могут быть достаточно значительными. «Автоматическому» подсчету и здесь, еще больше, чем при статистике силлабо-тонического стиха, должно предшествовать установление *принципов счета*, может быть с определением числовых пределов допустимых интерпретаций.

Но если от вопросов механического подсчета обратиться к реальной художественной действительности звучащего стиха, то субъективность этих интерпретаций окажется в значительной степени мнимой. Во всех указанных спорных случаях в стихе наличествуют ударения *различной силы*, причем именно чередование таких более сильных и более слабых ударений представляет характерную художественную специфику акцентного стиха, соответствующую его сказовому — говорному или декламационному — характеру. Мы выделяем, условно и предварительно, три ступени ударности — сильную, среднюю и слабую, обозначая их соответственно цифрами 1, 2, 3:

1 3 2 1
 Вы-думаете, это-бредит малярия?
 3 1 2 1
 Это-было, было-в-Одессе.
 2 1 2 1
 «Приду-в-четыре», — сказала Мария.
 1 1 1
 Восемь. Девять. Десять.

Распределение по акцентным группам (синтагмам) основывается на подчинении ударения, относительно более слабого, ударению более сильному, в общей рамке метрической структуры стиха. В стихосложении акцентном, допускающем объединение сильным ударением различных по своему слоговому объему слов и фразовых групп и разное число метрических ударений в стихе, рамка эта — очень свободная: в отличие от силлабо-тонической системы она почти не деформирует естественной интонации речи, построенной на относительной силе ударений в синтаксически расчлененном речевом отрезке. Сложный ритмический рисунок, специфический для акцентного стиха, опирается на особенности этой интонации. Кажущееся различие интерпретаций является лишь субъективным следствием уравнительного, механического подхода, попытки нейтрализовать эту ритмическую специфику акцентного стиха Маяковского.

4

Возможность *двойственной метрической интерпретации* акцентных стихов Маяковского (их метрическую *амбивалентность*) следует учитывать и при анализе его силлабо-тонических стихотворений и соответствующих отрывков в больших поэмах, как известно, достаточно многочисленных. Простой подсчет количества таких стихов без учета их ритмико-стилистической функции приводит к ошибочному мнению о равноправии в творчестве поэта обеих систем.

В самом начале творческого пути Маяковского (1912—1913) силлабо-тонические размеры у него господствовали. С 1914—1915 годов они вытесняются тоникой, прежде всего акцентным стихом. Однако до 1920 года еще встречаются отдельные стихотворения, написанные традиционными ямбами или хореем с регулярным чередованием рифмовых окопчаний.

Ср. «Военно-морская любовь», 1915 (четырёхстопный хорей с парными дактилическими рифмами):

По морям, играя, носится
с миноносцем миноносица.
Льнет, как будто к меду осочка,
к миноносцу миноносочка.

Или «Необычайное происшествие. . .», 1920 (чередование четырех- и трех-стопного ямба, перекрестные мужские и женские рифмы):

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара, | жара плыла —
на даче было это.

Пример переходной формы представляет «Гимн судье» (1915). Основной метр стихотворения определяется чередованием четырех- и трех-стопного амфибрахия, по отклонению в числе неударных слогов, встречающиеся в ряде стихов, определяют сдвиг в сторону урегулированного дольника. Ср.:

По Красному морю плывут каторжане, (ж.)
трудом выгребая галеру, (ж.)
√ рыком покрыв √ кандалное ржанье, (ж.)
орут о родине Перу. (ж.)

И дальше:

Бапан, анапасы! √ Радостей груди!
Вино в запечата н и о й п осуде. . .

Вместе с тем уже появляется и характерное для акцентных стихов Маяковского нарушение регулярности в чередовании рифмовых окончаний:

Попал павлин оранжево-синий (ж.)
под глаз его, строгий, как пост, — (м.)
и вылинял моментально павлиний (ж.)
великолепный хвост! (м.)

Из ранних поэм Маяковского «Человек» (1916—1917) содержит большие партии, написанные силлабо-тоническими размерами, с регулярной (в большинстве случаев) строфической композицией, на общем фоне акцентных стихов, — манера, которая получит развитие на новой метрической основе в поздних поэмах 1920-х годов (см. ниже, стр. 23). По числу ударений (четыре или три) эти партии соразмерны господствующему типу акцентного стиха. Особенности рифмовки также сближают их в метрическом и стилистическом отношении с новым стихом. Ср. ямбы:

В ковчеге ночи, | новый Ной,
я жду — | в разливе р и з
сейчас придут, | придут за мной
и узел рассекут земной
секирами з а р и.

Ямбы с неравноударными рифмами (мужскими: дактилическими):

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку у б е р и т в о ю!
А сердце рвется к в ы с т р е л у,
а горло бредит б р и т в о ю.

Амфибрахии (с переходом в дольники и неравносложной рифмой):

Куда я, | зачем я? | Улицей сотой
мечусь | человечьям | разжужженным у л ь е м.
Глаза пролетают оконные соты,
и тяжко. | и чуждо, | и мерзко в и ю л е и м.

В зрелый период творчества Маяковского при общем господстве акцентной системы роль регулярных размеров в отдельных стихотворениях переживают урегулированные дольки, нередко переходящие в равноударные формы акцентного стиха. Однако «регулярность» этих стихов относительная: она постоянно нарушается пропусками метрически заданных ударений, отмеченными в статье А. Н. Колмогорова и А. М. Кондратова,⁵³ и обычными у Маяковского переборами в последовательности рифмовых окончаний. Ср., например, «Стихи о советском паспорте», 1929 (число ударений 4 + 3 + 4 + 3):

По длинному фронту | купе | и кают (м.)
чиновник | учтивый | движется. (д.)
Сдают паспорта, | и я | сдаю (м.)
мою | пурпурную | книжицу. (д.)

И дальше (с пропуском ударений и переменной окончаний):

Глазами | доброго дядю выев, (ж.)
не переставая | кланяться, (д.)
берут, | как будто берут чаевые, (ж.)
паспорт | американца. (ж.)

Перелом связан с новым подъемом творчества Маяковского в 1924—1926 годах. Урегулированными дольниками написано большинство стихотворений циклов «Париж» (1924—1925), «Стихи об Америке» (1925—1926) и ряд других, одновременных и более поздних.

Поэма «Люблю» почти целиком написана этим размером («урегулированный четырехдольник»), с отступлениями в 6 стихах из 164,⁵⁴ как и значительные куски поэм «Про это», «Владимир Ильич Ленин» и др. (примеры см. выше, стр. 11).

Переход к равноударному акцентному стиху (по четыре ударения), с значительными отклонениями в числе неударных слогов, может иллюстрировать «Послание пролетарским поэтам» (1926):

Товарищи, | позвольте | без позы, | без маски —
как старший товарищ, | неглупый и чуткий,
поразговариваю с вами, | товарищ Безыменский,
товарищ Светлов, | товарищ Уткин.
Мы спорим, | аж глотки просят лужения,
мы | задыхаемся | от эстрадных побед,
а-у-меня-к-вам, товарищи, | деловое предложение:
давайте, | устроим | веселый обед!

Силлабо-тонические размеры регулярной строфической конструкции встречаются у Маяковского после 1920 года (за единичными исключениями) только в особой стилистической функции: когда он говорит «чужим голосом», в многочисленных стихотворных цитатах, пародиях и стилизациях. Поэтому вопреки мнению большинства исследователей он был до известной степени прав, когда говорил о ямбах и хореех (имея в виду, конечно, свое зрелое творчество): «... мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело».⁵⁵ Однако «отрывки таковых метров» в этой специальной функции вкраплены во многие его поэмы.

Стихотворные цитаты особенно многочисленны в поэме «Владимир Ильич Ленин» (8 случаев). Их силлабо-тонический размер при этом всегда включается в общий ритм акцентного стиха. Например:

⁵³ А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов. Ритмика стихов Маяковского, стр. 64. (Пропуски метрического ударения мы обозначаем курсивом).

⁵⁴ Там же, стр. 62.

⁵⁵ Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, стр. 86.

Знамен | плывущих | склоняется шелк
 последней | почестью отданной:
*«Прощай же, товарищ, | ты честно прошел
 свой доблестный путь благородный».*

Или:

Знаменные | снова | склоняются крылья,
 чтоб завтра | опять | подняться в бой —
*«Мы сами, родимый, закрыли
 орлиные очи твои».*

Пример цитаты-пародии — в поэме «Во весь голос» (1929—1930):

Я, ассенизатор | и водовоз,
 революцией | мобилизованный и призванный,
 ушел на фронт | пз барских садоводств
 поэзии — | бабы капризной.
*Засадил садик мило,
 дочка, | дачка, | водь | и гладь —
 сама садик я садил,
 сама буду поливать...
 Пег на прорву карантина —
 мандолинят из-под стен:
 «Тара-тина, тара-тина,
 Т-эн-н...»*

В поэме «Про это» (1923) стилизация под «процыганенный романс» специально подчеркнута подзаголовком «Романс»:

*Мальчик шел, в закат глаза уставя.
 Был закат непревзойдимо желт.
 Даже снег желтел. К Тверской заставе,
 ничего не видя, мальчик шел.⁵⁶*

Стилистическая пародия служит целям политической сатиры в поэме «Хорошо!» (1927), где изображается разговор кадетского лидера П. Н. Милюкова с его единомышленницей С. Д. Кусковой:

С чего это | девушка | сохнет и вянет?
 Молчит... | но чувство, | видать, велико.
 Ее | утешает | усастая няня,
 видавшая виды, — | Пе Эн Милюков.
*«Не спится, няня... | Здесь так душно...
 Открой окно | да сядь ко мне».*
 — Кускова, | что с тобой? — | «Мне скушно...
 Поговорим о старине».
 — О чем, Кускова? | Я, | бывало,
 хранила | в памяти | немало
 старинных былей, | небылиц —
 и про царей | и про цариц
 и т. д.

Стилизацией может быть и целое стихотворение, сквозь которое просвечивает с большей или меньшей ясностью его литературный образец. Такой характер имеет, например, пародийный портрет молодого поэта, эстетствующего дармоеда, озаглавленный сперва «Гость», потом — с знаменательным указанием на литературный образец — «Птичка божия» (1928):

Он вошел, | склонясь учтиво.
 Руку жму. | — Товарищ — | сядьте!
 Что вам дать? | Автограф? | Чтиво?
 — Нет. | Мерси вас. | Я — | писатель.

⁵⁶ Ср. еще начало этой поэмы, стилизованное под стиль и размер баллады (трехударный дольник со сплошными мужскими окончаниями), с общим заголовком «Баллада Редингской тюрьмы» и подзаголовком «О балладе и балладах». В дальнейшем балладный ритм повторяется в начале главки «Фантастическая реальность». В стихе 3 цитируемого отрывка я исправляю явную ошибку в пунктуации: ср. «Полное собрание сочинений в тринадцати томах» (т. IV, стр. 155), где точка неправильно поставлена в конце строки, после слов «к Тверской заставе».

И дальше:

— Я писатель. | Не прозаик.
Нет. | Я с музами в связи. —
Слог | изыскан, как борзая.
Сконапель | ля поэзй.

Стилизацию под размер романса (в стиле Бальмонта или Игоря Северянина) представляет стихотворение «Крым» (1927):

Хожу, | гляжу в окно ли я —
цветы | да небо синее,
то в нос тебе | магнолия,
то в глаз тебе | глициния.

Агитационное стихотворение «Лев Толстой и Ваня Дылдин» (1926), обличающее трусливого парня, уклоняющегося от воинской обязанности, написано на хореический размер стихотворения Пушкина «Трусоват был Валя бедный...»:

Подмастерье | Ваня Дылдин
был | собою | очень виден.
Рост | (длинней моих стишков!) —
сажень | без пяти вершков.

В известном смысле стилизацией под традиционный хореический размер детских стихов («Макс и Мориц») является и хорей «Стихов для детей». Ср. в «Сказке о Пете...» (1925):

Жили были | Сима с Петей.
Сима с Петей | были дети.
Пете 5, | а Симе 7 —
и 12 вместе всем.
Петин папа | был преважным:
в доме жил пятиэтажном
и, как важный господин,
в целом доме | жил один.

Таковыми же художественными стилизациями являются, разумеется, по своему размеру и частушки, написанные Маяковским для «Окон Роста» (1919—1922):

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга
как наскипидаренный
и мн. др.

В отличие от этих «чужих» размеров оригинальным созданием позднего Маяковского в области силлабо-тонического стихосложения являются вольные хорей (значительно реже ямбы), которые занимают видное место в его творчестве 1920-х годов.⁵⁷ Размер хореического стиха колеблется в среднем от 5 до 8 стоп, опускаясь в более редких случаях и ниже (до 1 стопы) и поднимаясь в единичных примерах до максимума в 10 стоп (ср. редкий «сверхдлинный» десятистопник в стихотворении «Юбилейное» (1924): «Дайте руку! | Вот грудная клетка. | Слушайте, | уже не стук, а стон...»). Несмотря на большой объем стиха регулярная цезура, в отличие от традиционных «длинных» размеров, отсутствует. Рифмовка окончаний следует общим принципам акцентной метрики Маяковского. К числу известных стихотворений этой группы относятся «Сергею Есенину», «Товарищу Нетте — пароходу и человеку», «Разго-

⁵⁷ Как указал К. Тараповский, впервые этот размер использован Маяковским уже в 1920 году в стихотворении «III Интернационал». (К. Т а р а п о в с к и й. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. «American contributions to the fifth international congress of slavists», Sofia (The Hague), 1963, стр. 310).

вор па рейде...» (все 1926 года) и некоторые другие. Ср. «Товарищу Нетте...»:

Я педаром вздрогнул. | Не загробный вздор. (6)
 В порт, | горящий, | как расплавленное лето, (6)
 разворачивался | и входил | товарищ «Теодор (8)
 Нетте». (1)
 Это он. | Я узнаю его. (5)
 В блюдечках-очках спасательных кругов. (6)
 — Здравствуй, Нетте! | Как я рад, что ты живой (6)
 дымной жизнью труб, | канатов | и крюков. (6) ⁵⁸

Стихотворение «Сергею Есенину», согласно рассказу Маяковского,⁵⁹ явилось ответом на предсмертное стихотворение погибшего поэта, завершившееся словами:

В этой жизни умирать не ново,
 Но и жить, конечно, не новей.

Маяковский сохранил хореический размер Есенина, но вставил его регулярные пятистопные стихи, соответственно измененные, в свои ответные — нерегулярные по числу стоп и по рифмовке:

Для веселия | планета наша | мало оборудована. (8)
 Надо | вырвать | радость | у грядущих дней. (6)
 В этой жизни | помереть | не трудно. (5)
 Сделать жизнь | значительно трудней. (5)

Соответственно этому стихотворение Маяковского сразу открывается обычным для него «вольным» хореическим размером:

Вы ушли, | как говорится, | в мир ипой. (6)
 Пустота... | Летите, | в звезды врезываясь. (5)
 Ни тебе аванса, | ни пивной. (5)
 Трезвость. (1)

В поэмах Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924), «Хорошо!» (1927), «Во весь голос» (1929—1930) были уже не раз отмечены большие куски вольных хорсеев (ямбов), вставленные в общую рамку акцентного стиха. Б. В. Томашевский назвал эту манеру, характерную для позднего Маяковского, «кусковым строением», «где целые ритмические пассажи, иногда довольно большие, написаны внутри одного стихотворения разными размерами; каждый пассаж писан одним размером, но эти размеры сменяют один другой».⁶⁰ По подсчетам Кондратова,⁶¹ около 62% поэмы «Владимир Ильич Ленин» и 86% поэмы «Во весь голос» составляют двусложные размеры; хореической является и основная ткань обособленного в композиционном и метрическом отношении эпилога к более ранней поэме «Про это», 1923 («Прошение на имя...»).

Ср. «Владимир Ильич Ленин» (вольные хорее):

Вся Москва. | Промерзшая земля | дрожит от гуда. (7)
 Над кострами | обмороженные с ночи. (6)
 Что он сделал? | Кто он | и откуда? (6)
 Почему | ему | такая почесть? (5)
 Слово за словом | из памяти таская, (6)
 не скажу | ни одному — | на место сядь. (6)
 Как бедна | у мира | слова мастерская! (6)
 Подходящее | откуда взять? (5)

⁵⁸ В скобках обозначено число стоп.

⁵⁹ Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, стр. 93—96.

⁶⁰ Б. В. Томашевский. Стихотворение и стихосложение, стр. 489.

⁶¹ А. М. Кондратов. Эволюция ритмики В. В. Маяковского, табл. 2, стр. 105. Подсчет сделан в первом случае для «выборки» в 200 стихов и потому недостаточно точен.

Сходным образом в поэме «Во весь голос» (вольные ямбы):

Мы открывали | Маркса | каждый том, (5)
 как в доме | собственном | мы открываем ставши, (6)
 но и без чтения | мы разбирались в том, (6)
 в каком идти, | в каком сражаться стане. (5)
 Мы | диалектику | учли не по Гегелю. (6)
 Бряцаем боев | она врывалась в стих, (6)
 когда | под пулями | от нас буржуи бегали, (6)
 как мы | когда-то | бегали от них. (5)

Вряд ли было бы, однако, правильно рассматривать приведенные выше «куски» вольных силлабо-тонических размеров Маяковского и другие аналогичные как простое возвращение к традиционному силлабо-тоническому стихосложению. В общих рамках акцентного стиха, допускающего, как уже было сказано, известную двойственность метрической интерпретации, такие «куски» вольных хореев и ямбов легко переосмысляются как стихи акцентные, трехударные и четырехударные. Этому содействуют отсутствие в двусложных вольных размерах Маяковского постоянной цезуры, способствующей в традиционных размерах «регулярности» длинного стиха, отсутствие упорядоченности рифмовых окончаний; с другой стороны — обычные для двусложных силлабо-тонических размеров пропуски метрически заданных ударений, благодаря чему 5—8-стопный хорей превращается по своему реальному ритму в трехударный и четырехударный акцентный стих обычного у Маяковского слогового объема, а силлабо-тоническая альтернатива хорейского метра (через один слог) перестает восприниматься. Соответственно этому мы читаем и приведенные примеры как стихи с тремя или четырьмя ударениями:

Слово-за-словом из памяти таская, (3)
 не скажу ни одному — на место сядь. (4)
 Как бедна у мира слова мастерская! (4)
 Подходящее откуда взять? (3)

Или:

Мы открывали Маркса каждый том, (4)
 как в доме-собственном мы открываем ставши, (3)
 но-и-без-чтения мы разбирались в том, (3)
 в каком-идти, в каком-сражаться стане. (3)

(при этом, как всегда, возможны варианты: слово за-словом... (4); как в доме собственном... (4), в каком идти... (4) и т. п.).

Как правильно заметил А. Н. Колмогоров, «на слух переход от вольного хорей к свободному стиху и обратно от свободного стиха к вольному хорей не воспринимается как переход к совершенно новой организации стиха». ⁶² «В поэтике Маяковского вольный ямб и вольный хорей легко сменил собой четырехударный стих и свободный стих с тяготением к четырехударности, сохраняя свойственный им характер вариации длины стиха». ⁶³

Но такая интерпретация вольных силлабо-тонических размеров Маяковского не по стопам, а по ударениям и акцентным группам подсказывается указанными выше особенностями структуры стиха и для стихотворений, целиком выдержанных в этом размере. Например:

Я недаром вздрогнул. Не загробный вздор. (4)
 В порт, горящий, как расплавленное лето, (4)
 разворачивался и входил товарищ «Теодор (4)
 Нетте». (1)

⁶² А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского, стр. 71.

⁶³ Там же, стр. 65.

Новое звучание, присущее силлабо-топическим стихам позднего Маяковского, в свое время в образной форме правильно определил его ученик, поэт С. Кирсанов. По его словам, Маяковский пушкинский ямб (мы добавили бы — и хорей) «заставил ходить своей, Маяковского, походкой». «Ты посмотри, что он с ямбами сделал. На этом ямбе лица нет. Он этот ямб то растягивает до семи стоп, то усекает до одной».⁶⁴

Мысль эта наглядно подтверждается сопоставлением вольных хореев приведенного выше стихотворения «Сергею Есенину» с традиционными, «классическими» хорейми стихотворения самого Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья», послужившего для него отправной точкой. В первом силлабо-топический размер заглушается, переосмыслился как последовательность ряда сильных ударений акцентного стиха; во втором четко выступает альтернирующий пятистопный силлабо-тонический размер с «правильной» цезурой на единственном шестистопном стихе:

До свиданья, друг мой, без руки и слова,
Не грусти и не печаль бровей, —
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.⁶⁵

Еще яснее связь между свободной акцентной рамкой и урегулированными в слоговом отношении группами стихов в случаях употребления трехсложных размеров (амфибрахий и анапестов), обычно с колебаниями в сторону урегулированных дольников. Ср. из заключения поэмы «Владимир Ильич Ленин» (четырёхстопные амфибрахии с отдельными стяжениями):

Я счастлив. | Звнящего марша вода
отполит | тело мое невесомое.
Я знаю — | отныне | и навсегда
во мне | минута | эта вот самая.
Я счастлив, | что я | этой силы частица,
что общие | даже слезы из глаз.
Сильнее | и чище | нельзя причаститься
великому чувству | по имени — | класс!

Или из вступления к поэме «Хорошо!» (четырёх- или трехстопные анапесты, также с отдельными смещениями в сторону дольников):

Это время гудит | телеграфной струной,
это | сердце | с правдой вдвоем.
Это было | с бойцами, | или страной,
или | в сердце | было | в моем.

«Руски» такого рода, воспринимающиеся на общем фоне как урегулированные формы акцентного стиха, непосредственно переходят через дольники к равноударному стиху более свободной слоговой конструкции и легко растворяются в акцентной инерции всей поэмы.

Было бы, однако, неверно на основании изложенного игнорировать наличие в стихотворениях и поэмах позднего Маяковского силлабо-тонических размеров, хотя и размеров нового типа. Возможность двойственной метрической интерпретации акцентного стиха, его *амбивалентность*, на которую мы уже указывали не раз, создает в подобных стихах совершенно оригинальную интерференцию двух метрических моделей: одна находится в подчинении у другой, доминирующей, но вместе с тем она выделяется своими особыми ритмами, которые, приобретая известную инерцию повторности, заметно отклоняются от господствующего типа.

⁶⁴ С. Кирсанов. Диалог без собеседника. «Литературная газета», 1935. 15 апреля.

⁶⁵ О пятистопном хорее у Есенина см.: К. Тарановский. О взаимоотношениях стихотворного ритма и тематики, стр. 306—309.

Этим разрушается впечатление регулярности и одпообразия, которое свойственно акцентному стиху не менее, чем силлабо-тоническим размерам (в особенности трехсложным) и урегулированным дольникам. Создастся сложная полифония ритмов, сходная с полиритмичностью (полиметричностью) современной многоголосой музыки и сопровождаемая частыми переменами метра (такта).

В большинстве случаев эти изменения оправданы в смысловом отношении, взаимодействуя с изменением поэтического содержания.

