

*Мне с каждым утром противней
заученный, мертвый стих:
К некоторым особенностям
тонического стиха М. Кузмина*

Владимир Плунгян (Москва)

I. Факты

Цитата в заголовке — из стихотворения «Весны я никак не встретил...», которое и будет основным предметом нашего метрического анализа. Приведем его полностью,¹ сопроводив сразу же метрической схемой каждой строки² (где отмечается слоговой объем анакрусы, клаузулы и междуиктовых интервалов):

(1)	Весны я никак не встретил,	1*2*1*1
	А ждал, что она придет.	1*2*1*0
	Я даже не заметил,	1*1[*]1*1
4	Как вскрылся лед.	1*1*0

Исследование выполнено в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации» (2009—2011 гг.).

Автор приносит благодарность Л. Г. Пановой, А. Ю. Русакову, В. В. Семенову и Д. В. Сичинаве, прочитавшим данную работу в рукописи, за поддержку и конструктивные замечания, способствовавшие улучшению текста.

¹ Цитируется по изданию Кузмин 2000: 410 (№ 383); ниже использованы также примечания Н. А. Богомолова к этому изданию.

² Здесь и далее в метрических схемах строк икты обозначаются звездочкой, цифры между звездочками соответствуют числу слогов между иктами, первая цифра обозначает число слогов в анакрусе, последняя цифра — число слогов в клаузуле; звездочка в квадратных скобках соответствует безударному икту. В формулах ниже используются также следующие условные обозначения: тонические метры — *Дк* (дольник), *Тк* (тактовик), трехсложные силлабо-тонические метры — *Ан* (анapest), *Аф* (амфибрахий), *Д* (дактиль), двусложные силлабо-тонические метры — *Х* (хорей) и *Я* (ямб); цифра после сокращенного обозначения метра соответствует количеству иктов в строке, строчная буква после цифры — типу клаузулы (*м* — мужская, *ж* — женская, *д* — дактилическая, *г* — гипердактилическая). Знаком || обозначается цезура.

Lada Panova and Sarah Pratt, eds. *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*. / Кузмин многогранный: Сборник статей и материалов. Bloomington, IN: Slavica, 2011, 43–57.

	Комендантский катер с флагом	2*1*1*1
	Разрежет свежую гладь,	1*1*2*0
	Пойдут разнеженным шагом	1*1*2*1
8	В сады желать.	1*1*0
	Стало сразу светло и пусто,	2*2*1*1
	Как в поминальный день.	1[*]1*1*0 или 0[*]2*1*0
	Наползает сонно и густо	2*1*2*1
12	Тревожная лень.	1*2*0
	Мне с каждым утром противней	1*1*2*1
	Заученный, мертвый стих...	1*2*1*0
	Дождусь ли весенних ливней	1*2*1*1
16	Из глаз твоих!?	1*1*0

Данное стихотворение вошло в «Нездешние вечера»³ (1921), в составе открывающего сборник цикла «Лодка в небе». Комментаторы указывают на первую публикацию в журнале «Огонек» за 1915 г. и на сохранившийся черновой автограф с посвящением Ю. И. Юркуну, датированный 13 апреля 1914 г. По своим ключевым мотивам стихотворение достаточно типично для тех текстов «импрессионистической» части наследия зрелого Кузмина, где сквозь казалось бы бесхитростную фиксацию «впечатлений бытия» всегда просвечивает некий второй (а зачастую и третий) план. Особо отметим многозначительный параллелизм между «обновлением природы» (ст. 1–6), «обновлением чувств» (ст. 7–12) и «обновлением стиха» (ст. 13–14), причем третье «обновление», занимая, в отличие от первых двух, минимум текстового пространства, помещено в кульминационную позицию начала последнего катрена.

Обновление стиха нас и будет интересовать в данных заметках. Речь пойдет, как уже было сказано, в основном о метрических характеристиках (1). Это стихотворение является одним из ранних образцов очень своеобразного и малоизученного типа русского тонического стиха, в разработке которого роль Кузмина весьма существенна. Для того, чтобы понять его специфику, рассмотрим формальную организацию (1) подробнее.

В первой публикации стихотворение печаталось с разбивкой на строфы, но в последующих изданиях она отсутствовала. Тем не менее, независимо от графических решений, в стихотворении отчетливо прослеживается строфическое деление на урегулированные неравносложные катрены: это деление поддерживается не только повторяющейся

³ Сам Кузмин впоследствии считал этот сборник одним из самых удачных — в известной дневниковой записи от 10 октября 1931 г. он, оценивая свои сборники «по пятибалльной системе», поставил «Нездешним вечерам» 4 (более высокую оценку получили только первый и последний из прижизненных сборников, т. е. «Сети» и «Фореель разбивает лед»).

перекрестной рифмовкой вида жмжм, но и повторяющимся чередованием трех 3-иктных и заключительной укороченной 2-иктной строки. Таким образом, сокращенная формула данного стихотворения могла бы быть записана как ДкЗжмж / Дк2м.

То, что метр, которым написано (1), — именно дольник, казалось бы, также устанавливается достаточно легко и безальтернативно; по крайней мере, любой стиховед «гаспаровской школы» вряд ли предложил бы здесь какой-то иной анализ. Действительно, как явствует из метрической схемы, междуиктовые интервалы на всем протяжении текста нигде не превышают двух слогов,⁴ а это и есть основной признак дольника, согласно Гаспаров 2001. Однако от обычного 3-иктного дольника стихотворение все же отличается в ряде существенных отношений.

Прежде всего, бросается в глаза достаточно высокая доля строк, по ритмике совпадающих с правильными двусложными метрами: это ямбические строки № 3 (ЯЗж), 4, 8, 16 (все Я2м) и хореическая строка № 5 (Х4ж) — всего 5 из 16, т. е. более 30%; кроме того, и строка № 10 (3*1*0) при одном из вариантов анализа также может интерпретироваться как совпадающая с правильным ЯЗм. Строки правильных двусложных метров выделяются и композиционно: так, три из четырех укороченных строк, завершающих катрены, — именно ямбические, и лишь одна (№ 12) укладывается в ритм Аф2м.

Все остальные строки стихотворения (1) — это, за исключением одной укороченной строки № 12, строки, содержащие различные сочетания двусложных и трехсложных стоп, т. е. как раз как будто бы классические образцы дольника; таковых насчитывается 9, а если включать строку № 10 в одном из возможных вариантов ее метрического анализа, то даже 10.

Еще одна важная особенность этого текста связана с ритмикой анакрус. Анакруса в (1), как и положено классическому дольнику, переменная: преобладает 1-сложная (всего в 12-ти строках), встречается 2-сложная (всего в 3-х строках), а строка № 10, как уже было сказано, может интерпретироваться либо как правильный 3-стопный ямб с 1-сложной анакрусой, либо как 3-иктный дольник с нулевой анакрусой. (Тот факт, что кроме данного локуса нулевая анакруса нигде более не встречается, вообще говоря, делает чуть более предпочтительной интерпретацию этой строки как ямбической.)

⁴ Подчеркнем — слоговой объем между иктами, а не между ударными слогами. В (1) имеется несколько случаев безударных («слабых») иктов, как в строках № 3 и № 10; правда, все они укладываются в ритм правильного 3-стопного ямба, а не дольника, а в двусложном размере слабые икты — явление, издавна признаваемое метрической теорией. От того, как именно будут выделены слабые икты, естественно, может зависеть и величина междуиктовых интервалов, но в нашем случае серьезных проблем здесь не возникает.

Проблема состоит в том, что переменная анакруса ведет себя не вполне обычно, поскольку 2-сложная анакруса появляется не только в строках дольника (т. е. № 9 и 11), но и в строке двусложного метра (т. е. № 5: *Комендантский катер с флагом*). Метрическая схема этой строки (2*1*1*1) совершенно нестандартна и способна поставить в тупик любителя школьных схем. Действительно, если мы признаем здесь 2-сложную анакрису, то мы ожидаем «при» этой анакрисе найти правильный трехсложный метр (т. е. анапест) или хотя бы дольник; если же мы трактуем эту строку как принадлежащую двусложному метру, то мы обязаны и анакрису подвести под эту трактовку, т. е. анализировать строку № 5 как правильный 4-стопный хорей. Последнее, однако, тоже не очень хорошо: ведь физически первый слог строки № 5 безударен. Можно, конечно, объявить его слабым иктом (по типу 0[*]1*1*1*1), но, в отличие от аналогичной интерпретации, например, для ямбической строки № 3 (с пропуском ударения на втором икте), это никак не поддерживается общим метрическим контекстом всего стихотворения: ведь в нем не только нет больше ни одной 4-иктной строки, но и его строфическая организация, как уже было отмечено в самом начале, недвусмысленно указывает на четкий иктовый ритм 3 – 3 – 3 – 2, ни разу не нарушенный. Стало быть, получается 3-стопный хорей с анапестической анакрисой — но науке такие комбинации как будто бы до сих пор известны не были. Противоречие, надо сказать, весьма характерное для стилистики Кузмина, где одни сущности часто притворяются другими, а то, что кажется простым, при ближайшем рассмотрении предстает более чем сложным.

Итак, если перед нами дольник, то не вполне обычный. В отличие от канонического 3-иктного дольника первых десятилетий XX в. (о котором см. в первую очередь Гаспаров 1968, а также Гаспаров 1974), созданного Блоком и Ахматовой и поддержанного поздним Есениным и неоклассической традицией «парижской ноты», он представляет собой не сочетание строк правильных трехсложных метров со строками переменных междуиктовых интервалов, а сочетание с этими последними строк правильных двусложных метров, к тому же не только 3-иктных, но и меньшей длины. Правильных строк трехсложного метра в (1) практически нет вовсе — единственным исключением является «короткая» строка № 12, но она 2-стопная, а не 3-стопная, тогда как классический дольник «короткие» строки вообще не включает. При этом в правильных строках двусложных метров, которые входят в (1), встречается «незаконная» 2-сложная анакриса, которая положена только трехсложному метру — анапесту.

Перечисляя «странности» метрики (1), полезно иметь в виду и тот факт, что для поэтики Кузмина в целом «классический» дольник, вообще говоря, не слишком характерен. При всем разнообразии и богатстве тонического стиха Кузмина (начиная с самых ранних сборников), основная часть его тонических стихотворений распределяется между лог-

эдами с постоянной или урегулированной анакрусой⁵ и распатанными тактовиками с весьма свободной ритмикой.⁶ Тоническая «середина», к которой как раз и относятся классические дольники, представлена очень слабо. Фактически, первые образцы классического дольника (с переменной анакрусой и вкраплениями правильных трехсложных метров) появляются у Кузмина только в 1911—1913 гг. (в циклах «Маяк любви», «В дороге», «Остановка» и др. — из книг «Осенние озера» и «Глиняные голубки»). «Пик» классического дольника у Кузмина приходится как раз на 1914—1916 гг. — это стихи циклов «Плод зреет» и «Виденья» из книги «Вожатый» и нек. др.; имеется несколько образцов классического дольника и в книге «Нездешние вечера» (например, «Расцвели на зонтиках розы...», 1914, или «Ведь это из Гейне что-то...», 1916), но после 1916 г. классический дольник указанного типа опять практически сходит на нет. Таким образом, время написания (1) — это период наиболее интенсивных экспериментов Кузмина с метрическими формами, близкими к классическому дольнику, но даже в этот период классические дольники отнюдь не преобладают и сосуществуют с гораздо более многочисленными образцами логаядов, тактовика и акцентного стиха (к последнему относятся, например, «гностические» тексты 1917 г. «Базилид» и «Учитель» из тех же «Нездешних вечеров»; в Гаспаров 2006: 314, 316—318 их метр определяется как «распатанный дольник», «промежуточный», или «колеблющийся», между дольником и акцентным стихом; ср. также наблюдения в Панова 2006: 507—508 и 510—511).

Подобное распределение форм тонического стиха для поэта начала XX в. не слишком типично; сочетание тактовиков с логаядами при относительно слабой представленности классического дольника из старших современников Кузмина в какой-то степени характерно, пожалуй, только для З. Гиппиус, а из его младших современников — для Гумилева и особенно Г. Иванова периода 1910-х гг.; в двух последних случаях прямое или косвенное влияние Кузмина вполне вероятно.⁷

⁵ Таких как, например, «Ах, уста, целованные столькими...» (1906), «Стекла стынут от холода...» (1908), «Пришел издалека жених и друг...» (1908), «Боги, что за противный дождь!» (1909) и мн. др.

⁶ Таких как, например, «Светлые кудри да светлые открытые глаза...» (1904), «Сердце, как чаша наполненная, точит кровь...» (1908), «Я вижу — ты лежишь под лампадой...» (1908), «Пела труба; солдаты ложились спать...» (1911) и мн. др.

⁷ У Гумилева, начинавшего, как и Кузмин, тонические эксперименты с тактовиков и логаядов, дольники в заметных количествах также возникают только с середины 1910-х гг., но, в отличие от Кузмина, их количество и все последующие годы остается значительным. Ранний Г. Иванов периода 1911—1916 гг. точнее всего воспроизводит «кузминский» тип тонического стиха, активно экспериментируя как с разнообразными логаядами, так и с распатанными тактовиками и почти не прибегая к классическому дольнику; лишь начиная с 1920-х гг. в его

Говоря предельно кратко и неформально, если классический дольник в некотором смысле колеблется вокруг правильного трехсложного метра (и ощущается как его дериват), то стих, представленный в (1), явным образом тяготеет к двусложному метру. В оставшейся части статьи мы попытаемся показать, что наиболее адекватное описание этого стиха и должно представлять его как дериват двусложного метра, но такое решение будет иметь достаточно существенные и далеко идущие последствия для теории русского тонического стиха.

II. Попытка интерпретации

Мы видим, что метрическая трактовка текста (1) наталкивается на ряд противоречий и парадоксов, которые коренятся не в самих фактах как таковых, а в существующих теориях метра. Действительно, в доминирующем сегодня подходе к определению тонических метров заложено скрытое методологическое противоречие; чтобы успешно преодолеть это противоречие, его необходимо в первую очередь осознать. Коротко говоря, противоречие это следующее: если для регулярного силлабо-тонического стиха стиховеды давно и эксплицитно признают, что его анализ должен строиться на сопоставлении наблюдаемых фактов с некоторой идеальной метрической схемой, то при анализе тонического стиха необходимость такой же идеальной схемы, как правило, никак не эксплицируется, и возникает иллюзия, что этот тип стиха устроен «проще» и может анализироваться только на уровне непосредственного наблюдения. Поскольку на самом деле такой анализ невозможен (а тонический стих — не проще, а гораздо сложнее силлабо-тонического), это приводит к расхождению теории и практики стиховедения и к возникновению целого ряда нежелательных парадоксов, в том числе, к существованию целых классов тонического стиха, как бы не замечаемых теорией. Стих, представленный в (1), — именно такой случай.⁸

Поясним, что имеется в виду.

Описание силлабо-тонического стиха обычно строится на понятии метрической схемы и ее конкретной реализации в стихотворном тексте (или, что практически то же самое, на понятиях «метра» и «ритма»). Строка признается принадлежащей определенному метру, если реально наблюдаемое в ней распределение ударных и безударных слогов может «подходить» под нужную метрическую схему в результате определенных преобразований (прежде всего, восстановлением «пропущенных» ударений на сильных местах и удалением «сверхсхемных» ударений на слабых). Хорошо известно, что вне метрического контекста результат

творчестве происходит решительный поворот к традиционному силлабо-тоническому стиху с очень незначительными вкраплениями дольника.

⁸ Еще один класс аналогичных явлений анализируется в нашей статье Плунгян 2008.

такого преобразования может быть неоднозначен, и одна и та же строка теоретически может вписываться в метрические схемы нескольких разных метров.

Подобное описательное решение, вполне традиционное для стиховедческой практики, диктуется жесткой необходимостью: если опираться только на наблюдаемое распределение реальных ударений в русских силлабо-тонических стихах (в особенности двусложных метров), то полученная картина будет не слишком далека от полного хаоса.

Однако чем дальше располагается метрический тип стиха от силлабо-тонического, тем влиятельней оказывается тенденция опираться в его описании именно на наблюдаемое распределение ударений — по крайней мере, в теории. Стиховедческая практика здесь более противоречива.

Так, первые исследователи дольника (в частности, Г. А. Шенгели, А. П. Квятковский, С. П. Бобров и нек. др.) имплицитно следовали той схеме, которая была выработана при описании силлабо-тонических метров — а именно, склонялись к тому, чтобы считать дольник результатом преобразования трехсложных метров, т. е. их метрическим дериватом. Такая трактовка основывалась на совершенно правильной интуиции о тесной связи классического дольника с трехсложными метрами (к тому же подтверждавшейся наблюдением, позднее сделанным в Гаспаров [1984] 2000, что рост дольников в истории русского стиха происходил именно за счет сокращения числа трехсложных метров), однако сам набор преобразований, порождавших дольник, был описан неудовлетворительно и опирался на во многом фантастические представления о природе русского стиха. Стремление устранить эти недостатки привело, однако, и к неясному господству «позитивистской» трактовки тонического стиха, согласно которой тонический метр в основном предстает комбинацией наблюдаемого распределения ударных и безударных слогов и не должен описываться как результат какого бы то ни было преобразования «другого» метра.

Как кажется, на современном этапе целесообразно реабилитировать тот подход, согласно которому не только силлабо-тонический, но и тонический метр является результатом преобразования некоей абстрактной схемы, состоящей из упорядоченного набора сильных (изначально ударных) и слабых (изначально безударных) слогов. Действительно, из абстрактной схемы двусложных или трехсложных силлабо-тонических метров (с сильными слогами строго через один или, соответственно, два слога) реальные силлабо-тонические стихи получаются в результате применения любой комбинации из следующих возможных преобразований (включая и неприменение никакого из них):

а) *центральные преобразования* — (i) деакцентуация («ослабление») сильного слога и (ii) акцентуация слабого слога (при сохранении акцентуации сильного в той же стопе); этот тип преобразований (в рамках

различных понятийных систем) плодотворно исследовался в русском стиховедении уже около ста лет, начиная с проницательных работ Андрея Белого;

б) *маргинальные преобразования* — (iii) акцентуация слабого слога при одновременной деакцентуации сильного в той же стопе (так называемый «перебой»)⁹; (iv) варьирование ритма анакрусы, т.е. снятие ограничения на однородную анакрусу в пределах стихотворения и (v) добавление или усечение слогов в строке перед цезурой и/или после нее («цезурные эффекты», см. Плунгян 2005).

Но если сформулированное выше описание силлабо-тонической метрики является более или менее общепринятым (хотя и не всегда эксплицитно формулируемым именно в таких терминах), то относительно тонической метрики подобных утверждений обычно избегают, по крайней мере в теории. Между тем, структура и эволюция русского тонического стиха XIX-первой половины XX вв. наиболее адекватно может быть описана только при таком подходе, который опирается на трактовку тонического стиха как производного от силлабо-тонического (или, как сказал бы М. Л. Гаспаров, «воспринимаемого на фоне» силлабо-тонического стиха). Иными словами, тонический стих должен быть описан как дериват той же абстрактной метрической схемы, к которой применяются преобразования (i)–(iv). Такой подход можно назвать «деривационной теорией метра» (здесь мы используем удачный термин В. В. Семенова, см., в частности, его недавнюю публикацию Семенов 2008, в которой изложены близкие к развиваемым здесь идеи; ср. также подход, контуры которого намечены в статье Брейдо 1996).

Остается установить, каковы те преобразования, которые дают разные типы тонического стиха — собственно, ответ на этот вопрос будет одновременно и ответом на вопрос о том, какой должна быть классификация разных типов тонического стиха. Как представляется, основных таких преобразований два — их можно условно назвать «синкопой стопы» и «расширением стопы»: в первом случае в стопе происходит усечение одного или нескольких безударных слогов, во втором случае — добавление одного или нескольких безударных слогов; как синкопы, так и расширения могут применяться более чем к одной стопе стихотворной строки. Существует, как и для силлабо-тонического стиха, также ряд более маргинальных преобразований — например, синкопа ударного слога, в 3-иктном дольнике порождающая так называемую «пятую

⁹ Данное преобразование имеет целый ряд ограничений на применение — в частности, перебой обычно ограничен первой стопой и не может применяться более одного раза внутри одной строки. Обстоятельная аргументация в пользу включения перебоя в число разрешенных преобразований силлабо-тонической схемы (в нашей терминологии) содержится в статье Шапир 2005.

форму» (Гаспаров 1968), т. е. строки вида *фиолетовый гобелен*; в настоящей статье мы их подробно рассматривать не будем.

Соответственно, при указанном подходе будут различаться не дольник и тактовик, а «синкопированный силлабо-тонический стих», т. е. стих, полученный путем устранения слогов из исходной схемы, и «расширенный силлабо-тонический стих», т. е. стих, полученный путем добавления (единичных) слогов в исходную схему. Безусловно, большинство образцов дольника окажутся и образцами синкопированного стиха, а большинство образцов тактовика — образцами расширенного стиха, но, что существенно, далеко не все. Ведь одна и та же наблюдаемая последовательность ударных и безударных слогов в строке может быть, вообще говоря, получена разными путями — например, строка вида *Весны я никак не встретил* (т. е. 1*2*1*1) может рассматриваться и как результат синкопы второй стопы в строке трехсложного метра (в данном случае, АфЗж), и как результат расширения первой стопы в строке двусложного метра (в данном случае, ЯЗж). То, какую деривационную возможность следует выбрать, является предметом отдельного обсуждения — как представляется, полная теория русской метрики как раз и должна выработать процедуры для разрешения подобных конфликтов.

Как можно видеть, «деривационный» подход, в отличие от «позитивистского», не относит тонический стих к тому или иному типу лишь на основании наблюдаемого распределения ударных и безударных слогов в строке. Так, наличие в стихе междуиктовых интервалов объемом в 1-2 слога при деривационном подходе еще не означает автоматического признания этого стиха синкопированным — вполне может оказаться, что данный стих целесообразно описывать как образованный путем расширений двусложных стоп, то есть с помощью тех же преобразований, которые дают основной массив традиционных тактовиков. С другой стороны, в Плунгян 2008 было показано, что стих с междуиктовыми интервалами в 2-3 слога в определенных случаях целесообразно считать не «расширенным», а как раз синкопированным (подобно основному массиву традиционных дольников) — а именно, если он образован путем синкопы пеонических строк с четырехсложными стопами. Таким образом, большинство традиционных дольников относятся к синкопированным метрам, но среди них встречаются и расширенные (построенные на основе правильных двусложных силлабо-тонических метров); аналогично, большинство традиционных тактовиков относятся к расширенным метрам, но среди них встречаются и синкопированные (построенные на основе правильных пеонических метров).

Теперь, после этого по необходимости краткого теоретического экскурса, мы можем вернуться к нашей основной проблеме — а именно, к определению метрических характеристик стихотворения (1). Легко видеть, что возможностей в рамках деривационного подхода две — либо

это 2 / 3-иктный «синкопированный стих» на основе трехсложного метра, либо это «расширенный стих» на основе двусложного метра.

Как представляется, выбор здесь, как и в общем случае, должен быть произведен в пользу того типа деривации, который дает возможность получить наблюдаемый результат из абстрактной схемы с помощью минимального числа преобразований; при этом применение базовых преобразований при прочих равных условиях предпочтительнее применения маргинальных.

Для стихотворения (1) выбор достаточно очевиден: это стих, не содержащий правильных «длинных» строк трехсложного метра, но содержащий большое количество правильных строк двусложного метра и в целом написанный на основе двусложного метра. Поэтому строки, не укладывающиеся в двусложный метр, целесообразно анализировать как дериваты последнего, то есть, как содержащие отдельные расширения двусложных стоп. Это преобразование относится к базовым и затрагивает наименьшее число стоп по сравнению со всеми другими вариантами. Действительно, если бы (1) анализировалось как синкопированный стих на основе трехсложного метра, то для его описания пришлось бы постулировать большее число более радикальных преобразований, в том числе множественные синкопы в строках трехсложного метра (чтобы превратить Аф3 в ЯЗ, следует осуществить синкопу дважды). Интересным следствием данного решения оказывается то, что строка № 12 в контексте всего стихотворения оказывается не строкой правильного трехсложного метра Аф2м, а расширением ямбической строки Я2м. Строка № 5 получается путем применения маргинального преобразования — удлинения ямбической анакрusy в строке ЯЗж, но это решение также оказывается наиболее экономным, так как реальный вид строки получается из двусложной схемы с помощью единственного преобразования (на самом деле, как мы покажем ниже, подобные удлинения анакрusy в данном типе стиха не редкость).

Итак, перед нами особая разновидность традиционного «дольника» — «расширенный ямб», точнее, 2/3-иктный расширенный стих на основе ямба с единичным удлинением анакрusy. Его формулу можно было бы записать как <(+)ЯЗжмж / <Я2м (где «<» — символ расширенного стиха, а «+» — символ удлиненной анакрusy).

Такой тип метра в русском стиховедении ранее, насколько можно судить, не выделялся.¹⁰ Насколько он распространен?

¹⁰ Впрочем, М. Л. Гаспаров очень близко подошел к этой идее, заметив, что существующие типы русского дольника неоднородны и могут быть разбиты на стихи «с преобладанием трехсложных» и «с преобладанием двусложных» стоп (Гаспаров 2001: 149—151). Но выделяемый им класс дольников «на двусложной основе» на самом деле также неоднороден, и наш расширенный двусложный метр образует лишь подмножество этого массива, хотя само наблюдение М. Л.

Массовые образцы расширенного двусложного метра возникают в русской поэзии не раньше начала XX в., ранее всего у Блока и почти сразу вслед за Блоком — у Кузмина. Из более ранних опытов XIX в. наибольший интерес, по-видимому, представляют собой несколько стихотворений Тютчева, в которых расширенный двусложный метр возникает как имитация немецкого дольника (действительно, по типу более близкого к расширенному двусложнику, ср. Гаспаров 2001): это, в частности, перевод стихотворения Гете «Заветный кубок» («Был царь, как мало их ныне...», 1829) и знаменитая «Последняя любовь» («О, как на склоне наших лет...», 1854). У других авторов XIX в. таких метрических новаций не засвидетельствовано — синкопированный тонический стих этого периода в целом безоговорочно оказывается дериватом трехсложного, а не двусложного метра.

Следует отметить, что и у Блока ряд образцов этого метра возникает в переводах немецких дольников (два перевода из цикла Гейне «Опять на родине», 1909, что отмечается и в Гаспаров 2001), однако первые опыты Блока такого рода — все-таки оригинальные стихотворения: «Еще прекрасно серое небо...» (1905) и «В снежной пене — предзакатная...» (1907); за ними следуют «Поздней осенью из гавани...» (1909) и «Дух пряный марта был в лунном круге...» (1910). Блоковский расширенный двусложный метр — в основном, 4-иктный, только переводы из Гейне написаны 3-иктным стихом. Эксперименты Кузмина более многочисленны и разнообразны. Расширенный Я4 (в сочетании с правильным Я2) появляется уже в 1907 г.: это «Горит высоко звезда рассветная...» из цикла «Радостный путник» («Сети»); еще более сложные образцы «длинных» расширенных двусложных метров входят в цикл «газэл» 1908 г. Практически одновременно возникает и 3-иктный расширенный двусложник — таково, например, первое стихотворение из цикла «Канопские песенки» из того же сборника «Сети» (см. о нем подробнее в Панова 2006: 411–412):

(2)

В Канопе жизнь привольная:	1*1*1*2
съездим, мой друг, туда.	0*2*1*0
Мы сядем в лодку легкую,	1*1*1*2
доедем мы без труда.	1*2[*]1*0
Вдоль берега спокойного	1*1[*]1*2
гостиницы все стоят —	1*2*1*0
террасами прохладными	1*1[*]1*2
проезжих к себе манят,	1*2*1*0
Возьмем себе отдельную	1*1*1*2

Гаспарова о метрической гетерогенности русских дольников совершенно справедливо.

мы комнату, друг, с тобой;	1*2*1*0
венками мы украсимся	1*1*1*2
и сядем рука с рукой.	1*2*1*0
Ведь поцелуям сладостным	1[*]1*1*2
не надо нас, друг, учить:	1*2*1*0
Каноп священный, благодный	1*1*1*2
всю грусть может излечить.	1*2[*]1*0

Метр (2) фактически представляет собой логаяд особого типа (что отмечено уже в статье Васюточкин 1976: 159):¹¹ это урегулированное сочетание строк правильного ямба вида ЯЗд и, в нашей терминологии, строк расширенного ямба вида <ЯЗм (расширение регулярно во второй стопе); только в одном случае расширенная строка — не ямбическая, а хорейская (это самая первая строка с мужской клаузулой). Данный пример еще более наглядно, чем (1), подтверждает правомерность анализа тонической части (2) — традиционного дольника — как расширенного двусложного, а не синкопированного трехсложного метра.

Эксперименты с расширенным двусложным метром встречаются у Кузмина и в последующие годы: отметим, в частности, «Мы в слепоте как будто не знаем...» (1916), «Душа, я горем не терзаем...» (1917), «Барабаны воркуют дробно...» (1921).

Таким образом, не будет преувеличением сказать, что в первое десятилетие XX в. Кузмин оказывается главным пропагандистом расширенного двусложного метра, появившегося чуть раньше у Блока. Следующее поколение поэтов ориентируется уже, по-видимому, во многом именно на Кузмина: не случайно наибольшее количество образцов расширенного двусложного метра появляется в 1910-е гг., с одной стороны, у Герцык и Цветаевой, с другой стороны — у Г. Иванова, Гумилева и Адамовича, а в 1920-е — прежде всего, у младших акмеистов (Н.

¹¹ Правда, тип этого логаяда в указанной работе определен неверно: по мнению автора, четные строки в (2) подчиняются схеме «второй колы алкеева одиннадцатисложника», которая (в наших обозначениях) передается им как 0*2*1*0. Здесь допущены сразу две неточности: во-первых, необъяснимым образом, метр только одной второй строки, единственной, содержащей нулевую анакрису, представлен как метр *всех* четных строк (где во всех остальных случаях представлена, как легко видеть, 1-сложная анакриса); во-вторых, и сама схема алкеева одиннадцатисложника также приведена неточно, так как его второе полустишие двухиктно, а не трехиктно (Гаспаров 2003: 50–53) и в русской передаче это обычно Д2д (ср.: *Не тем горжусь я, || Фебом отмеченный*), да и сама апелляция к античному метру, построенному на совершенно иных принципах и лишь условно передаваемому средствами русского стихосложения, не кажется здесь оправданной. Таким образом, приходится заключить, что в целом строки типа *Фебом отмеченный* и строки типа *Доедем мы без труда* метрически не имеют друг с другом ничего общего.

Оцуп, Вс. Рождественский и др.)¹². Отметим, что расширенные двусложники Герцык и Цветаевой характеризуются одной особенностью, которая сближает их с рядом тактовиков Блока, но противопоставляет тактовикам Кузмина: среди них явным образом преобладает тип <Я4, который восходит к 4-стопному ямбу с цезурными наращенными; в стихах этой метрической структуры расширение, как правило постоянно и происходит только в третьей стопе. Фактически, стих вида <Я4 (1*1*2*1*) отличается от стиха вида Я2ж||Я2 (1*1*1||1*1*) только тем, что в нем не соблюдается обязательный словораздел после второго икта. Тесная связь между ямбом с цезурным наращением и расширенным двусложным стихом — еще одно свидетельство в пользу трактовки последнего как деривата двусложного метра; более того, во многих стихотворениях цезурные и бесцезурные строки сочетаются, особенно у Цветаевой: таковы, в частности, ее «Мне полюбить Вас не довелось...» (1915), «Даны мне были и голос любый...» (1915), «У первой бабки — четыре сына...» (1920) и др.

Тем самым, расширенный двусложный метр Кузмина 1910-х гг., благодаря смелым вариациям анакрусы, стопности и типов расширений, оказывается наиболее гибким и многообразным по сравнению с другими современными ему опытами этого рода. Можно полагать, что именно стих Кузмина задает образец наиболее решительного преодоления «заученного и мертвого» традиционного двусложника — образец, сразу подхваченный младшим поколением поэтов, особенно акмеистами круга Г. Иванова и Адамовича. Приведем в заключение одно стихотворение Г. Иванова 1918 г., показывающее, насколько хорошо младший поэт усвоил уроки старшего¹³:

(3)	Оттепель. Похоже,	0*1[*]1*1
	Точно пришла весна,	0*2*1*0
	Но легкий мороз по коже	1*2*1*1
	Говорит: нет, не она.	2*1[*]1*0

¹² Позднее, уже в 1950-е гг., с этим метром будет много экспериментировать И. Чиннов («Ночами едет сквозь зыбкий сон...» и др.), что в свете сказанного представляется вполне органичным.

¹³ Текст, в отличие от издания Иванов 2005, приводится не по первой, журнальной, а по второй публикации в сб. «Вереск» (издания 1923 г.), где есть ряд разночтений с текстом первой публикации 1918 г., отражающих дальнейшую авторскую работу над текстом. Отметим особо, что строка № 2 в первоначальной редакции (воспроизводимой в Иванов 2005) имеет вид *На то, что пришла весна* (1*2*1*0): как представляется, вариант 1923 г. в метрическом отношении тоньше и точнее вписывается в общий строй стихотворения (см. подробнее ниже).

Запах фабричной сажи.	0*2*1*1
И облака легки.	1[*]1*1*0
Рождественских елок даже	1*2*1*1
Не привезли мужики.	1[*]1*2*0
И все стоит в «Привале»	1*1*1*1
Невыкачанной вода...	1*2[*]1*0
Вы знаете? Вы бывали?	1*2*1*1
Неужели никогда?	2*1[*]1*0
На западе вьются ленты,	1*2*1*1
Невы леденеет гладь.	1*2*1*0
Влюбленные и декаденты	1*2[*]2*1
Приходят сюда гулять.	1*2*1*0
И только нам нет удачи,	1*1*2*1
И красим губы мы,	1*1*1*0
И деньги без отдачи	1*1*1*1
Выпрашиваем займы.	1*2[*]1*0

Общая близость стихотворения (3) мотивам и стилистике Кузмина (вплоть до текстуальных переключек) несомненна. Но нас в особенности интересуют его метрические характеристики, где влияние Кузмина, также несомненное, является, может быть, не столь очевидным. В целом можно сказать, что (3) написано 3-иктным расширенным двусложным метром (с формулой <+Я~ХЗжм), о чем свидетельствует высокая доля чистых ЯЗ и ХЗ (7 строк из 20-ти, при всего одной строке чистого АфЗ), но метрические вариации здесь на порядок богаче того типа расширенного двусложного стиха, который восходит к ямбу с цезурными наращени-ями. Обратим внимание на частые ослабления иктов, переменную ана-крус (с преобладанием 1-сложной, «ямбической») и, в особенности, на дважды встречающееся удлинение ямбической анакрusy до двух слогов (в строках *Говорит: нет не она* и *Неужели никогда?*). Как и в стихотворении (1), трактовка данных строк как чисто хореических (Х4) неприемлема из соображений метрического контекста. Видно, что Г. Иванов пользуется удлинением анакрusy даже свободней, чем Кузмин: у Г. Иванова — по крайней мере, в поздней редакции 1923 г. — удлинение анакрusy встре-чается только в строках хореического ритма и отсутствует в строках с расширенными стопами (где анакруса или нулевая, или 1-сложная): это противопоставляет ритм (3) ритму классического дольника сильнее по сравнению с (1). Как можно видеть, появление образцов типа (3) зна-менует, что процесс создания нового типа тонического метра — рас-ширенного двусложного стиха (или тактовика на двусложной основе) к третьему десятилетию XX в. был в русской поэзии уже завершен. После опытов Кузмина он становится одной из метрических особенностей

позднего акмеизма, переданной впоследствии поэтам «парижской ноты».

Литература

- Брейдо, Е. М. 1996. «Интервальная модель русской метрики». *Вопросы языкознания* 4: 85–94.
- Васюточкин, Г. С. 1976. «Ритмика “Александрийских песен”». В: *Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности*. Вып. III. Л.: Ленинградский Государственный Университет, 158–167.
- Гаспаров, М. Л. 1968. «Русский трехударный дольник XX в.» В: *Теория стиха*. Под ред. В. Е. Холшевникова. Л.: Наука, 59–106.
- . 1974. *Современный русский стих: Метрика и ритмика*. М.: Наука.
- . 2000. *Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика*. Изд. 2-е. М.: Фортуна Лимитед.
- . 2001. *Русский стих начала XX века в комментариях*. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна Лимитед.
- . 2003. *Очерк истории европейского стиха*. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна Лимитед.
- . 2006. «Стихосложение цикла “София” М. Кузмина». В: Л. Г. Панова. *Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина*. В 2-х тт. Т. 2. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 310–318.
- Иванов, Георгий. 2005. *Стихотворения*. Вст. ст., подг. текста, прим. А. Ю. Арьева. СПб.: Академический проект.
- Кузмин, М. А. 2000. *Стихотворения*. Изд. 2-е, испр. Вст. ст., сост., подг. текста и прим. Н. А. Богомолова. СПб.: Академический проект.
- Панова, Л. Г. 2006. *Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина*. Т. 1. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда.
- Плунгян, В. А. 2005. «К эволюции русской метрики: Немонотонная силлабо-тоника». В: *Язык. Личность. Текст. Сб. статей к 70-летию Т. М. Николаевой*. Под ред. В. Н. Топорова. М.: Языки славянских культур, 857–869.
- . 2008. «Об одном “незамеченном” типе русского стиха: Логаэди-ческий пеонический дольник». В: *Динамические модели. Слово. Предложение. Текст. Сб. статей в честь Е. В. Падучевой*. Под ред. А. В. Бондарко, Г. И. Кустовой, Р. И. Розиной. М.: Языки славянских культур, 646–663.
- Семенов, В. В. 2008. *Заметки о релятивной метрике: Семантизация метра в “Прощальной оде” Иосифа Бродского*; <http://www.ruthenia.ru/document/544293.html>.
- Шапир, М. И. 2005. «“Тебе числа и меры нет”: О возможностях и границах “точных методов” в гуманитарных науках». *Вопросы языкознания* 1: 43–62.