

## ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

### 0. Вводные замечания

Хорошо известно, что и современниками, и непосредственно следовавшей за ними литературно-критической традицией Вячеслав Иванов обычно воспринимался (независимо от конкретных оценок и общего отношения к его творчеству) как виртуоз формального и языкового изобилия: если критика упрекала его, то (говоря позднейшим языком) всегда за «излишества», если хвалила – то за «многообразие». Достаточно, как представляется, привести лишь одну цитату из непритязательного, но весьма характерного в этом отношении мемуарно-критического эссе Сергея Маковского:

Он ненасытен. Стихи его приобретают характер мифического универсализма. Он переводит с древнегреческого, с латыни и с итальянского, немецкого, французского. Пишет гекзаметром и другими размерами античной поэзии, пользуется и всеми формами позднейшей (*выделено мной* – В.П.): пишет гимны, дифирамбы, оды, пэаны, канцоны, газеллы, элегии, триолеты, рондо, сонеты и венки сонетов... И в эти разливы рифмованных и нерифмованных строк он вносит целиком свое синкретическое мировоззрение, всеохватывающий трепет своего чувства красоты, уводящего в миры иные: *de realibus ad realiora*<sup>1</sup>.

Однако это представление, безусловно, нуждается в уточнении. Формальное разнообразие творчества Вячеслава Иванова было не безграничным, и в этом отношении крайне интересным представляется корпус его тонических<sup>2</sup> стихотворений, открывающий много неожиданного как с точки зрения формальной таксономии, так и с точки зрения эволюции стихотворных форм.

---

<sup>1</sup> С. Маковский. *Вячеслав Иванов в России*. Очерк написан в начале 1950-х гг., вошел в сборник Маковского «Портреты современников» (Нью-Йорк, 1955). Цит. по изд.: *Воспоминания о серебряном веке* / Сост. Вадим Крейд. М.: Республика, 1993, с. 118-119.

<sup>2</sup> В настоящей работе мы понимаем тонический стих в основном в соответствии с общепринятыми определениями М. Л. Гаспарова, согласно которым тоническим считается любой тип стиха с переменным междуиктовым слоговым объемом (далее МСО) в строке, в том числе *дольник* (МСО не превышает 2 слогов), *тактовик* (МСО не превышает 3 слогов) и *акцентный стих* (МСО в целом произволен, но, в отличие от верлибра, сохраняется рифма в позиции конца строки); см. подробнее, например, М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих: метрика и ритмика* (М.: Наука, 1974, с. 29, 220 et passim) и М. Л. Гаспаров, *Русский стих начала XX века в комментариях* (М.: Фортуна Лимитед, 2001, 2 изд., с. 146-156. О сложных случаях и переходных формах речь пойдет ниже.

Был ли Вячеслав Иванов, при всём богатстве своего формального репертуара, новатором в отношении поэтической метрики? Ответ на это вопрос не так прост и однозначен. Стоит вспомнить, прежде всего, что новаторство Иванова проявлялось во многом в возрождении архаической поэтики, в стремлении, как это в свое время лаконично сформулировал С. С. Аверинцев, «переиграть историческую победу “Арзамаса” <...>, через голову Пушкина вернуться к допушкинским истокам русской поэзии»<sup>3</sup>. Поэт широко открыл двери античности, европейскому ренессансу и русской древности – но, на первый взгляд, почти закрыл их для русской современности. Между тем, именно период 1890-1900-х годов знаменует начало наиболее глубоких изменений в формальном репертуаре русской поэзии – изменений, в ходе которых, в частности, тонические метры (прежде всего, дольник) стали равноправным метрическим выбором наряду с классической силлаботоникой. Но, как кажется, обновление поэтической техники, связанное с русским Серебряным веком, происходило, главным образом, в направлении, противоположном тому, в котором шел Вячеслав Иванов. Ведь основным вектором этого обновления был выход за рамки традиционной поэтики, лишение стиха его слишком узнаваемых и слишком условных атрибутов, навязанных ему «ломоносовской реформой», в каком-то смысле – движение стиха в сторону прозы. Тонические метры, расцвет которых начался именно на рубеже XIX и XX вв., носили отпечаток раскованной разговорной интонации, это было, по слову М. Л. Гаспарова, прежде всего «расшатывание» русского поэтического канона. Как кажется, поэтическая идеология Вячеслава Иванова такое движение приветствовать не могла; применительно к его собственному творчеству скорее следует говорить не о «расшатывании», а об «укреплении» консервативных традиций. В кругу символистов Иванов резко выделяется именно этой поэтической консервативностью: его эксперименты заходят сколь угодно далеко, когда речь идет об обогащении русского стиха античными формами, но остаются крайне сдержанными (если не сказать робкими), когда речь идет о возможности разрушения традиционного силлабо-тонического канона. Вячеслав Иванов охотно *добавляет* к русскому стиху, но никогда не стремится *отнять* у него; между тем, магистральным вектором в эволюции русской метрики было именно постепенное устранение исчерпавших себя классических форм в пользу «новой выразительности», стоявшей на полпути между традиционной поэзией и прозой. Это противопоставляет Иванова не только младшим символистам Блоку и Белому, экспериментировавшим с «новой выразительностью» активно и последовательно, но и таким старшим символистам, как Брюсов и осо-

---

<sup>3</sup> С. С. Аверинцев. *Вячеслав Иванов*. В кн.: Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Малая серия). М.: СП, 1976, с. 35.

бенно З. Гиппиус, которая одна из первых (если не первая) начала внедрять в русскую поэзию тонический стих во всех его разновидностях. Сближает же данная тенденция его, напротив, с Бальмонтом, Мережковским и Сологубом<sup>4</sup>, также в целом не проявлявшим интереса к экспериментам с тоническим стихом (который у Бальмонта не встречается практически вовсе, а у Мережковского и Сологуба – в качестве немногочисленных исключений на периферии основного творчества). Отметим при этом, что Бальмонт и Сологуб, как и Иванов, наиболее активно экспериментировали не с метрикой, а со строфикой. Не случайно и перечисленный С. Маковским вклад Вячеслава Иванова в формальный репертуар русской поэзии сводится почти исключительно к перечню строфических «твердых форм», в котором чисто метрические новации (если не считать попыток имитации античной метрики) занимают весьма скромное положение<sup>5</sup>.

Тем не менее, тоническим стихом Вячеслав Иванов писал. Нам кажется несомненным, что эти опыты лежат вне основного русла его поэтической эволюции, но их детальный анализ выявляет достаточно интересные закономерности. Поэтому мы начнем с того, что охарактеризуем весь корпус<sup>6</sup> его оригинальных тонических стихотворений, а затем рассмотрим некоторые произведения более подробно.

### 1. Место тонического стиха в наследии Вячеслава Иванова

В целом метрический репертуар Вячеслава Иванова является весьма консервативным для поэта начала XX в. В его поэтическом наследии безоговорочно доминируют правильные двусложные силлабо-тонические метры, в первую очередь, конечно, ямб (около 63% от всего корпуса); доля хорея составляет около 17%. При этом бросается в глаза низкая доля правильных трехсложных метров – около 7%, что лишь незначительно превышает

---

<sup>4</sup> Напомним, что всё это поэты, годы рождения которых приходятся на период между 1863 г. (Сологуб) и 1867 г. (Бальмонт). Первое «поколение экспериментаторов», в которое, кроме З. Гиппиус (1869) и Брюсова (1873), входят еще по крайней мере Кузмин (1872), А. Герцык (1874) и Волошин (1877), в целом оказывается моложе примерно на десятилетие, так что в выборе поэтической стратегии автора определенную роль мог играть и тривиальный фактор возраста.

<sup>5</sup> В этом отношении показательно, например, сравнение корпуса газелл у Вячеслава Иванова и Кузмина: оба поэта оставили приблизительно равное количество стихотворений в этом типе строфики, но если у Иванова тоническим стихом написаны всего 2 газеллы (I и IV в цикле «Новые газеллы о розе», 1910-1911), то у Кузмина – подавляющее большинство (не менее 10 образцов в цикле 1908 г.).

<sup>6</sup> В качестве базового издания нами было использовано, как это принято в большинстве современных исследований, так наз. «брюссельское» *Собрание сочинений* Вяч. Иванова, под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт (Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987, t. I–IV). Вся предварительная работа по выделению корпуса тонических стихов и их метрической разметке была выполнена К. М. Корчагиным (при участии А. Г. Грека), которым мы приносим глубокую благодарность. Результаты этой работы доступны на сайте Национального корпуса русского языка (поэтический подкорпус): см. <http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>. В настоящем обзоре мы почти не касаемся метрики переводов Вячеслава Иванова из античной и европейской поэзии; некоторые интересные замечания по поводу переводческой практики Иванова можно найти, например, в статье: С. Завьялов, Вячеслав Иванов – переводчик греческой лирики // *НЛО*, 2009, 95, с. 163-184.

ет соответствующий показатель для таких поэтов первой половины XIX в., как Баратынский и Тютчев (для сравнения укажем, что, например, в наследии Фета на правильные трехсложные метры приходится около 22%). Оставшаяся незначительная доля (около 9%) и занята у Вячеслава Иванова тоническим стихом, в абсолютных цифрах это около 90 стихотворений, из которых, однако, приблизительно треть приходится на элегический дистих и гекзаметр (ниже специально не рассматриваемые).

Таким образом, собственно тонический стих Вячеслава Иванова – это около 60 стихотворений<sup>7</sup>, написанных в основном в период с 1902 по 1916 гг. (т.е. в период наибольшего расцвета экспериментальных поисков разного рода). Ни в раннем (до 1900), ни в позднем (после 1920) творчестве Вячеслав Иванов к тоническому стиху не обращался ни разу (если не считать некоторых стихотворных вставок в не опубликованной при жизни «Повести о Светомире царевиче», 1928-1949), что подтверждает в целом «нецентральный» характер такого стиха для его поэтической стилистики.

В общем корпусе тонического стиха Иванова достаточно отчетливо выделяется несколько массивов с различными (часто – с резко различными) метрическими характеристиками. Это, во-первых, *дольники* (18 образцов), к которым примыкают более многочисленные правильные силлабо-тонические стихи, содержащие лишь отдельные строки, укладываемые в ритм дольника (26 образцов, которые далее мы будем называть «миноритарные дольники»). Во-вторых, это *логаэды* различного типа (17 образцов, из которых подавляющее большинство является, с точки зрения типа вариативности МСО, разновидностью дольников). И, наконец, это *тактовики* и *акцентные стихи* (5 образцов). Как можно видеть, в целом доминируют в этом наборе дольники, даже если ограничиться только примерами «чистого» дольника, исключив как «миноритарные» дольники, так и логаяэды. Бросается в глаза и другая особенность тонического стиха, скорее подтверждающая его маргинальный характер в общем творчестве Вячеслава Иванова: это сочетание формального разнообразия типов стиха с немногочисленностью примеров каждого типа. При анализе образцов тонического стиха Иванова возникает интуитивное ощущение, что их автор стремился продемонстрировать различные метрические возможности русского стиха и, удовлетворившись одной или несколькими такими демонстрациями, терял к данной форме интерес; при этом задачи, ставившиеся себе поэтом, нередко были очень трудными и изысканными. В техническом отношении тонические опыты Иванова превосхо-

---

<sup>7</sup> Из младших современников Вяч. Иванова сравнимое в количественном отношении число тонических стихов имеется, например, у Гумилёва; существенно больше тонических стихов у З. Гиппиус, Парнок и Блока (не говоря уже о Кузmine, Ахматовой и Цветаевой); с другой стороны, тонических стихов количественно меньше, например, у Волошина, Ходасевича, Мандельштама или Пастернака.

дят, например, аналогичные попытки Брюсова, который, также обладая явно выраженным вкусом к формальному экспериментаторству различного рода, в рамках оригинального творчества столь же нетривиальных образцов тонического стиха не создал.

Пожалуй, лишь два других поэтических имени русского Серебряного века могут быть названы в числе тех, кто, как и Иванов, сумел – хотя и в рамках различных стратегий – показать максимум формальных возможностей тонического стиха, сохраняя в то же время устойчивый интерес и к традиционной силлабо-тонике: это София Парнок и Осип Мандельштам. Сравнивая Парнок и Иванова, следует вспомнить, в первую очередь, что она является автором целой книги античных стилизаций «Розы Пиерии» (1922), где – как, впрочем, и нередко в ее более раннем творчестве – широко представлены в том числе и тонические имитации античных метров. В русской поэзии, по-видимому, именно Вячеслав Иванов и Парнок являются создателями наибольшего количества *оригинальных* тонических стихотворений, воспроизводящих античную метрику и не ограничивающихся при этом гекзаметром и элегическим дистихом, но использующим также алкееву строфу, сапфическую строфу и другие логэды, еще более сложные по своему метрическому строению. Другие крупные поэты, использовавшие эти логэдические формы в оригинальном творчестве (как, например, Волошин, Кузмин или А. Герцык), как правило, ограничивались одним-двумя образцами; впрочем, имелись более многочисленные, хотя и во всех отношениях менее значительные опыты таких стилизаторов, как Сергей Соловьёв и Модест Гофман, также, несомненно, опиравшихся на стилистику «Кормчих звезд». Важное различие между метрикой Вячеслава Иванова и Парнок состоит в том, что Парнок на протяжении всего творчества сохраняла устойчивый интерес к тонической метрике, и, например, количество тех же дольников в ее наследии в несколько раз превышает количество «чистых» дольников у Иванова, а типы их существенно более разнообразны. Но как раз в этом отношении Парнок не отличается от многих других (даже, наверное, от большинства) русских поэтов 1910-х и 1920-х гг. – из общего ряда ее заметно выделяет интерес к античным логэдам и другим твердым формам в рамках тонического стиха.

Напомним, что такое сочетание не типично именно в силу той тенденции «новой выразительности», о которой мы говорили в самом начале данных заметок. Появление дольника (и вслед за ним тактовика и акцентного стиха) в конце 1890-х гг. было в первую очередь связано с расшатыванием традиционной силлабо-тонической ритмики и с попыткой создания более свободного, более «прозаизованного» поэтического дискурса. Логэдическая метрика в эту тенденцию очевидным образом не вписывалась, поэтому сочетание в сколько-нибудь заметных масштабах логэдических и нелогэдических тонических

экспериментов для поэтов начала XX века не характерно. Те из них, кто, как З. Гиппиус, Блок, ранняя Ахматова или Есенин, широко используют тонический стих, как правило, практически не экспериментируют с логаядами, противоречащими идеологии «новой выразительности». Напротив, повышенный интерес к логаядам (который как раз характерен для Вячеслава Иванова с его, как выразился Маковский, «мифическим универсализмом») обычно не сочетался с интенсивным использованием собственно тонического стиха – в силу понятного противоречия между ритмической «строгостью» первого и ритмической «расшатанностью» второго. Частичное «примирение» логаядических и тонических тенденций – процесс, начавший развиваться в истории русской метрики несколько позже и известный как «логаядизация» ритма тонического стиха<sup>8</sup>; вполне четко эта тенденция обозначается только к 1920-м гг. (когда Вячеслав Иванов уже полностью оставляет эксперименты с тоническим стихом), проявляясь масштабнее всего у Цветаевой, а формирование ее в наибольшей степени, по-видимому, связано с творчеством раннего Кузмина и поэтов «волошинского круга» – А. Герцык и особенно Парнок. Таким образом, Парнок, совпав с Вячеславом Ивановым в повышенном внимании к логаядическим формам, в развитии тонического стиха пошла гораздо дальше него. Однако можно полагать, что эстетическое влияние Вячеслава Иванова на начальных этапах этого процесса было существенным, особенно учитывая его достаточно тесные литературно-биографические связи с Кузминым и поэтами волошинского круга в 1900-е гг.

Несколько иной характер носит совпадение тенденций в использовании тонического стиха у Вячеслава Иванова и Мандельштама. Хорошо известно, что раннее («доакмеистическое», 1906-1910) творчество Мандельштама в сильной степени отмечено влиянием Вячеслава Иванова, что проявляется в том числе и в метрике. В предшествующих исследованиях было показано, что тонический стих у Мандельштама, в отличие от других акмеистов, количественно не занимает большого места (составляя около 10%, т.е. лишь немногим больше, чем у самого Вячеслава Иванова), но отличается значительным разнообразием метрических форм и включает как дольник (в том числе логаядический), так и тактовик<sup>9</sup>. Сходство здесь проявляется не только в маргинальном характере тоники в общем достаточно консервативном метрическом репертуаре «тютчевского» типа (у обоих поэтов

---

<sup>8</sup> См. прежде всего: М. Л. Гаспаров, *Русский трехударный дольник XX в.* // В. Е. Холшевников (ред.), *Теория стиха*. Л.: Наука, 1968, с. 59-106; Он же, *Современный русский стих: метрика и ритмика*. М.: Наука, 1974, с. 220-244.

<sup>9</sup> Подробнее о метрике Мандельштама см.: М. Л. Гаспаров, *Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама*. Воронеж, 1990, 346-355; Он же, *Стих О. Мандельштама // Избранные труды. Том III: О стихе*. М.: ЯРК, 1997, 492-501; см. также: В. А. Плунгян, *Метрика Мандельштама: к анализу структуры и эволюции // Сохрани мою речь*, вып. 5 (Записки Мандельштамовского общества). М.: РГГУ, 2009 (в печати).

заметно преобладают двусложные силлабо-тонические метры), но и в подчеркнутой тенденции к использованию логаядических форм дольника. Последнее характерно только для раннего Мандельштама и, по-видимому, в наибольшей степени отражает прямое влияние Вячеслава Иванова; в дальнейшем Мандельштам полностью отказывается от логаядов и начинает более свободно (хотя и по-прежнему в ограниченном количестве) использовать тактовик и расшатанный дольник. Оба поэта как бы стремились продемонстрировать, что тоническим стихом они владеют свободно (если угодно, даже виртуозно), но при этом широко использовать этот тип стиха были не склонны.

Эту общую характеристику тонического стиха Вячеслава Иванова целесообразно дополнить более подробным рассмотрением отдельных его разновидностей, перечисленных выше. К данной задаче мы и приступим в следующих разделах; изложение будет строиться по принципу «от более регулярных форм к более расшатанным».

## 2. Логаядический дольник и другие типы логаядов

В общем массиве логаядов наиболее многочисленной группой являются, как уже отмечалось выше, имитации античных форм – нерифмованные логаяды со сложным сочетанием стоп различного типа в строке и строк различного типа в строфе. К ним относятся:

– четыре образца алкеевой строфы<sup>10</sup>: *Пэстумский храм* («Твоей святыни древний порог узрев...»), *Молитва Камилла* («О, боги! вражье мертвое воинство...»), *Довольно* («Ты сердцу близко, Солнце вечернее...») и *Пожар* («Ты гребнем алым прынул на берег мой...»); первые три входят в цикл «Гесперида» из книги «Кормчие звезды» (1902), четвертый – в раздел «Эрос» книги «Cor ardens» (1907);

– два образца сапфической строфы<sup>11</sup>: *К Фантазии* («О, Фантазия! ты скупцу подобна...») и *Сафо* («Дев Кастальских дар – золотые струны...»), также входящие в цикл «Гесперида»;

---

<sup>10</sup> Фактически, алкеева строфа в русской передаче представляет собой совокупность сложных сочетаний стоп ямба и дактиля: первые две строки имеют вид Я2ж+Д2д, далее следует правильная ямбическая строка Я4ж и заключительная строка вида Д3м+Я1ж; обычно (хотя и не всегда) между ямбическими и дактилическими стопами внутри строки имеется цезура.

<sup>11</sup> В русской передаче сапфическая строфа обычно состоит из трех 4-иктных строк вида Аи1м+Я1м + Аи1м+Я1ж (как правило, со срединной цезурой) и короткой заключительной строки правильного дактиля Д2ж. Логаяд, образующий начальные строки, является достаточно распространенным и вне сапфической строфы: с мужским окончанием он встречается уже на протяжении XIX в. как одна из ритмических разновидностей двустопного пентона (или «кольцовского пятисложника»), ср., например, «Потуши свечу, занавесь окно...» у Фофанова (1881), а в XX в. вообще становится одним из наиболее частых типов 4-иктного логаяда: ср. такие известные образцы начала века, как «Я живу в пустыне, вдали от света...» (1910) А. Герцык, «У меня в Москве купола горят...» (1916), «Расцветает сад, отцветает сад...» (1917) Цветаевой, «О России петь – что стремиться в храм...» (1925) Северянина, «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» (1931) Мандельштама и мн. др.

– дериват галлиямба *Виноградник Диониса* («Виноградник свой обходит, свой первоизбранный, Дионис...»), входящий в книгу «Кормчие звезды».

Самая частая у Иванова «античная» форма, алкеева строфа, является и одной из самых редких в русской поэзии: фактически, до Иванова оригинальные стихи такого рода писал лишь Сумароков («Скажи свое веселье, Нева, ты мне...», 1758); после Иванова заслуживающие внимания образцы создают Волошин, Парнок, а также С. Соловьёв, М. Гофман и некоторые другие поэты. Сапфическая строфа (и ее различные дериваты) была распространена несколько больше, но и здесь основными предшественниками Иванова были Сумароков, Радищев и Востоков, а следом за ним шли Кузмин, Волошин, А. Герцык, Парнок и многие другие. Что касается галлиямба (в античной поэзии известно, главным образом, по поэме Катулла «Атгис»), то опыт Иванова был, по-видимому, первым; ему последовал в 1907 г. Волошин («Я иду дорогой скорбной в мой безрадостный Коктебель...») и в 1912 г. – Гумилёв («С тусклым взором, с мёртвым сердцем в море броситься со скалы...»). Канонический галлиямб на русской почве состоит из двух 4-иктных полустиший, одно из которых представляет собой правильный хорей, а другое – тот же хорей, но с дополнительным слогом между 2 и 3 иктом. У Иванова эта схема реализована нестандартно – дополнительный слог во втором полустишии встречается дважды, между 1 и 2 и между 2 и 3 иктом, поэтому мы и говорим о «деривате галлиямба», а не о галлиямбе в точном смысле. В дальнейшем своеобразные дериваты галлиямба (уже довольно далеко отходящие от прототипа и представляющие собой не логоэд, а расшатанный тактовик) были использованы Адамовичем в поэме «Вологодский ангел» (1916) и Мандельштамом в некоторых переводах старофранцузского эпоса (прежде всего, «Сыновья Аймона», 1922)<sup>12</sup>.

К античной стилистике примыкают еще несколько редких логоэдов, входящих в «Кормчие звезды»: это нерифмованные *Земля* («Братья! уйдем в сумрак дубрав священный...» – «оригинальные логоэдические строфы по образцу античных», по словам М. Л. Гаспарова<sup>13</sup>) и *Гиппа* («Я колыбель, я колыбель-кошницу...»), которые представляют собой различные комбинации стоп дактиля и ямба. Похожая техника использована и в стихотворении 1912 г. *Соловьиные чары* («Помню твой сон, нежный мой брат! Простой свирелью...»), но в нем, в отличие от всех предыдущих случаев, имеется охватная рифма.

---

<sup>12</sup> О русском галлиямбе см. подробнее: М. Л. Гаспаров, *Русский стих начала XX века в комментариях* (М.: Фортуна Лимитед, 2001, 2 изд., с. 143-145); Он же, *Фригийский стих на вологодской почве // Избранные труды*. Том III: О стихе. М.: ЯРК, 1997, с. 259-266.

<sup>13</sup> См. *Очерк истории русского стиха*. М.: Фортуна Лимитед, 2002 (2 изд.), с. 226.

Логаэдическая метрика античного типа – наряду с традиционной силлабо-тоникой – присутствует, далее, в составе семи полиметрических *дифирамбов*. По своей формальной структуре, как метрической, так и строфической, это одни из самых сложных произведений Вячеслава Иванова. Цикл дифирамбов *Возрождение* (состоящий из пяти отдельных стихотворений, длина которых колеблется от 56 до 10 строк) входит в раздел *Evia* книги «Кормчие звезды»; дифирамб *Песнь разлуки* входит в раздел *Suspiria* той же книги. Наконец, самый длинный (60 строк) дифирамб *Тезей* («Провещай слово, святых Афин царь...») входит в книгу «Прозрачность» 1904 г. В целом дифирамбы представляют собой нерифмованные полиметрические стихотворения, написанные сложными строфами, состоящими из коротких (1-2 икта) и длинных (3-5 иктов) строк правильных силлабо-тонических метров (как правило, используются 4 или 5 различных метров) и логаэдов различной структуры; в строфе насчитывается от 10 до 28 строк. Строго говоря, дифирамбы более правильно было бы рассматривать в составе гетерометрических текстов Иванова (к которым они более близки по своей структуре, см. ниже), однако с логаэдами их сближает упорядоченность чередования строк в строфе.

Из других образцов логаэдов отметим две газеллы в составе большого цикла «Новые газеллы о розе» (1910-1911), входящего в «*Cor ardens*»: *Роза огня* («Если, хоть раз, видел твой взор – огни розы...») и *Роза крови* («Мой дар – алый! Алые кровью несусь – розы Адона...»). Строки газелл представляют собой различные чередования дактилических стоп с цезурным усечением и сочетания стопы ямба со стопой хорей; всё это в совокупности создает своеобразный ритм, в котором ударные слоги в строке дважды оказываются в непосредственном контакте. Как уже отмечалось, в жанре газелл Иванов не был первым – здесь он следует за Кузминым, чей цикл газелл «Венок вёсен» (1908) пользовался большой популярностью; известны также более поздние газеллы Георгия Иванова, Парнок и А. Герцык. В метрическом отношении газеллы Вячеслава Иванова отличаются от других образцов тем, что их ритмика опирается на трехсложные стопы, тогда как для газелл того времени несколько более типичны комбинации из различных двусложных стоп или с преобладанием двусложных, ср., например, тип Х4ж + Я2ж у Кузмина («Чьё-то имя мы услышим | в пути весеннем?...») или Х4ж + Я2м у Парнок («Утишительница боли | – твоя рука...»).

Наконец, интересны два одиночных образца логаэдов: это *Beethoveniana* («Снилось мне: сквозит завеса // Меж землей и лицом небес...») 1904 г. и *Дельфины* («Ветер, пахнувший снегом и цветами...») 1913 г. Первый представляет собой регулярное сочетание строки правильного 4-стопного хорей и строки логаэдического 4-иктного дольника с преобла-

данием двусложных стоп; об этом (относительно редком) типе дольника подробнее см. также ниже, в разделе 3. Второй образец (один из поздних примеров обращения Иванова к тоническому стиху) также представляет собой редкий в русской поэзии тип логаяда, состоящего из сочетания трехсложных и четырехсложных стоп. Как показано в одной из наших недавних работ<sup>14</sup>, такие логаяды возникли первоначально на основе пеонов в имитациях народной поэзии, и лишь в начале XX в. выделились в самостоятельный метрический тип, не слишком многочисленные образцы которого практически не были замечены исследователями. Непосредственным предшественником Вячеслава Иванова на этом пути была лишь А. Герцык; более многочисленные образцы этого метра, принадлежащие Парнок, Цветаевой и Георгию Иванову, появляются только в 1915–1920 гг. Отметим, кстати, особую приверженность этой метрической форме Веры Меркурьевой, влияние Вячеслава Иванова на которую общеизвестно: начиная с 1915 г. Меркурьева создает более 10 тонических стихотворений, написанных такими комбинациями стоп – количественно ее превосходит только Цветаева.

Стихотворение 1913 г. у Иванова остается единственным примером такого логаяда; следует, однако, отметить длинное стихотворение *Виноградарь* («Острроверхая Гора, поднебесная...», 1916, впоследствии включенное также в «Повесть о Светомире царевиче»), написанное в целом нерифмованным правильным III пеоном, но с небольшим фрагментом (5 строк из 75), содержащим логаядический тактовик указанного типа. Сочетание с пеонами в данном случае весьма характерно.

Все рассмотренные выше логаяды относились к так называемым *стопным* логаядам, поскольку включали строки, образованные регулярным сочетанием разных метрических стоп. Однако у Вячеслава Иванова имеется еще два примера так называемых *строчных* логаядов, которые образованы регулярным чередованием правильных силлаботонических строк и строк дольника. Этот тип логаядов ближе к дольнику, и единственным его отличием от дольника является то, что строки дольника и строки правильного метра чередуются не свободно, а регулярно. В качестве строчных логаядов можно рассматривать стихотворение *Об-он-пол* («Серебряно-матовым вырезом горы...», 1907) из книги «Сог Ardens» и античную стилизацию *Амалфея* («Амалфея! Амалфея!...», 1912) из книги «Нежная тайна». Первое состоит из катренов, в которых чередуется строка правильного амфибрахия Аф4ж, строка 4-иктного дольника с амфибрахической анакрусой, строка пра-

---

<sup>14</sup> См.: В. А. Плунгян, Об одном «незамеченном» типе русского стиха: логаядический пеонический дольник // А.В. Бондарко и др. (ред.), *Динамические модели: Слово. Предложение. Текст*. Сб. статей в честь Е. В. Падучевой. М.: ЯСК, 2008, 646-663.

вильного амфибрахия или дактиля Аф4~Д4д и строка 2-иктного дольника с переменной анакрусой. Таким образом, регулярность внутрисконического ритма в этом логосе невелика (отметим в особенности не частую для Иванова переменную анакрусу в диапазоне от 0 до 2 слогов), но чередование правильных и дольниковых строк полностью регулярно. Второе является полиметрическим текстом, состоящим из фрагмента 4-стопного хоря (Х4жм) и небольшого 8-строчного фрагмента со сплошной женской клаузулой, в котором чередуется строка 5-иктного дольника с переменной анакрусой и строка правильного 4-стопного дактиля (в финале выступает укороченный вариант Д2ж). Как можно видеть, дольник и в этом случае нерегулярен, а регулярно только чередование строк.

Наконец, как переходную форму между строчным логосом и классическим дольником можно рассматривать небольшое стихотворение «Кормит нас море родное...», не опубликованное при жизни и датированное лишь предположительно (не позже 1920 г.). В метрическом отношении оно является сочетанием строк правильного дактиля и амфибрахия с незначительным добавлением 3-иктного дольника (3 строки из 12). Логосический характер ему придает урегулированная анакруса: первые три строки каждого из трех катренов имеют нулевую (дактилическую) анакрусу, а заключительная строка – односложную (амфибрахическую); чередование же правильных строк и строк дольника в этом стихотворении полностью нерегулярно.

### 3. Дольник

Как уже отмечалось выше, собственно дольников у Вячеслава Иванова немного. При этом, интересным образом, отчетливо выделяется центральный метрический тип дольника, которым написана самая многочисленная и компактная группа этих стихотворений (8 из 18); все остальные типы представлены немногочисленными, часто единичными экспериментами. Дольниковым «фаворитом» Иванова оказывается классический 3-иктный дольник с регулярной (или практически регулярной) односложной анакрусой и некоторым количеством строк правильного амфибрахия (Аф3); иными словами, это 3-иктный дольник на основе амфибрахия. Первый его образец возникает уже в 1902 г.<sup>15</sup>: это пространственный *Вожатый* («По кладезям сумрачных келий...») из «Кормчих звезд» (с единичной нулевой анакрусой на 72 строки и почти половиной строк правильного Аф3); далее следует *Прозрачность* («Прозрачность! купелью кристальной...») 1904 г. (с единичной

---

<sup>15</sup> Следует заметить, что это один из ранних примеров русского 3-иктного дольника: до 1902 г. систематически 3-иктные дольники появлялись только у З. Гиппиус (с 1894 г.) и Брюсова (с 1895 г.); первый 3-иктный дольник Блока («Мы, два старца, бредём одинокие...») был написан 29 декабря 1901 г.

двусложной анакрусой на 40 строк и четырьмя пятими строк правильного Аф3) и основной массив этого типа дольника, образующий цикл «Песни из лабиринта» (1904) в книге «*Cor ardens*»<sup>16</sup>. В этот цикл входят шесть стихотворений объемом от 12 до 40 строк: *Знаки* («То пело ль младенцу мечтанье?...»), *Тишина* («С отцом родная сидела...»), *Память* («И видел, младенцем, я море...»), *Игры* («Мой луг замыкали своды...»), *Сестра* («И где те плиты порога?...») и *В облаках* («Ночь пряжу прядет из волокон...»); односложная анакруса полностью регулярна, доля строк правильного Аф3 колеблется от 25% до 45%. Тематически цикл представляет собой символическое осмысление воспоминаний раннего детства с образами родителей и моря.

Главной отличительной особенностью 3-иктных дольников этого типа, однако, является значительная доля строк правильного ямба (Я3) в большинстве стихотворений. Тем самым, в них представлены сочетания как строк правильного трехсложного, так и правильного двусложного метра, с незначительной примесью строк дольника. Для русской поэзии 3-иктный дольник с высокой долей правильных двусложных метров нетипичен; с самого начала своего массового появления в русской поэзии 3-иктный дольник формировался как комбинация правильных трехсложных размеров со строками, в которых сочетались трехсложные и двусложные стопы, но избегались правильные двусложные размеры (см. об этом подробнее указанные выше работы М. Л. Гаспарова). Напротив, дольник с преобладанием двусложных стоп был крайне типичен для немецкой поэзии, и на русской почве он возникал в XIX и в начале XX в., главным образом, в переводах Гёте, Гейне и др. немецких поэтов или в подражаниях им (таковы некоторые опыты Тютчева, Ап. Григорьева, Фета; позднее – Блока, переведшего в 1909 г. цикл «Опять на родине» Гейне, и др.). Такой «немецкий акцент» (опосредованный русской поэзией XIX в.) можно видеть и в указанном цикле 3-иктных дольников Иванова. Лишь позднее, уже в 1910–1920-е гг., сходный тип дольника – но с тенденцией избегать правильных трехсложных форм – стали, вслед за Блоком, Кузминым и А. Герцык, активно осваивать акмеисты (Гумилёв, Г. Иванов, Адамович, Н. Оцуп).

Интересно, что из всех типов дольника с постоянной анакрусой дольник с односложной анакрусой является в русской поэзии самым редким (хотя среди образцов 3-

---

<sup>16</sup> Отметим также ряд стихотворений с амфибрахической анакрусой и отдельными строками дольника. Это стихотворение *На кладбище* («Не оттепель смутой унылой...», февраль 1914), целиком написанное правильным Аф3ж, но с единичной финальной строкой дольника (*И слышал: «Христос Воскресе!»*), стихотворение *Икона* («Господь Вседержитель...», 11 марта 1914), написанное вольным амфибрахией в сочетании с двумя строками дольника, а также метрически очень своеобразное стихотворение «Опять вздымается грудь...» <1916-1919>, состоящее из двух полиметрических фрагментов: начальная его часть написана рифмованным 3-иктным дольником на основе амфибрахия в сочетании с правильным амфибрахией и единичным Ан2ж (*Огнекосмую гриву*), тогда как вторая часть представляет собой ритмизованный верлибр.

иктного дольника таких дольников всё же несколько больше, чем дольников с нулевой анакрусой). Вместе с тем, именно этот тип анакрусы преобладает у авторов XIX в. (возможно, также под влиянием немецких моделей). Из поэтов первой половины XX в. наибольшую склонность к этому типу анакрусы проявляют (в порядке убывания) Цветаева, Пастернак, Меркурьева и А. Герцык – здесь мы опять видим некоторую связь метрических предпочтений Иванова и поэтов волошинского круга.

Рассмотрим теперь другие образцы дольников, имеющих в наследии Вячеслава Иванова. Классический тип представляют *Мгла* («Снежный саван пал на обрывы скал...») из «Кормчих звезд» (1902), *Железная осень* («Где огневой поры...») из «Прозрачности» (1904), *На родине* («Посостарилось злато червонное...», <1906>) и знаменитое *На башне* («Пришелец, на башне притон я обрел...») из «Сог ardens» и, наконец, небольшое стихотворение *Ночное солнце* («Истина – ясный дар...», 1916). Все они в метрическом отношении отличаются друг от друга довольно сильно, но практически в каждом опробован какой-нибудь нетривиальный формальный прием.

*Мгла* является урегулированным разностопным дольником со сплошной мужской клаузулой «балладного» типа (4м // 3м), с цезурой и внутренней рифмой в 4-иктных строках (при этом 3-иктные строки в составе катрена рифмуются друг с другом, а в каждой из 4-иктных строк на концах полустипий имеется своя пара рифм); анакруса одно- или двусложная, имеются строки правильного анапеста. Метрически она больше всего напоминает английский и немецкий балладный стих, с имитациями которого (в том числе дольниками) еще в XIX в. экспериментировали Жуковский, Лермонтов, Ап. Григорьев и др.

Та же урегулированная строфика (4м // 3ж), только без цезур и внутренней рифмы, представлена в *На башне*. Здесь, в отличие от предыдущего образца, анакруса постоянная односложная (мы уже видели, что этому типу анакрусы в дольниках Иванов особенно привержен) и встречаются строки правильного амфибрахия, что сближает данное стихотворение с основным массивом 3-иктного дольника, рассмотренным выше.

Если предыдущие стихотворения представляли собой урегулированные разностопные дольники, то *Железная осень*, *На родине* и *Ночное солнце*, напротив, представляют собой образцы «укороченного» дольника с сочетанием 3-иктных и 2-иктных строк (в *Железной осени* и *На родине*<sup>17</sup>) и с заметными вкраплениями правильных двусложных метров (в *Железной осени* и *Ночном солнце*); последний прием использовался и в основном массиве 3-иктных дольников, но в *Железной осени* и *Ночном солнце* 3-иктные строки пра-

---

<sup>17</sup> Стихотворение *На родине* представляет собой 3-иктный дольник на основе анапеста (с преобладанием строк правильного анапеста), но с финальным двустипием ДЗд / Аф2ж.

вильных трехсложных метров полностью отсутствуют, что придает их ритмике несколько более расшатанный и непредсказуемый характер. Тем самым, мы видим, что Иванов пытался несколькими различными путями отойти от того метрического стандарта, который он выработал в «Песнях из лабиринта»: урегулированные разноstopные дольники *Мглы* и *На башне* не содержат правильных двусложных метров, тогда как 2-3-иктный стих *Железной осени* и *Ночного солнца* не содержит правильных трехсложных метров (и тем самым оказывается ближе к последующему «акмеистическому» дольнику с преобладанием двусложных стоп; отметим также переменную анакрису, не свойственную дольникам «Песен из лабиринта»). Оба типа экспериментов остались, однако, в творчестве Иванова маргинальными.

Несколько больше образцов имеется в последнем типе дольника, который мы рассмотрим в этом разделе. Это очень интересный тип тонического стиха, почти не имеющий аналогов у современных Иванову поэтов. Его можно было бы назвать дольником с цезурными наращенными или дольником, переходным к тактовому. Это 4-иктный тонический стих (в одном случае – с чередованием 4-иктных и более коротких строк) с обязательной медианной цезурой в длинных строках, в котором МСО, большие двух слогов, возникают только на цезурной границе, т.е. за счет добавочных слогов либо на конце первого полустишия («цезурные наращенные»: *Над моим триклинием | Платона платаны*), либо в начале второго полустишия («переменная внутренняя анакруса»: *Свирельная нота, | неотступно одна*). Таким образом, формально этот тип стиха можно было бы считать тактовиком, но если учитывать цезурные эффекты, то его допустимо рассматривать как одну из форм (расшатанного) дольника. К стихам этого переходного типа относятся написанные в 1906-1908 гг. и вошедшие в книгу «*Cor ardens*» *Двойник* («Ты запер меня в подземельный склеп...»), *Из далей далёких* («Пустынно и сладко и жутко в ночи...»), *Хвала Солнцу* («О Солнце! вожатый ангел Божий...»), *Аттика и Галилея* («Двух Дев небесных я видел страны...»), а также *Три жала* («Три жала зыблет в устах змеиных...») <sup>18</sup>. Все они, кроме последнего, написаны сплошными 4-иктными строками с перекрестной или парной (*Двойник*) рифмовкой и монотонной клаузулой (кроме *Хвалы солнцу*): в *Двойнике* и *Из далей далёких* использована сплошная мужская клаузула «балладного» типа, в *Аттике и Галилее* – женская. *Три жала* представляет собой урегулированный разноstopный стих с чередованием 4-иктных и 2-иктных строк по схеме 4+2+4+4+2.

---

<sup>18</sup> Цезурные эффекты в сочетании с дольником использованы также в более позднем стихотворении *Вечерное коло* («В заревой багрянице выходила жница...») из книги «*Cor ardens*», но дольник в нем маргинален (3 строки из 16).

Наряду со строками дольника практически во всех этих стихотворениях (кроме *Двойника*) в заметном количестве встречаются и строки правильных трехсложных метров, как с цезурными наращиваниями (*Голубеют заливы | пред очами Паллады*, Ан2ж+Ан2ж), так и без них (*Пустынно и сладко | и жутко в ночи*, Аф4м). Для всех них также характерна неурегулированная переменная анакруса, с колебаниями от односложной («амфибрахической») до двусложной («анapestической»); других типов анакрусы не встречается.

Благодаря наличию медианной цезуры в 4-иктных строках и значительного количества правильных силлабо-тонических строк ритм в этом типе стиха ощущается на слух достаточно отчетливо, несмотря на существенные отклонения от принятого для поэзии того времени канона. Необычный характер этих тонических экспериментов Вячеслава Иванова был достаточно рано замечен и оценен уже современниками; так, Н. В. Недоброво в одной из первых публикаций по теории русской метрики отмечал, что «стихотворения В. Иванова *Хвала Солнцу и Аттика и Галилея* <...> могут почитаться образцовыми примерами ритмики, свободной от как каких-либо стоп, так и от какой-либо симметрии в количестве слогов по стихам»<sup>19</sup>. На языке еще не устоявшейся стиховедческой терминологии того времени это означало, что названные стихотворения являются образцом неурегулированной тонической метрики с переменным МСО (что совершенно верно); следует, впрочем, заметить, что на их главную метрическую особенность – увеличение МСО до 3 слогов только на цезурной границе, перед и/или после цезуры – исследователи той эпохи не обратили специального внимания. Действительно, дольник в сочетании с цезурными эффектами и переменной анакрусой в обоих полустишиях – достаточно редкий прием в русской поэзии. В начале XX в. отчасти сходные (хотя и менее разнообразные) примеры такого рода можно найти у Бальмонта и Северянина; систематически этот тип начинает использоваться позднее (например, у Георгия Иванова или Елагина), хотя никогда не является частым. В сочетании дольника и цезурных эффектов кроется то же противоречие между «расшатыванием» и «логаэдизацией» ритма, которое мы отмечали выше. Поэты, тяготеющие к использованию цезурных эффектов в трехсложных метрах, как правило, стремятся к логаядической ритмике, и дольник (а тем более тактовик) для них не характерен. Исключения немногочисленны, и Вячеслав Иванов входит в их число не случайно.

### 3. Миноритарный дольник и гетерометрический стих

---

<sup>19</sup> Н. В. Недоброво, *Ритм, метр и их взаимоотношение* (1912). Цит. по публикации в изд.: Е. И. Орлова, *Литературная судьба Н. В. Недоброво*. Томск: Водолей, 2004, с. 294.

Значительный класс стихотворений Вячеслава Иванова представляют собой особый метрический тип, в котором используется нерегулярное сочетание всех возможных силлабо-тонических метров (как двусложных, так и трехсложных), а также – обычно в небольшом количестве – дольников. Такой стих – обычно состоящий из неупорядоченных строк разной длины, от коротких 1-2-иктных до 4-5-иктных – называется гетерометрическим (иногда используются термины «сверхмикрополиметрический», предложенный М. Л. Гаспаровым, и «гетероморфный», предложенный Ю. Б. Орлицким<sup>20</sup>) и также, по видимому, восходит к немецким образцам, так называемым *freie Rhythmen*; из русских поэтов XIX в. к этой форме изредка, особенно в переводах с немецкого, прибегали Тютчев, Лермонтов, Фет и др.; заметим, что и ряд немецких переводов Иванова сохраняет эту форму (например, *Неустанная любовь* Гёте). В рассматриваемом корпусе Иванова имеется более десятка образцов как чистой гетерометрии (без дольника), например, *Пробуждение* («И был я подобен...», 1902) или «Что порхало, что лучилось...» (1906), так и около 20 образцов гетерометрии с вкраплениями дольника (о «дифирамбических» логаэдах, занимающих несколько особое место в этом ряду, см. выше). Так, например, в стихотворении *Листопад* («В чаще багряной...») из книги «Кормчие звезды» имеются 3 строки дольника из 38; в остальных фрагментах представлен вольный амфибрахий, дактиль и ямб. Это соотношение достаточно типично и для других миноритарных дольников, которые в данном типе текстов не выделяются как отдельный метр, а воспринимаются на общем фоне «слабого», «неупорядоченного» ритма, создаваемого нерегулярными переходами от одного правильного метра к другому.

Миноритарные дольники в составе длинных гетерометрических стихотворений присутствуют, главным образом, в «Кормчих звездах» и в «Прозрачности»; в дальнейшем Вячеслав Иванов этот тип стиха практически не использует. Из его младших современников особенно активно разрабатывали эту метрическую форму Андрей Белый и Хлебников.

#### 4. Тактовик и акцентный стих

Корпус тактовиков и акцентных стихов Иванова немногочислен, уступая по объему корпусу логаэдов и дольников (следует, впрочем, учитывать существование переходного класса дольников с цезурными эффектами, близких по ритмике к тактовикам).

---

<sup>20</sup> См., например: Ю. Б. Орлицкий, Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // *НЛО*, 2005, № 73, 187-202.

По своей метрической организации и семантике тактовика Вячеслава Иванова относительно однородны: они так или иначе соприкасаются с приемами и темами русской народной поэзии и ее рецепции в литературе XVIII-XIX в.

К наиболее бесспорным примерам «народных» тактовиков относятся и наиболее ранние из имеющихся у Иванова тонических текстов. Это *Стих о святой горе* («Ты святыся, наша мати – Земля Святорусская!...») 1900 г. и *Под деревом кипарисным* («Под тем ли под деревом кипарисным...»), входящие в цикл «Райская мати» из книги «Кормчие звезды». Оба представляют собой типичный образец нерифмованного 2- или 3-иктного тактовика (переходящего в акцентный стих) в сочетании с правильными трехсложными метрами. Очень сходные примеры имеются в ранних «духовных стихах» Кузмина приблизительно того же времени (1900-1903); все эти тексты опираются как на народные образцы, так и на длительную литературную традицию имитации народной поэзии XVIII-XIX вв., восходящую к Сумарокову и Востокову и продолженную Пушкиным («Песни западных славян»), Лермонтовым, А. К. Толстым и др. авторами.

Эти ранние тонические опыты впоследствии были использованы Ивановым и в стихотворных вставках («песнях») «Повести о Светомире царевиче», часть которых написана таким же «народным» нерифмованным тактовиком или акцентным стихом, например, «Из-под бела камня из-под алатыря...», «Говорит змее да таковы слова...» и ряд других.

Несколько более «авторский» и экспериментальный характер имеют три других тактовика Иванова, хотя в целом и они не выходят далеко за пределы фольклорной стилистики. Это *Улов* («Обнищало листье златое...») и *Под берёзой* («Когда под берёзой она схоронила ребенка...», 1906) из книги «*Cor ardens*», а также один из самых поздних и интересных образцов – «Знаю, Господи, будет над Русью чудо...» (11.11.1917). Нерифмованный *Улов* написан сочетанием 3-иктного дольника с анапестической анакрусой и 3-иктного тактовика с переменной анакрусой; это практически в точности воспроизводит ритмику и каталектику (но не тематику!) «Песен западных славян». *Под берёзой* представляет собой вольный 3-4-5-иктный тактовик с переменной одно- или двусложной анакрусой, сплошной женской клаузулой и перекрестной рифмой (аналогично *Аттике и Галilee*). Это практически единственный у Иванова пример вольного рифмованного тактовика, если не считать «Знаю, Господи, будет над Русью чудо...». Последнее стихотворение также может быть проанализировано как вольный тактовик с парной рифмовкой и сплошной женской клаузулой, однако возможна и другая его интерпретация – как после-

довательно выдержанного силлабического двенадцатисложника (для которого как раз парная рифма в высшей степени характерна), ср. его начало:

Знаю, Господи, будет над Русью чудо:  
Узрят все, да не скажут, пришло откуда.  
И никто сего чуда не чаает ныне,  
И последи не сведает о причине.  
Но делом единым милости Господней  
Исхищена будет Русь из преисподней.  
Гонители, мучители постыдятся;  
Верные силе Божией удивятся <...>

Насколько мы можем судить, это единственный пример чистой силлабики в оригинальном творчестве Иванова; ориентация на образцы XVII-XVIII вв. в стилистике этого текста достаточно очевидна.

## 5. Заключение

Как можно видеть, для тонической метрики Вячеслава Иванова наиболее характерна склонность к «крайним» метрическим формам: либо это логаяды со сложным урегулированным ритмом стоп в строке, либо это тактовики, переходящие в акцентный стих, с почти неуловимым внутрискрочным ритмом. «Средний» тип тонической метрики, классический дольник (такой, каким он к концу 1900-х гг. сформировался у З. Гиппиус и Блока) Ивановым фактически избегается, если не считать цикла «Песни из лабиринта» и нескольких примыкающих к нему стихотворений. Но даже и для этих образцов дольника характерны некоторые тонкие отличия, сближающие их не столько с русским классическим дольником начала XX в. сколько с немецким дольником XIX в.: это повышенная доля правильных строк двусложного (в данном случае, ямбического) метра и тенденция к постоянной анакрусе. На наш взгляд, это объясняется тем, что эстетика классического дольника и импрессионистической «новой выразительности» Иванову в целом была чужда. Его склонность к редким тоническим типам следует, по-видимому, объяснять, с одной стороны, тенденцией к насыщению русской поэзии экзотическими образцами, расширяющими ее метрические возможности (таковы логаяды «античного» типа и примыкающие к ним образцы, особенно многочисленные в «Кормчих звездах»), и, с другой стороны, характерной для всего его творчества установкой на «негладкое», «затрудненное» и «архаи-

зирующее» письмо – таковы тактовики, опирающиеся на народную поэзию и опыты XVIII – середины XIX вв.

В целом поэтому тонический репертуар у Вячеслава Иванова оказывается весьма своеобразным и не похожим на тонических стих его современников и младших последователей. Несмотря на немногочисленность тонических экспериментов Иванова, в формальном отношении они, как правило, являются новаторскими и не следуют магистральными путями развития русского тонического стиха той эпохи; при этом можно полагать, что в ряде случаев метрические поиски Иванова (разработка новых типов логоэдов, дольника с преобладанием двусложных стоп, расшатанного дольника с цезурными эффектами) нашли плодотворный отклик у поэтов следующих поколений.