

МЕТРИКА О. МАНДЕЛЬШТАМА: К АНАЛИЗУ СТРУКТУРЫ И ЭВОЛЮЦИИ

Вводные замечания.

В настоящем обзоре (возникшем в ходе работы над некоторыми статьями о метрике Мандельштама, предназначенных для готовящейся к изданию «Мандельштамовской энциклопедии») приводятся основные сведения о типах стихотворных размеров, использовавшихся О.М. на протяжении всего творческого пути (1906-1938), и об их эволюции. Анализ основан на корпусе из 602 оригинальных стихотворений и фрагментов (по Собр. соч.-2): в этот корпус не включены ранние редакции и варианты и большинство стихотворных переводов О.М. (за исключением переложений четырех сонетов Петрарки), но включены детские и шуточные стихотворения, а также неоконченные отрывки. Поскольку, тем не менее, многие переводы О.М. метрически интересны и часто содержат такие метрические особенности, которые почти или вовсе не представлены в его оригинальном творчестве (ср. Гаспаров 1999, Михайлов 2000), метрика переводов кратко анализируется ниже отдельно. Особый раздел посвящен также метрике детских стихов О.М., в отношении формальных характеристик заметно выделяющихся из основного массива.

Творчество О.М. обычно делится на 4 периода, границы которых, в соответствии с общепринятой периодизацией, устанавливаются так: 1) период ученичества и формирования «акмеистической» поэтики (1906-1915, до публикации второго издания сборника «Камень»); 2) петербургский период (1916-1920, до выхода сборника «Tristia»); 3) ранний советский период (1921-1925, до наступления перерыва в оригинальном поэтическом творчестве); 4) поздний советский период (1930-1938, от цикла «Армения» до стихов воронежского периода и последних сохранившихся стихотворений). Внутри каждого из этих периодов поэтика в значительной степени однородна (в том числе и в отношении формальных характеристик), между периодами имеются заметные, часто очень глубокие различия. Наибольшее количество стихотворений написано О.М. в первый и последний периоды (соответственно, 181 и 263). Второй и третий период включают менее ста стихотворений каждый, но именно на них приходятся многие существенные изменения поэтики О.М., в том числе и изменения в области метрики; на третий период приходятся также все детские стихотворения и практически все переводы. Некоторые исследователи рассматривают второй и третий период как единый, однако для наших целей их удобнее разделить. С другой стороны, иногда внутри первого периода выделяется несколько более гетерогенный доакмеистический этап с ученическими и символистскими опытами (приблизительно до 1909-1910) и ранний акмеистический этап (1911-1915), что может быть полезно и для анализа метрики.

Специальных исследований метрики О.М. немного. Наиболее полный и всесторонний обзор формальных особенностей стиха О.М. дан М.Л. Гаспаровым (в отношении метрики см. прежде всего Гаспаров 1990, общий обзор содержится в Гаспаров 1995 и 1997а; ср. также полезные дополнения в Гаспаров 1996, 1999 и 2005). Важным более ранним источником является работа Тарановский 1962 (ср. также Taranovsky 1976). Из других исследований метрики можно отметить статью Аверинцев 2000.

Общая характеристика.

В метрическом отношении (как и вообще в отношении формальных приемов) О.М., по-видимому, не может претендовать на репутацию самого яркого новатора или признанного виртуоза русской поэзии эпохи модернизма. Его новаторство, обеспечившее ему место одного из первых поэтов XX в., – скорее в области семантики и синтаксиса стиха, чем в области формы, в особенности, метрики. Тем не менее, метрический репертуар О.М. и богат, и разнообразен, и интересен. В отличие от Бальмонта, З. Гиппиус, Кузмина, Андрея Белого, Игоря-Северянина или Цветаевой, О.М. не был ни изобретателем, ни пропа-

гандистом новых форм стиха, а в отличие от Брюсова или Гумилёва, он не был заинтересован и в чисто технической демонстрации доступного ему метрического диапазона. Тем не менее, О.М. оказывается внимательным и восприимчивым мастером, хорошо знавшим современный ему метрический репертуар и умело отбирившим из многообразного арсенала нужное ему. Тот временной диапазон, в который включается творчество О.М. – эпоха, пожалуй, наибольшего формального разнообразия и наиболее радикального обновления формальных средств и приемов русской поэзии. Стратегия О.М. по отношению к этому изобилию – внимательный отбор и самоограничение, но с учетом исторической эволюции русского стиха. Метрика О.М. медленно, но ощутимо меняется от ранних периодов к поздним, и эти изменения соответствуют общим тенденциям развития русской метрики. Этим О.М. отличается от близких ему в начале творчества Ахматовой и Г. Иванова: их метрика от ранней поэзии к поздней последовательно менялась лишь в сторону усиления консервативных тенденций, приобретения «неоклассического» облика (у Ахматовой – за счет уменьшения количества дольников и стандартизации их ритма<sup>1</sup>, у Г. Иванова – за счет практически полного отказа от тактовиков и весьма умеренного использования дольников). Направление изменения метрики О.М. было скорее обратным: это осторожное следование за нововведениями эпохи и осторожное, но последовательное усвоение новых средств метрической выразительности.

Общий метрический репертуар О.М. представлен в таблице 1. В целом этот репертуар можно охарактеризовать как традиционный для первой половины XX в., хотя и с небольшими оговорками. В частности, бросается в глаза практическое отсутствие свободного стиха – при том, что в русской поэзии уже начальные десятилетия XX в. отмечены достаточно активными экспериментами со свободным стихом у поэтов разных направлений: в корпусе оригинальных стихотворений имеется лишь два бесспорных образца, «*Нашедший подкову*» 1923 г. и «*Не развалины, нет, но порубка...*» из цикла «Армения» 1930. В переводах О.М. использовал свободный стих несколько больше, в частности, в переводах из писавших верлибрами Ж. Дюамеля, Р. Шикеле и М. Бартеля<sup>2</sup>. Интересный (и, как кажется, почти не отмечавшийся стиховедами) факт состоит в том, что к свободному стиху явным образом тяготеют и некоторые фрагменты «*Египетской марки*», написанной в целом ритмизованной прозой. Особенно примечательны три приводимых ниже фрагмента, разбитые самим автором на короткие абзацы, совпадающие с предложениями, и фактически неотличимые от строк верлибра. Многие из этих строк даже укладываются в ритм правильных силлабо-тонических метров, ср.:

(I)

Скрипичные человечки пьют молоко бумаги.  
Вот Бабель: лисий подбородок и лапки очков.

Парнок – египетская марка.

Я4ж

Артур Яковлевич Гофман – чиновник министерства иностранных дел по греческой части.

Валторны Мариинского театра.

Ещё раз усатая гречанка.

Х5ж

И пустое место для остальных.

(II)

Я не боюсь бессвязности и разрывов.

Стригу бумагу длинными ножницами.

Подклеиваю ленточки бахромкой.

Я5ж

Рукопись – всегда буря, истрёпанная, исклѐванная.

Она – черновик сонаты.

<sup>1</sup> Подробнее об эволюции стиха Ахматовой см. также Гаспаров 1997б.

<sup>2</sup> Свободный стих представлен в 9 переводных стихотворениях этих авторов. Дюамель: *Ода нескольким людям* (1923); Шикеле: *Троица*, «*Три тысячи людей стояли...*», *Мальчик в саду* (1924); Бартель: *Поруганный лес* (фактически, нерифмованный дольник в сочетании с отдельными строчками тактовика и правильных метров), «*Ворота распахнули и вышли...*», *Перед битвой*, *Мученики*, *Весна* (1925).

Марать – лучше, чем писать.	
Не боюсь швов и желтизны клея.	
Портняжу, бездельничаю.	Аф2г
Рисую Марата в чулке.	Аф3м
Стрижей.	Аф1м

### (III)

Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа.	
Рысак выбрасывает бабки.	Я4ж
Серебряные стаканчики наполняют Миллионную.	
Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города!	

Основной корпус поэзии О.М. – это регулярная силлабо-тоника с небольшой долей тонического стиха (около 10%): для данного периода это немного, несколько меньше средней нормы и существенно меньше доли тонического стиха у таких авторов, как Блок, Кузмин, Ахматова, Цветаева и даже Гумилёв и Г. Иванов. С другой стороны, заметна высокая доля двусложных размеров у О.М. (несколько выше средней нормы для эпохи): ямб и хорей преобладают как за счет тонического стиха, так и за счет трехсложных размеров. В целом трехсложные размеры у О.М. составляют около 14% (лишь немногим более, чем тонический стих), а двусложные – 72%, из которых ямб составляет 54%, а хорей – 18% от общего числа стихотворений. Данное соотношение для поэта первой половины XX в. можно назвать консервативным: сходные пропорции демонстрирует, например, лирика Фета (54% ямба и 19% хорей) и даже Жуковского (60% ямба и 18% хорей) и Бунина (62% ямба и 22% хорей); однако у всех названных авторов существенно выше доля трехсложных размеров и слабо представлен тонический стих. С другой стороны, у Андрея Белого, например, обнаруживается лишь 43% ямба и 9% хорей. Как можно видеть, у О.М. примечательна не только высокая доля ямба (что достаточно типично для русской регулярной силлабо-тонической поэзии практически всех периодов), но и сравнительно высокая доля хорей. Особенно заметный рост хореев начинается в 1920-е гг., и в третий период хореем и ямбом оказывается написано одинаковое число стихотворений (по 35); в четвертом периоде ямб опять опережает хорей, но уже не так значительно, как в первом. Особую роль хорей в творчестве О.М. подчеркивали многие исследователи (см. об этом, в частности, Аверинцев 2000).

### Трехсложные силлабо-тонические размеры.

При общем сравнительно небольшом количестве трехсложных размеров, среди них закономерно лидирует анапест, за которым следуют амфибрахий и дактиль; таково обычное соотношение употребительности трехсложных размеров в данную эпоху. Закономерно также преобладание классических 3-стопных размеров при минимальном количестве более длинных: так, образцы 6-стопного анапеста и амфибрахия единичны (из них единственный завершённый – «Я пью за военные астры...» (1931): 6-стопный амфибрахий с цезурой, делящей строку на два равных полустишия), а чистый 6-стопный дактиль (вне гекзаметров) не встречается ни разу. Несколько больше (но также не много) примеров 5-стопных трехсложных размеров. Так, 5-стопным анапестом написаны «Золотистого меда струя из бутылки стекла...» (1917) и «Голубые глаза и горячая лобная кость...» из цикла на смерть Андрея Белого (1934); интересно, что этот же размер (со сплошными женскими окончаниями) использован и в одном из первых сохранившихся стихотворений О.М. – «О красавица Сайма, ты лодку мою колыхала...» (1908).

К образцам 5-стопного амфибрахия относятся два стихотворения «арбенинского» цикла: «За то, что я руки твои не сумел удержать...» и «Когда городская выходит на стогны луна...» (оба 1920), а также связанное с О. Ваксель «Я буду метаться по табору улицы тёмной...» (1925). Пример 5-стопного дактиля также единственный: это «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» (1931). Такое соотношение «длинных» и «коротких» трехсложных размеров было бы вполне нормально для второй половины XIX в. (напри-

мер, для лирики Фета), но для первой половины XX в. выглядит консервативным: разнообразные эксперименты с «длинными» трехсложными размерами были начаты уже Бальмонтом и активно продолжены многими современниками О.М. (в том числе, например, Г. Ивановым). О.М. же обращался к «модным» длинным трехсложникам с большой избирательностью.

Примечательно также, что резкий рост трехсложных размеров происходит у О.М. только в последний период творчества, причем этими размерами написаны (в отличие от более ранних периодов) многие ключевые стихи 1930-х.

Так, амфибрахий с 1914 по 1920 не встречается вообще, более ранние образцы также немногочисленны – из них можно отметить 3-стопный *«Из омота злого и вязкого...»* (1910, правка 1927, со сравнительно редким у О.М. чередованием дактилической и мужской рифмы<sup>3</sup>) и 4-стопный *«Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит...»* (1914). Иная картина в 1930-е: амфибрахий использован во многих стихах цикла *«Армения»* (1930), в большинстве *«Восьмистиший»* (1933), в программном *«Квартира тиха, как бумага...»* (1933), в двух стихотворениях памяти О. Ваксель *«На мёртвых ресницах Исакий замёрз...»* (1935) и *«Возможна ли женщине мёртвой хвала?...»* (1935-1936), метрически продолжающих *«За то, что я руки твои...»* 1925 г., и др.

Еще более существенны анапестические стихотворения позднего О.М.. Если ранние образцы анапеста (к ним относятся, в частности, *«Только детские книги читать...»*, 1908; *«Дождик ласковый, мелкий и тонкий...»*, 1911 и *«Воздух пасмурный влажен и гулок...»*, 1911, правка 1935), а также образцы второго и третьего периодов (такие, как уже упоминавшееся *«Золотистого мёда струя...»*, 1917; *«Когда в тёплой ночи замирает...»*, 1918; *«Ветер нам утешенье принёс...»*, 1922) буквально единичны, то в начале 1930-х их количество и семантическая нагруженность резко возрастают. С анапестом в этот период у О.М. явно связывается политический, «протестный» подтекст – М.Л. Гаспаров (1995) говорил о «фоне цитатных ритмов гражданского Надсона»; достаточно назвать *«Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...»* (1930), *«За гремящую доблесть грядущих веков...»* (1931), *«Нет, не спрятаться мне от великой муры...»* (1931), *«Я с дымящей лучиной вхожу...»* (1931), *«Твоим узким плечам под бичами краснеть...»* (1934) – и, конечно, *«Мы живём, под собою не чуя страны...»* (1933), написанное редкой строфой, состоящей из комбинации двух строк четырехстопного и двух строк трехстопного анапеста с парной рифмовкой (Ан4мм+Ан3жж).

Значительным количеством анапестических стихов отмечен и период ссылки – в их числе такие, как *«От сырой простыни говорящая...»* (1935), весь цикл *«Кама»* (1935) и др. Но особенно богат анапестом оказывается 1937, к которому относятся *«Стихи о неизвестном солдате»*, *«Рим»*, *«Заблудился я в небе – что делать?...»* (оба варианта), *«Флейты греческой тэта и йота...»*, *«Как по улицам Киева-Вия...»* и мн. др.

Дактиль, практически не использовавшийся О.М. до 1930 (если не считать самых ранних опытов в народническом стиле – *«Тянется лесом дороженька пыльная...»*, 1906 – и нескольких других маргинальных попыток), также в сколько-нибудь заметных количествах возникает только в последний период, присутствуя уже в стихах армянского цикла (*«Дикая кошка – армянская речь...»*) и примыкающих к ним (*«На полицейской бумаге верже...»*, *«И по-звериному воет людье...»*); дактилем написаны также более поздние *«После полуночи сердце ворует...»* (1931), *«Ночь на дворе. Барская лжа...»* (1931, разностопный дактиль с цезурными усечениями), *«Колот ресницы. В груди прикипела слеза...»* (1931), *«Батюшков»* (1932), *«С примесью ворона – голуби...»* (1937) и др. По «про-

---

<sup>3</sup> Аналогичный тип рифмовки, в частности, в стих. *«Когда удар с ударами встречается...»* (1910, правка 1927), *«Скудный луч холодной мерю...»* (1911), *«Я вздрагиваю от холода...»* (1912, правка 1937), *«Вы, с квадратными окошками...»* (1925), *«Жил Александр Герцевич...»* (1931, воспроизводящее размер лермонтовской «Молитвы» 1839 г.), *«От сырой простыни говорящая...»* (1935), *«Я скажу это начерно, шёпотом...»* (1937), *«Может быть, это точка безумия...»* (1937) и др., а также в нескольких шуточных и неоконченных фрагментах.

тестной» интонации и тематике дактилический массив стихотворений отчасти сближается с анапестическим.

#### Двусложные силлабо-тонические размеры.

Как уже было сказано, двусложными размерами написано подавляющее большинство (почти две трети) стихов О.М. Доминирует среди этих размеров, конечно, ямб, доля которого особенно велика в первом периоде (68%); в дальнейшем она неуклонно снижается, лишь слегка возрастая в четвертом периоде, но всё же не достигая 50%. Число хорейских стихов, начиная с 1921, напротив, неуклонно повышается (в абсолютных цифрах), но в процентном отношении остается сравнительно небольшим – максимум приходится на период 1921-1925 (в том числе и за счет детских стихов). В *ямбических* стихах в целом безоговорочно доминирует классический четырехстопный ямб; это соотношение нарушается только в период 1916-1920, когда на первое место (уже начиная с 1915) выходят пяти- и шестистопный ямб, ср. такие существенные для этого периода стихотворения, как написанные пятистопным ямбом «*В Петрополе прозрачном мы умрём...*» (1916), «*Я изучил науку расставанья...*» (1918), «*На каменных отрогах Пиэрии...*» (1919), «*Возьми на радость из моих ладоней...*» (1920), «*Концерт на вокзале*» (1921) и написанные шестистопным ямбом «*Бессонница. Гомер. Тугие паруса...*» (1915), «*Вот дароносица, как солнце золотое...*» (1915), «*С весёлым ржанием пасутся табуны...*» (1915), «*В разноголосице девического хора...*» (1916), оба стихотворения из цикла «Соломинка» (1916), «*Когда Психея-жизнь спускается к теням...*» (1920), «*Кому зима – арак и пуни голубоглазый...*» (1922). Однако и в последний период этими размерами были написаны многие значительные стихотворения: так, 5-стопный ямб использован в стихотворении «*К немецкой речи*» (1932), в вольных переложениях четырех сонетов Петрарки (1932-1934), в «*Пусти меня, отдай меня, Воронеж...*» (1935), «*Я должен жить, хотя я дважды умер...*» (1935), «*Есть женщины сырой земле родные...*» (1937) и др., а 6-стопным ямбом написаны три стихотворения на тему Ариоста («*Во всей Италии приятнейший, умнейший...*», «*В Европе холодно. В Италии темно...*» и «*Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...*», 1933, правка 1935), а также «*Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...*» (1933), «*Лишив меня морей, разбега и разлёта...*» (1935) и др. Почти все эти «длинные» ямбические метры развивают центральные для О.М. культурно-исторические мотивы, обращаясь то к античности, то к ренессансной и романтической Европе, то к теме гибели старого мира.

Однако наиболее серьезным соперником четырехстопного ямба у О.М. почти во все периоды оказывается вольный (или урегулированный разностопный) ямб, доля которого невелика только в раннем периоде, а впоследствии всегда оказывается самой значительной. Таким образом, можно сказать, что доминантой развития ямбического стиха у О.М. был постепенный переход от четырехстопного ямба к «длинному» и особенно вольному. Вольным ямбом написаны такие известные стихотворения, как «*На розвальнях, уложенных соломой...*» (1916), «*Когда на площадях и в тишине келейной...*» (1917), «*Прославим, братья, сумерки свободы...*» (1918), «*В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...*» (1918), «*Я слово позабыл, что я хотел сказать...*» (1920), «*Ещё далёко мне до патриарха...*» (1931), «*Я не хочу средь юношей тепличных...*» (1935), «*Когда б я уголь взял для высшей похвалы...*» (1937), «*Вооружённый зреньем узких ос...*» (1937) и мн. др. К этому массиву метрически и тематически близки также стихотворения, написанные урегулированным разностопным ямбом: к наиболее известным относятся, например, «*Декабрист*» (1917), «*Когда октябрьский нам готовил временщик...*» (1917), «*На страшной высоте блуждающий огонь!...*» (1918), «*Я в хоровод теней, топтавший нежный луг...*» (1920), «*Люблю под сводами седья тишины...*» (1921–1922), «*Нет, никогда, ничей я не был современник...*» (1924) и ряд других. Разностопный ямб также нередко используется О.М. в шуточных стихотворениях, особенно при имитации классического басенного стиха – ср. «*Лжец и ксендзы*» (1924), «*Извозчик и Дант*» (1925) и др.; широко используется этот раз-

мер и в переводах (в том числе и для передачи французского и итальянского силлабического стиха).

Более короткие ямбические стихи у О.М. скорее маргинальны, хотя стоит отметить такие образцы трехстопного ямба, как «Уничтожает пламень...» (1915), «Я наравне с другими...» (1920), «Жил Александр Герцевич...» (1931), «О, как же я хочу...» (1937). Отметим также единственный образец восьмистопного ямба – «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933), представляющий собой разделенную цезурой комбинацию двух полустуший четырехстопного ямба с цезурным наращением и парной мужской рифмовкой (формула Я4ж||Я4м).

Одним из наиболее интересных в метрическом отношении является корпус хореических текстов О.М. Если в раннем периоде встречается только 4- и 5-стопный хорей (последний – в частности, в таких образцах, как «Ни о чём не нужно говорить...», 1909; «Целый день сырой осенний воздух...», 1912; «Образ твой, мучительный и зыбкий...», 1912), то в последующие периоды – при общем преобладании того же четырехстопного хорей – начинает заметно возрастать доля вольных хореев. Вольным хореем в 1920-е гг. написаны такие ключевые стихотворения О.М., как «Венецианская жизнь» (1920), «Чуть мерцает прозрачная сцена...» (1920), «В Петербурге мы сойдёмся снова...» (1920); он же использован в переводе стихотворения М. Бартеля «Неизвестному солдату» (1925). В более поздний период этот размер встречается в «Канцоне» (1931), «Я живу на важных огородах...» (1935), «Я молю, как жалости и милости...» (1937, в сочетании с анапестом) и др. Для хореических стихов О.М. 1930-х, однако, более характерен не вольный, а урегулированный (или почти урегулированный) разностопный хорей, ср. «Я скажу тебе с последней...» (1931), «Мой щегол, я голову закину...» (1936), «Клейкой клятвой липнут почки...» (1937), «Пароходик с петухами...» (1937), «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (1937); заметим, что урегулированный хорей начинает преобладать в самый последний период творчества О.М., в 1936–1937, в том числе в стихах, написанных уже после Воронежа. Примечателен в этом отношении и единственный эксперимент с «длинным» 8-стопным хореем с парной рифмовкой, медианной цезурой и цезурными наращением – «Вы, с квадратными окошками...» (1925), с формулой Х4д||Х4м<sup>4</sup>.

Вольные хорей О.М., в метрическом отношении во многом опирающиеся на опыты Блока (ср., например, «Шаги командора», 1912), необычным раскованным ритмом сочетаний 4-, 5- и 6-стопных строк сближаются с рядом образцов тонического стиха. Если считать, что весь стихотворный корпус О.М. делится на доминирующую «традиционную» и меньшую «модернистскую» часть, то вольные хорей представляют в этом делении переходную зону, явно тяготеющую к «модернистской». В связи с этим следует обратить внимание на корпус полиметрических стихотворений О.М., в которых использованы регулярные или (чаще) нерегулярные сочетания правильных двусложных и трехсложных силлабо-тонических метров. Такого рода стихи существуют в русской поэзии достаточно давно, они возникают уже в XVIII в. и нередки у таких поэтов XIX в., как Лермонтов, Тютчев, Ап. Григорьев, Фет и др.; часто их связывают с близким немецким типом так наз. *freie Rhythmen* (букв. «вольные ритмы»), под влиянием которого они, возможно, и возникли (подробнее см., например, Гаспаров 1974). В начале XX в. подобный стих чаще всего встречается у футуристов, прежде всего у Хлебникова. Для его обозначения М.Л. Гаспаров предлагает специальный термин «микрполиметрия».

В полиметрических стихах О.М. вольный хорей, как правило, является одним из основных метров; некоторые из них вообще построены на основе хорей со спорадическим добавлением других метров. Это и ранние «Когда подымаю...» (1911), «В лазури месяц но-

---

<sup>4</sup> За исключением последней строки, которая представляет собой, в зависимости от интерпретации, либо правильный Х8м без цезуры, либо Х4д||Я3м с нерегулярной внутренней анакрусой. Следует отметить, что в части изданий этот текст печатается с разбивкой длинных строк на две короткие, и в этом случае он становится образцом обычного 4-стопного хорей с четной рифмовкой (Х4дм) и с заключительной строкой Я3м (Трамвайное тепло...).

вый...» (1911), «На луне не растёт...» (1914), и большинство детских стихов 1924-1925, и поздние «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932, в сочетании с тактовиком), «Чарли Чаплин» (1937), уже упоминавшееся «Я молю, как жалости и милости...» (1937) и ряд др. Впрочем, «Когда поднимаю...» может анализироваться (как отмечал еще М.Л. Гаспаров, ср. Гаспаров 1997а: 494) и как написанное силлабическим стихом – вероятно, единственный такого рода опыт у О.М. Позднее он в переводах иногда прибегал к имитации силлабического стиха либо с помощью расштанного тактовика, либо ямба со спорадическими переборами в первой стопе.

#### Тонический стих.

Как уже было сказано, в целом корпус оригинальных тонических стихов О.М. невелик по объему: «модернистская» в метрическом отношении часть его наследия составляет лишь приблизительно 10% от общего числа, или 62 стихотворения. Из этого массива мы далее исключим гекзаметры: 17 образцов этого метра встречаются только в составе шуточных элегических дистихов, большинство из которых входит в «Антологию античной глупости» (с 1910 по 1929 гг.). В отличие от многих других авторов (от Фета до Волошина и С. Парнок), О.М. – несмотря на устойчивый и глубокий интерес к античности – никогда не использовал в серьезных стихотворениях ни гекзаметр и его дериваты, ни другие имитации античных метров (таких, например, как любимой многими поэтами серебряного века сапфической строфы).

Остается 38 образцов дольника и 7 образцов тактовика. Это количество для поэта первой половины XX в. может считаться значительным только по сравнению с такими признанными метрическими консерваторами, как Бунин, Балтрушайтис или Ф. Сологуб; но на фоне и младших символистов, и большинства акмеистов, и поэтов круга Кузмина и Волошина (не говоря уже о футуристах и Цветаевой), эта особенность метрики О.М. однозначно воспринимается как ориентация на консервативно-классическую поэтику лишь с очень осторожным выходом за ее рамки. Вместе с тем, многие образцы тонического стиха, созданные О.М., явным образом выходят за рамки метрических экспериментов или юношеских опытов. Возникает ощущение, что подобного рода стихами О.М. хотел, если угодно, обозначить свою принадлежность к кругу модернистов – именно обозначить, потому что систематически тоническую поэзию О.М. не культивировал, при этом отчетливо демонстрируя владение ее основными разновидностями.

Дольник О.М. в основном представлен в самом раннем и самом позднем периоде; в 1920-е гг. он к этому метру вне переводов практически не обращается (предпочитая эксперименты с вольным хореем, полиметрией и тактовиками). Однако между ранними и поздними дольниками О.М. имеется существенное различие. Ранние дольники, как правило, отличаются строгим логаядическим ритмом, при котором чередование стоп разного слогового объема внутри строки имеет регулярный характер. Такого рода «логаядизованные» дольники в 1910-е гг. в наибольшей степени были характерны для С. Парнок, А. Герцык и Цветаевой, тогда как ближайшие акмеистические соратники О.М. культивировали скорее «блоковский» тип дольника, отличающийся большей свободой и непредсказуемостью ритма. К логаядическим дольникам раннего О.М. относятся «Пилигрим» (1909), «Сегодня дурной день...» (1911) и «Я ненавижу свет...» (1912); примечательно, что в дальнейшем у О.М. логаяды в точном смысле этого термина не встречаются. Другие дольники этого периода также близки к логаядическим по ритму: это, как правило, трехиктные дольники с постоянной анакрусой и четкой парной или перекрестной рифмовкой – такие, как «Истончается тонкий тлен...» (1909), «Убиты медью вечерней...» (1910), «Отчего душа так невуча...» (1911), «Я вздрагиваю от холода...» (1912, 1937), «В белом раю лежит богатырь...» (1914, 4-иктный с постоянной анакрусой) и некоторые другие. В ряде ранних 3-иктных дольников О.М. одним из первых (если не первым) в русской поэзии начал использовать особую метрическую форму с пропуском ударения на среднем икте (как в строках вида *Фиолетовый гобелен* или *Неожиданный Аквилон*), что было отме-

чено еще Вл. Пястом (1931); М.Л. Гаспаров (1968) впоследствии назвал дольник с преобладанием таких форм «цветаевским».

К данному массиву стихотворений примыкают и так называемые «строчные логэды», т.е. регулярные сочетания строк различных правильных метров. О.М. в начальном периоде дважды использовал урегулированную переменную анакрису в сочетании дактиля и амфибрахия: это «*Листьев сочувственный шорох...*» (1910, формула ДЗж+АфЗм) и «*Медленно урна пустая...*» (1911, формула ДЗж+АфЗж) и один раз – урегулированное сочетание анапеста и хорей: это «*На луне не растёт...*» (1914, формула Ан2м+ХЗж). В дальнейшем к такого рода метрическим приемам (как и к логэдическим дольникам) О.М. также не прибегал.

Начиная с 1920-х гг., ритмика дольников меняется: они приобретают характерные черты «расшатанного», по М.Л. Гаспарову, типа. Увеличивается количество иктов (начинают преобладать 4-6 иктные дольники), более свободным становится сочетание разных видов стоп внутри строк; в целом поздние дольники О.М. по ритмике приближаются к тактовикам, эксперименты с которыми также начинаются в основном в 1920-х гг. К дольникам такого типа относятся связанные друг с другом ритмически и тематически «*Я не знаю, с каких пор...*»<sup>5</sup> и «*Я по лесенке приставной...*» (оба 1922) с необычными сочетаниями идущих подряд ударных слогов. Новая волна дольников возникает в 1930, в стихах армянского цикла («*Холодно розе в снегу...*», «*Колочая речь араратской долины...*» и др.); всё это вольные расшатанные дольники с преобладанием 5-6 иктных строк. Этот же тип продолжается другими дольниками начала 1930-х гг.: «*Куда как страшно нам с тобой...*» (1930), «*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...*» (1931, в сочетании с фрагментами вольного ямба), и др. Но особенно характерен для позднего О.М. такой тип стиха, который состоит в основном из строк правильного силлабо-тонического трехсложного метра (иногда с переменной анакрисой) с очень небольшой добавкой строк дольника (часто дольником оказываются написаны всего лишь одна-две строки, впрочем, как правило, композиционно значимые). Таковы прежде всего два стихотворения из цикла «Армения»: «*Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...*» (на основе 6-стопного дактиля) и «*Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...*» (на основе 4-5 стопного дактиля), а также «*С миром державным я был лишь ребячески связан...*» (1931, на основе 5-6 стопного дактиля), «*Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый...*» (1931, на основе 6-стопного дактиля), «*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...*» (1931, на основе 5-6 стопного анапеста), «*День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...*» (1935, на основе правильного вольного анапеста), «*Наливаются кровью артерии...*» (фрагмент 7 из «Стихов о неизвестном солдате» 1937 г., на основе 3-стопного анапеста) и некоторые другие. Из более ранних стихотворений к этому же типу может быть отнесено знаменитое «*Сёстры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...*» (1920), написанное на основе 5-стопного анапеста, с единичной строкой дактиля, единичной (начальной) строкой тактовика и двумя строками дольника.

Примечательно, что самые последние из сохранившихся дольников О.М. как будто бы демонстрируют некоторую слабую тенденцию к возвращению ритмики периода 1909-1911: таков близкий к логэдическому «*Если б меня наши враги взяли...*» (1937, на основе 5-стопного дактиля с цезурными усечениями) и вновь возникающий трехиктный дольник на основе анапеста с постоянной анакрисой «*Средь народного шума и снеха...*» (1937) – несколько ранее в таком же ритме был написан «*Рояль*» (1931).

---

<sup>5</sup> В Гаспаров 1997а: 494 это стихотворение по не вполне ясным причинам охарактеризовано как «акцентный стих» – по-видимому, в связи с тем, что в нем, на фоне некоторых других ритмических нерегулярностей, таких, как, например, нулевые междуиктовые интервалы, присутствуют и отдельные строки с пропуском икта вида «*Эта песенка началась*». Однако ослабление иктов в дольнике, в русской поэзии как раз и связанное в значительной степени с именем Мандельштама, обычно не препятствует трактовке таких стихов как укладывающихся в ритм дольника (ср. выше о строках вида «*Фиолетовый гобелен*» точно такой же природы).



В эту общую ритмическую волну расшатанного стиха с разговорной интонацией и вольным чередованием строк разной длины естественно вливаются и опыты *тактовика*, впрочем, весьма немногочисленные у О.М. Первыми образцами тактовика являются еще достаточно близкие в целом к дольнику «*Летают Валькирии, поют смычки...*» (1914) и следующий за этим «*Дом актера*» (1920)<sup>6</sup> и «*С розовой пеной усталости у мягких губ...*» (1922). В начале 1920-х гг. О.М. изобретает своеобразный метр для переложений грузинских и армянских поэтов и отрывков из старофранцузского эпоса, ритм которого колеблется между вольным тактовиком и двусложными размерами (ямбом и хореем), но больше в подобном духе не экспериментирует (о тактовике переводов О.М. подробнее см. ниже). В последний раз тактовики возникают уже только в стихах армянского цикла («*Закутав рот, как влажную розу...*», «*Я тебя никогда не увижу...*» и «*О порфирные цокая граниты...*») и в очень сложном по ритму стихотворении «*Там, где купальни, бумагопрядильни...*» (1932) и в дальнейшем О.М. не разрабатываются. Как кажется, откликнувшись на стремительное распространение в 1920-е тактовика несколькими опытами (включая стихотворные переводы), О.М. не посчитал этот тип метра органичным для себя и не пошел дальше расшатанного вольного дольника и полиметрии на основе вольных хореев. Рифмованный акцентный стих, столь любимый футуристами и имажинистами (но далеко не чуждый, например, и таким авторам, как З. Гиппиус или Блоку), в оригинальных стихах О.М. не встречается ни разу.

Метрика детских стихов и переводов. Сравнительно небольшой по объему корпус детских стихов (31 стихотворение 1924-1925 гг.) и более значительный по объему корпус переводов с грузинского, армянского, английского, немецкого, итальянского, французского и старофранцузского (всего около 90 стихотворений, в том числе крупных, в основном 1921-1924 гг.) интересен прежде всего именно в метрическом отношении. В этих стихах О.М. проявил себя как гораздо более раскованный метрический экспериментатор, причем для анализа переводов крайне существенно, что далеко не все метрические новации О.М. были прямо связаны с особенностями метра подлинников: так, многие случаи использования в переводах тонического стиха (а также перебоев в правильном ямбе) являются попыткой имитации оригинального силлабического, а не тонического метра. В стихах этого круга присутствуют такие метрические особенности, которые для оригинального творчества О.М. либо вовсе не характерны, либо сравнительно маргинальны (полиметрия, свободный стих, акцентный стих, тактовик, цезурные эффекты, перебои), но многие формальные приемы, опробованные О.М. в этот период, впоследствии проникают в том или ином виде и в оригинальное творчество. Можно с определенностью сказать, что формальные особенности поэтики позднего О.М. впитали и опыт экспериментов в переводах поэзии и стихах для детей.

Для метрики детских стихов характерны две главные особенности: преобладание хоря и широкое использование полиметрии (также на основе хоря). Вне детских стихов в более ранние периоды такая метрика не встречается (ближе всего к этому образцу – «*На луне не растёт...*», 1914, с латентной «детской» тематикой), зато в последнем периоде полиметрические опыты на основе хоря более многочисленны (см. выше). Используемый в детских стихах тип полиметрии представляет собой в основном неупорядоченное чередование правильных силлабо-тонических строк разных метров (с небольшой примесью дольника или тактовика), как двусложных, так и трехсложных, в том числе в пределах од-

---

<sup>6</sup> В Гаспаров 1997а: 494 это стихотворение охарактеризовано как 4-иктный дольник; более точно, это сочетание (преобладающих) строк 4-иктного дольника с переменной анакрусой, строк правильного Д4 и Аф4 и отдельных строк 4-иктного тактовика (из 24 строк стихотворения таковых три: *Где высокая мачта и спасательный круг, Под маской суровости скрывает рабочий* и финальная строка *Актер и рабочий, вам нельзя отдохнуть!*).

ной строфы, т.е. микрополиметрию. Она возникает во всех «длинных» стихотворениях (насчитывающих более 70 строк), к которым относятся «Клик и Трам», «Шары» и «Кухня», но иногда встречается и в более коротких фрагментах, как например, в отдельных стихотворениях из цикла «Примус».

Дополнительной особенностью детских стихов является частое использование так наз. цезурных, или каталектических, эффектов, т.е. *цезурные усечения и наращення*, при которых в слове непосредственно перед цезурой могут усекаются или наращиваться конечные безударные слоги. Этот прием достаточно характерен для русской поэзии и получил распространение еще в XIX в., а в начале XX в. им наиболее часто пользовались Бальмонт, И. Северянин и З. Гиппиус. Однако у О.М. цезурные эффекты вне детских стихов до начала 1930-х гг. вообще не встречаются (если не считать «Вы, с квадратными окошками...» 1925 г., в том графическом варианте, когда стихотворение печатается длинными строками X8м), зато в стихах позднего периода они возникают неоднократно. Особенно характерны в плане связи с метрикой детских стихов стихотворения 1937 г. «На меня нацелилась груша да черёмуха...» (цезурные наращення в 6-стопном хорее) и «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...» (цезурные усечения в 6-стопном хорее); можно отметить также «Ночь на дворе. Барская лжа...» (1931, цезурные усечения в дактиле), «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...» (1933, цезурные наращення в ямбе) и нек. др.

Интересно, что по формальным особенностям (полиметрия на основе хореев, цезурные эффекты и т.п.) именно к корпусу детских стихов тесно примыкает перевод стилизованных под фольклор стихотворных фрагментов из пьесы Э. Синклера «Тюремные соловушки» (1925) и повести Дж. Тулли «Автобиография бродяги» (1926).

Метрика переводов О.М. в целом более сложна; особенно смелые эксперименты в этом массиве текстов касаются тонических метров. Те или иные их вариации использованы почти во всех переводах из грузинской и армянской поэзии (кроме «Автопортрета» Г. Леонидзе, переведенного любимым О.М. в тот период вольным ямбом, а также сонета «Мариджан» И. Гришашвили, переведенного классическим 6-стопным ямбом). Так, перевод поэмы «Гоготур и Апшина» Важи Пшавелы (который сам О.М. считал значительной работой) выполнен в основном нерифмованным 4-стопным хореем с дактилическими (реже мужскими и гипердактилическими) окончаниями, в котором изредка встречаются строки правильного 5-стопного хореев, а также 3-иктного тактовика и дольника; этот метр отчасти близок к «народному» тактовика (использовавшегося, например, А.С. Пушкиным и А.К. Толстым в имитациях славянского эпоса). Схожий прием (дольник в сочетании с вольным хореем, но с парной женской рифмой) использован в переводе стих. «Перчатки» И. Гришашвили, а в переводе стих. «Бирнамский лес» Т. Табидзе наряду с дольником фигурирует не только хорей, но и ямб. «Пятый закат» В. Гаприндашвили переведен 4~5-иктным акцентным стихом, а «Прощание» Н. Мицишвили и «Пляска на горах» Кара-Дарвиша – вольным тактовиком, включающим строки дольника и правильных трехсложных метров. Все эти стихотворные формы, достаточно типичные как раз для поэзии начала 1920-х гг. (в том числе и для многих младших акмеистов), для оригинального творчества О.М. были слишком радикальны.

Еще более своеобразным метрическим экспериментов О.М. стали переводы отрывков из старофранцузского эпоса (их анализу посвящена специальная статья Гаспаров 1999; см. также Михайлов 2000). Большая часть их (такие, как «Жизнь святого Алексея», «Песнь о Роланде», «Паломничество Карла Великого», «Коронование Людовика», «Алисканс») переведены стихом, практически лишенным жесткой метрической структуры и колеблющимся между верлибром и акцентным стихом (при появлении sporadической парной рифмы). Однако два образца («Берта – Большая Нога» и особенно «Сыновья Аймона») демонстрируют более регулярный метр: в первом случае – это вольный тактовик, а во втором – сочетание вольного тактовика и правильного 6-стопного ямба с цезурой, делящей строку на два равных полустишия. Эти последние опыты могут считаться развитием

метрических форм, опробованных в переводах грузинских и армянских поэтов; возможно, на их возникновение определенное влияние оказали и опыты некоторых поэтов начала века с так называемым «расшатанным галлиямбом», из которых наиболее известным, по видимому, следует считать поэму «Вологодский ангел» (1916) близкого О.М. по третьему «Цеху поэтов» Адамовича; на возможность такого влияния эксплицитно указывает М.Л. Гаспаров (Гаспаров 1997с: 265-266).

Переводы из французской, немецкой и английской поэзии, созданные на один-два года позже, в метрическом отношении несколько менее необычны, однако и они достаточно заметно выделяются на фоне оригинального творчества О.М. частотой использования тонического стиха. Особенно примечательно появление тонического стиха для передачи французской силлабики, как это сделано в переводе стихотворения Огюста Барбье «Джин» (4-иктный тактовик с парной рифмовкой) – все остальные стихотворения Барбье, высоко ценимого О.М., переведены традиционным ямбом, иногда нерифмованным или разноstopным. Отметим также широкое использование необычных для О.М. форм дольника и тактовика в переводах Бартеля – всего тоническим стихом переведено 16 стихотворений этого автора, из которых дольник представлен в 11: «Кто я? Вольный бродяга я», «Тюремные братья, в весенние дни», «Птицы», «Любы мне глыбы больших достижений», «Колосья», «На заре румяной» (в сочетании с правильными двусложными метрами), «Хоть во сне с тобой да побуду», «Семь златоустовских скрипачей», «Рука», «Баррикада»<sup>7</sup>, «Передышка», а тактовик – в 5: «Когда мы шагаем в центральные кварталы», «Перевосилось в сердце сотрясенье турбины», «Поруганный лес» (нерифмованный тактовик); в переводах стихотворений «Сводка» и «Молодая гвардия» использован стих, переходный от тактовика к акцентному. В целом по ритмическим возможностям этот тонический стих существенно разнообразнее по сравнению с оригинальным творчеством О.М.: в нем шире используются вольные размеры, сочетания правильных двусложных метров и дольника, элементы акцентного стиха, нетривиальная строфика и т.п.

Важное значение имели для О.М. и эксперименты с ритмикой *перебоев* в правильном 5-стопном ямбе: такой несколько «утяжеленный» ямб со спорадическими переборами в первой стопе был им использован впервые в переводе сонета Ф. Верфеля «Прекрасный, сияющий человек», а в дальнейшем этот прием был закреплён в переложениях сонетов Петрарки (1933-1934), где перебои остаются практически единственным формальным компонентом, отсылающим к иноязычному источнику радикально переработанного русского текста.

Об использовании свободного стиха в нескольких переводах О.М. см. выше.

### Эволюция метрики.

Метрика первого («акмеистического») периода характеризуется несколькими яркими особенностями, которые в дальнейшем творчестве О.М. либо полностью исчезают, либо так или иначе сглаживаются: это безусловное преобладание ямба (с 4-стопным ямбом, составляющим более половины ямбического массива) и относительно высокая доля тонических метров (с преобладанием логаядов), которые численно даже превышают (на одно стихотворение) долю трехсложных метров. Таким образом, первый период дает достаточно парадоксальное соединение подчеркнуто консервативной метрики (двусложные размеры с преобладанием 4-стопного ямба и 4-стопного хоря) с метрикой подчеркнуто модернистской (логаяды и регулярная полиметрия) – при резко пониженной для начала XX в. доле трехсложных метров. Такое соединение можно охарактеризовать как стремление к ритмической строгости – следствие характерного для Мандельштама-акмеиста культа формы, преодолевающей хаос. Достигаться это стремление может двумя путями: либо использованием испытанных традиционных размеров, ориентированных не столько

---

<sup>7</sup> Интересно, что сложная ритмика и строфика этого стихотворения («Мы строим тихо, мы строим умно, // Я уличный камень в коросте земной – // Основа баррикады...») практически совпадает со знаменитой «Фаустиной» Кузмина (1917).

на современную О.М. метрику, сколько на метрику поэтов типа Тютчева и Баратынского (такая стратегия преобладает), либо использованием тщательно отобранного и дозированного «модернистского» метрического репертуара, т.е. дольников с четким логоэдическим ритмом или полиметрических форм с урегулированной анакрусой.

Второй период характеризуется почти полным отказом от этого «модернистского» приращения, но в то же время и некоторым ослаблением консервативности традиционной части метрического репертуара. Это выражается прежде всего в резком росте ямбических метров, практически вытесняющих все остальные, но при этом среди ямбов начинают преобладать не 4-стопные, а более длинные 5- и 6-стопные, а также вольные. Именно этот тип ямбов оказывается наиболее адекватной формой для выражения всех основных мотивов О.М. периода «Tristia». Однако первая половина 1920-х гг. (третий период) характеризуется началом поиска большего метрического разнообразия. В этот период начинается интенсивный рост доли хореических стихотворений; доля ямба несколько падает, но по-прежнему остается значительной (особенно вольного ямба). На этот же период приходятся наиболее интенсивные эксперименты с тактовиками и полиметрическими формами (в том числе в детских стихах 1924-1925 и в переводах 1921-1924 гг.).

В последний период творчества О.М., с начала 1930-х, оформляется иная метрическая картина, гораздо более разнообразная. Впервые значительной становится доля трехсложных метров (особенно анапеста), присутствующих в тематически и эстетически важнейших стихотворениях данного периода. По-прежнему высокой остается доля хореев (особенно 4-стопного и вольного); в массиве ямбических стихов безусловное лидерство переходит к вольному ямбу. Вновь возникают эксперименты с дольниками и полиметрическими формами, но на этот раз преобладающий тип дольника – длинный раскованный стих, далекий от логоэдической строгости первого периода, либо «подмешанный» в небольшом количестве к правильным трехсложникам 5-6-иктный дольник.

Таким образом, в метрическом отношении О.М. прорывает достаточно сложную эволюцию от несколько консервативной ритмической строгости раннего периода и торжественной классичности «петербургского» периода, через поиски в области расшатанных тонических форм и полиметрии 1920-х – к новому синтезу 1930-х, с преобладанием более эмоциональных и раскованных форм, но в целом находящихся в пределах регулярного стиха. В этой эволюции – от ранней строгости к новой раскованной музыкальности – О.М. во многом следовал за общими тенденциями эпохи (канонизировавшей сначала дольник, потом тактовик и акцентный стих), однако следовал осторожно, тщательно отбирая для своего метрического арсенала те формы, которые соответствовали его художественным принципам.

#### ЛИТЕРАТУРА

С. С. Аверинцев. 2000. Хорей у Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3–4 (Записки Мандельштамовского общества). М.: РГГУ, 42–54.

К. Ф. Тарановский. 1962. Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 5, 97–123.

М. Л. Гаспаров. 1968. Русский трехударный дольник XX в. // В. Е. Холшевников (ред.). Теория стиха. Л.: Наука, 59–106.

М. Л. Гаспаров. 1974. Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука.

М. Л. Гаспаров. 1990. Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 346–355.

М. Л. Гаспаров. 1995. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Избранные статьи. М.: НЛЮ, 327–370 [также: *De visu*, 1993/10, 39–70; Мандельштам О. *Полное собрание стихотворений* / Сост., подг. текста, примеч. А. Г. Меца. СПб., 1995, 5–64].

М. Л. Гаспаров. 1996. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ.

- М. Л. Гаспаров. 1997а. Стих О. Мандельштама // Избранные труды. Том III: О стихе. М.: Языки русской культуры, 492-501.
- М. Л. Гаспаров. 1997б. Стих Анны Ахматовой // Избранные труды. Том III: О стихе. М.: Языки русской культуры, 476-491.
- М. Л. Гаспаров. 1997с. Фригийский стих на вологодской почве // Избранные труды. Том III: О стихе. М.: Языки русской культуры, 259-266.
- М. Л. Гаспаров. 1999. Стих переводов О. Мандельштама из старофранцузского эпоса // W. Potthoff (Hrsg.). *Ossip Mandelstam und Europa*. Heidelberg, 109-133.
- М. Л. Гаспаров. 2005. Ритмика четырехстопного ямба раннего Мандельштама // *Шиповник: Историко-филологический сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика*. М.: Водолей, 65-77.
- А. Д. Михайлов. 2000. «Сыновья Аймона» // Сохрани мою речь. Вып. 3–4 (Записки Мандельштамовского общества). М.: РГГУ, 63-72.
- В.А. Пяст. 1931. Современное стиховедение. Ритмика. Л.: Изд-во писателей.
- К. Taranovsky. 1976. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge (MA): Harvard U. Press.

Таблица 1. Распределение стихотворных размеров у О.М. по периодам.

		1906-1915	1916-1920	1921-1925	1930-1938	<i>всего</i>
анapest	2-стопный		1	1		2
	3-стопный	3	1	1	17	22
	4-стопный				6	6
	5-стопный	1	2		1	4
	6-стопный				1	1
	разностопный и вольный				4	4
<b>всего Ан</b>		4	4	2	29	<b>39 (6,5%)</b>
амфибрахий	2-стопный	1				1
	3-стопный	3			16	19
	4-стопный	2				2
	5-стопный		2	1		3
	6-стопный				1	1
	разностопный и вольный				3	3
<b>всего Амф</b>		6	2	1	20	<b>29 (4,8%)</b>
дактиль	2-стопный				1	1
	3-стопный	2		1	2	5
	4-стопный				6	6
	5-стопный				1	1
	разностопный и вольный	1			2	3
<b>всего Д</b>		3		1	12	<b>16 (2,7%)</b>
хорей	3-стопный				2	2
	4-стопный	14	4	25	20	63
	5-стопный	9	1	2	4	16
	6-стопный				1	1
	7-стопный			1		1
	8-стопный			5	1	6
	разностопный и вольный		3	2	12	17
<b>всего Х</b>		23	8	35	40	<b>106 (17,6%)</b>
ямб	2-стопный	1				1
	3-стопный	4	1	1	6	12
	4-стопный	67	6	11	35	119
	5-стопный	27	9	4	26	66
	6-стопный	16	8	5	9	38
	8-стопный				1	1
	разностопный и вольный	9	15	14	53	91
<b>всего Я</b>		124	39	35	130	<b>328 (54,5%)</b>
полиметрия		7		8	5	<b>20 (3,3%)</b>
тонический стих	гекзаметр		6	8	3	17
	дольник	13	1	3	21	38
	тактовик	1	2	2	2	7
<b>всего тонич.</b>		14	9	13	26	<b>62 (10,3%)</b>
верлибр				1	1	<b>2 (0,3%)</b>
<b>всего по периодам</b>		<b>181</b>	<b>62</b>	<b>96</b>	<b>263</b>	<b>602</b>

