

К эволюции русской метрики: немонотонная силлабо-тоника

В настоящих заметках речь пойдет о некоторых тенденциях в эволюции русской метрики на ее «позднеклассическом» этапе, т.е. в период с середины XIX в. приблизительно по середину XX в. (в отдельных случаях рассматриваются и тексты второй половины XX в.). В этот период русский стих вступает с уже хорошо разработанным репертуаром базовой силлабо-тоники – правильными двусложными (освоенными уже в первой трети XIX в.) и трехсложными размерами (полное освоение которых происходит на несколько десятилетий позже; подробнее см., например, Гаспаров 2000). Возникает обычная в подобных ситуациях необходимость преодоления инерции устоявшихся форм. Это преодоление, как известно, может быть радикальным (и в этом случае историки предпочитают говорить о «сломе» или «разрушении» старого формального репертуара), но может быть и эволюционным: в этом случае существующий репертуар подвергается относительно небольшим формальным модификациям, вскрывающим еще не использованные внутренние резервы метра. Второй путь может быть внешне менее заметным и ярким, но его изучение в каком-то смысле более интересно для понимания структуры и функции поэтических средств. В конце XIX в. русский стих пошел именно по второму пути: новые возможности были открыты внутри традиционной метрики и реализованы в виде тонких модификаций ее строевых элементов. Конечным этапом этой эволюции стало возникновение разных форм дольника и акцентного стиха, но в данной работе эти процессы уже не будут рассматриваться. Основное внимание будет уделено особенностям развития русской метрики, если можно так выразиться, «на подступах к дольнику».

Как известно, формальным приемам свойственно со временем «изнашиваться»: утрачивается эффект новизны, и те свойства, которые казались на предыдущем историческом этапе привлекательными и яркими, начинают казаться тривиальными, а их достоинства превращаются в недостатки¹. Правильные силлабо-тонические размеры русского стиха – не исключение. Возникнув в первой половине XVIII в. в результате адаптации немецкого стиха, они существенно выигрывали эстетически на фоне господствовавших в ту эпоху силлабических адаптаций польского стиха, так как лучше использовали фонетические особенности русской речи. Однако «естественность» и «гибкость» силлабо-тоники была таковой только в сравнении с гораздо менее «естественными» экспериментами; в действительности, правила силлабо-тонического стихосложения налагают на допустимые в стихе структуры слишком большое количество ограничений (несвойственных, например, русскому народному стиху). Основное из этих ограничений то, что силлабо-тонический стих в нормальном случае основан на ритме, связанном с повтором одинаковых последовательностей сильных и слабых слогов («стоп»): например, строка, начинающаяся ямбической стопой, не должна продолжаться стопой анапеста, и т.п. В этом смысле классическое русское силлабо-тоническое стихосложение может быть названо «монотонным». Этот термин в прямом значении не претендует на оценочность (ср. понятие монотон-

¹ Размышлений об этом много в работах Татьяны Михайловны, чье внимание всегда было приковано к понятию эволюции и тому, что можно назвать «внутренней динамикой формы». Как сама Татьяна Михайловна в свойственной ей афористически-парадоксальной манере определила свои научные интересы, они «всегда сводились к чему-то, если можно так выразиться, сукцессивному» (Николаева 2000: 179-180).

ной функции в математике), однако не следует забывать, что избыток монотонности в наивной картине мира, как правило, получает отрицательную оценку: монотонность ассоциируется с предсказуемостью и однообразием, т.е. низкой информативностью и как следствие – пониженной эстетической выразительностью. Классическое русское силлабо-тоническое стихосложение – одно из самых монотонных и в терминологическом², и в «наивном» смысле этого слова; и если эстетическими преимуществами, вытекающими из этого свойства, могли считаться особого рода «строгость» и «чеканность» формы классического стиха, то и эстетические потери оказывались не меньшими. Более того, с течением времени эстетические преимущества монотонного стиха ослабевали, тогда как его отрицательные стороны усиливались.

Проблема излишней монотонности классического русского стиха, как представляется, была осознана достаточно рано – собственно, уже в послепушкинскую эпоху, когда двусложные размеры были полностью канонизированы и возникла потребность в их эстетическом оживлении (первоначальным ответом на эту потребность было освоение трехсложных размеров, начатое Жуковским и продолженное Лермонтовым и Кольцовым). Особенностью второй половины XIX в. является то, что попытки уменьшения монотонности стиха происходят в это время не непосредственно в сфере метрики, а скорее в сфере строфики, нарушения же силлабо-тонического ритма носят очень робкий и единичный характер. По-видимому, более сильные нарушения оказались бы просто несовместимы с господствовавшим тогда представлением о том, что такое стих, и вызвали бы упрек в недостаточном владении профессиональным мастерством. Не случайно переводы немецких стихов, написанных дольником, делались в XIX в. почти исключительно правильными силлабо-тоническими размерами, а спорадически еще встречавшиеся в поэзии XVIII в. (и исчезнувшие вскоре после Державина) дольники и логаяды были, по удачному выражению М.Л. Гаспарова (2000: 129), не более чем «побочными продуктами пробных сочетаний» различных правильных стоп, хотя примеры таких несовершенных логаядов можно найти даже у Жуковского (ср. выдержанную в наивно-сентименталистской стилистике XVIII в. «Жалобу пастуха»: *На ту знакомую гору // Сто раз я в день прихожу*, 1817, >Аф3жм, 1-2³).

Соответственно, именно в XIX в. получает наибольшее распространение такой прием, как чередование внутри одного размера строк с разным количеством стоп – регулярное или нерегулярное («вольное»). Регулярные и вольные разностопники (в особенности с контрастирующей клаузулой) были, как представляется, основным и, так сказать, самым «легитимным» средством компенсации силлабо-тонической монотонности в ту эпоху. При этом они тяготели к лирическим и к наиболее «эмоциональным» эпическим жанрам – балладам (*Ты помнишь ли вечер, как море шумело, // В шиповнике пел соловей*, А.К. Толстой, Аф4ж / Аф3м) и романсам (*Белой акации гроздь душистые // Вновь аромата полны*, Пугачёв, Д4д / Д3м). Из вольных размеров при этом использовался фактически только ямб (ср. Гаспаров 2000: 186 и сл.), что также не случайно: ямб как наиболее распространенный (и наиболее канонизированный) размер нуждался в более сильных средствах компенсации монотонности, и регулярного разностопного ямба для этой цели было уже не достаточно.

² Другие известные системы стихосложения либо имеют гораздо меньше ограничений на допустимые структуры стиха (как в случае силлабического или тонического стихосложения), либо не требуют обязательного чередования одинаковых стоп (как в случае античного метрического стихосложения, допускавшего – и, более того, активно использовавшего – так называемые стопные логаяды, т.е. строки, состоящие из фиксированной последовательности различных стоп).

³ См список условных обозначений метрических схем к конце статьи.

Из собственно же метрических средств преодоления монотонности в XIX в. (ограниченно) использовались в основном следующие три: перебои ритма, так называемая гетерометрия (или строчные логоэды, ср. Гаспаров 1993: 119-120), и, наконец, цезурные эффекты. Их мы и рассмотрим более подробно.

Перебоем обычно называется единичный сдвиг схемного ударения внутри стопы, в результате которого сильное место стопы оказывается безударным, а слабое – ударным. Заметим, что ударность слабого места стопы допускается и в классической силлабо-тонике, но при условии обязательной ударности также и ее сильного места – так называемое сверхсхемное ударение, например (сильное место выделено полужирным, слабое ударное место подчеркнуто): *Я, Матерь Божия, ныне с молитвою* (Лермонтов, 1837, Д4д) или *Пуст – хлеба вкус* (Цветаева, 1940, Я2м). Таким образом, перебои могут рассматриваться как дальнейшее развитие метрического приема, еще более ослабляющего связь между сильным местом метрической схемы и его ударностью (напомним, что в правильной силлабо-тонической стопе сильный слог может, а слабый – не может быть ударным при безударном сильном). Сверхсхемные ударения и перебои нередко возникают в одном и том же тексте, как в только что процитированном стихотворении Лермонтова, где «чистый» перебой представлен, например, в строке *Окружи счастьем душу достойную*. Сочетание этих двух приемов возможно даже в одной и той же строке, ср.: *Задушит грусть, печаль выплакать* (Кольцов, 1840, Х4д), где на слово *грусть* приходится сверхсхемное ударение, а на соседнее (семантически тождественное!) слово *печаль* – перебой.

В XIX в. перебои не использовались систематически, как последовательный прием построения стиха: наиболее известные удачные образцы их применения эксплуатируют именно спонтанный характер перебоев, подчеркивающий резким нарушением монотонности эмоционально наиболее важные фрагменты. Впрочем, относительно более свободное использование перебоев допускалось в коротких «песенных» хореях (как считается, изначально не без влияния украинского силлабического стиха); эта традиция сохранялась и на протяжении всего XX в. (ср.: *В шелковые сети // Постой – не лови*, Окуджава, 1967, Х3жм или *Зайду к Белле в кабинет, | скажу: “Здравствуй, Белла!”*, Окуджава, 1985, Х4м|Х3жм).

Вместе с тем, для анализа перебоев существенно, что перенос ударения с сильного места на слабое может иметь своего рода побочный эффект – строка в целом начинает восприниматься как написанная другим (но также правильным) силлабо-тоническим размером⁴. Вообще говоря, вероятность такой интерпретации тем больше, чем больше в стихотворении перебоев на одинаковых местах строки. Так, хрестоматийное «Silentium» (Тютчев, 1833, Я4м) содержит по крайней мере три строки с однотипным сдвигом ударения, и все они могут восприниматься как Аф3м (*Встают и заходят оне // Безмолвно, как звезды в ночи и др.*).

Тем самым, точно так же, как перебои могут рассматриваться как прием, связанный с экспансией сверхсхемного ударения, дальнейшая экспансия самих перебоев порождает второй прием из нашего списка – гетерометрию, или комбинацию различ-

⁴ Напомним, что сама по себе возможность нескольких метрических интерпретаций имеется уже и для правильных силлабо-тонических размеров (ср., например, Гаспаров 1993: 90 et passim): как известно, строки двусложных размеров с большим числом безударных сильных мест в принципе могут восприниматься и как написанные трехсложным размером (например, *Преследуя свой идеал* – Я4 или Аф3, и т.п.). Роль перебоев состоит скорее в том, что они просто облегчают возникновение таких альтернативных интерпретаций.

ных строк, написанных правильными силлабо-тоническими размерами. По отношению к XIX в. речь должна идти скорее о нерегулярных (как бы случайных) комбинациях такого рода; эксперименты с регулярной гетерометрией более характерны для начала XX в. – у таких авторов, как Брюсов, Герцык, Городецкий и в особенности Парнок, хотя и в XIX в. отдельные примеры подобных стихов встречаются. При этом наиболее типичны нерегулярные комбинации трехсложных размеров: вариативность здесь возникает в результате колебания числа начальных слабых слогов (от нуля, что соответствует дактилю, до двух, что соответствует анапесту) – так называемая «переменная анакруза» (Гаспаров 1993: 75)⁵. Этот прием встречается уже в произведениях 1830-х гг., ср. такие известные образцы, как *Русалка плыла по волне голубой // Озаряема полной луной // +И старалась она доплеснуть до луны // Серебристую пену волны* (Лермонтов, 1832, Аф~Ан4м / Ан3м, где дополнительным средством преодоления монотонности является регулярная комбинация четырехсложных строк с переменной ненулевой анакрузой и правильных строк Ан3) или *И море, и буря качали наш челн* (Тютчев, 1836, Аф~Д~Ан4м; этот тип стиха можно было бы назвать «вольным четырехсложным трехсложником»). Примером регулярного чередования разных трехсложных размеров («урегулированная переменная анакруза») может служить *Только в мире и есть, что тенистый // Дремлющих кленов шатер* (Фет, 1883; Ан3ж / Д3м).

Трехсложная гетерометрия, никогда не будучи широко распространенной, тем не менее устойчиво присутствует в метрическом репертуаре как XIX, так и XX века. К ее более поздним образцам относятся, в частности, *И ветер, и дождик, и мгла // +Над холодной пустыней воды* (Бунин, 1903, Аф3м / Ан3м); *+В этот вечер нам было лет по сто. // Темно и не видно, что плачу* (Парнок, 1915, Ан3ж / Аф3ж); *+Не воздух, а золото, // Жидкое золото // Пролито в мир* (Городецкий, 1905, Аф~Д2ддм); *Красною кистью // +Рябина зажглась* (Цветаева, 1916, Д2ж / Аф~Д2м) и др. (первые два примера представляют урегулированную переменную анакрузу, вторые два – вольную). Переменная анакруза при двусложных размерах развивается несколько позже, но в поэзии конца XX в. играет важную роль (см. ниже, Замечание).

От использования переменной анакрузы следует отличать то, что можно назвать «радикальной» гетерометрией, т.е. различные сочетания двусложных и трехсложных размеров. Прием это в целом более редок, хотя принципиальная возможность сближения двусложной и трехсложной ритмики в русской поэзии существует, и о ней уже говорилось выше в связи с перебоями. Эксперименты с радикальной гетерометрией (в рамках имитаций народного стиха) были уже у Кольцова и Никитина, ср. *Я затеплю свечу // Воску ярова* (Кольцов, 1830, Ан2м / Х2д); *Ни кола, ни двора, // Зипун – весь пожиток* (Никитин, 1858, Ан2м / Х3ж, с перебоями в хореических строках). В начале XX в. новая традиция радикальной гетерометрии возникла, по всей вероятности, после брюсовских экспериментов, в том числе наиболее известного «В Дамаск» (*Губы мои приближаются // К твоим губам*, 1903, Д3д / Я2м). Эту линию продолжают, например, *Речи погасли в молчании, // Слова – как дымы* (Герцык, 1910, Д3д / Я2ж), *Нет прекраснее // И таинственней нет* (Герцык, 1919, Х2д / Ан2м) и др., вплоть до поздних стихов Парнок начала 1930-х гг. Все эти образ-

⁵ Более редким случаем (не отмеченным, в частности, в Гаспаров 1993) является «сверхдлинная» анакруза, т.е. строка анапеста с третьим дополнительным начальным слабым слогом; именно такая интерпретация наиболее естественна для примеров типа *+Лишь только вечер затеплится синий* (Будищев). Этот же «романсовый» прием сверхдлинной анакрузы в XX в. используется в текстах песен, ср. *+Легко на сердце от песни веселой* (Лебедев-Кумач, 1934), а также в дольниках на основе анапеста, например, *Он один подходил * так нежно, // он один * не делал мне больно. // Его ласка была белоснежной, // +и ей душа открывалась неволью* (Шкапская; в оригинале без разделения на строки).

цы, как можно заметить, иллюстрирует регулярную гетерометрию: вольные сочетания разных размеров в этом типе редки, поскольку привели бы к слишком заметному разрушению ритма. Уникально ранним образцом вольной радикальной гетерометрии является *Слышу ли голос твой* (Лермонтов, 1838, с нерегулярным чередованием Д2д, Аф2д~ж и Я2д~ж); «метрическая эстетика» этого стихотворения (не случайно считавшегося современниками незаконченным черновиком) опередила свое время как минимум на 60 лет.

Замечание. Интересно, что в метрическом репертуаре второй половины XX в. наблюдается заметный рост всех видов гетерометрии (как радикальной, так и основанной на анакрузе, причем в последнем случае переменная анакруза используется не только в трехсложных, но и в двусложных размерах). Эта вторая гетерометрическая волна опирается, скорее всего, не столько на эксперименты начала XX в., сколько на народную и песенную традицию, демонстрируя своего рода компромисс между канонической силлабо-тоникой и тоническим стихом (с перевесом канонической силлабо-тоники, но максимально освобожденной от «культурной узды» монотонности). Действительно, подобный тип стиха сохраняет отчетливый «фольклорный» и «простонародный» ореол. Он очень характерен для текстов песен – от ранней «белогвардейской» *Слышали, деды? // +Война началась* (Д~Аф2ж) до поздней «советской» типа *Эх, дороги... // Пыль да туман* (Ошанин, 1945, комбинации разноstopного хорее с короткими трехсложными размерами в виде строф Х2ж / Д2м / Х3жм, Х3жм / Х4ж / Аф2ж и др.); с большим мастерством он был использован Чуковским в его лучших «детских» текстах типа «Мухи-Цокотухи» (*Эй, сороконожки, // +Бегите по дорожке, // +Зовите музыкантов, // Будем танцевать!*, 1927, Х~Я3)⁶. Эта народно-песенная интонация подхватывается и поэтами 1960-70-х гг., в частности, Рубцовым, Высоцким и Галичем, которые много и активно используют гетерометрию, причем именно в указанном стилистическом ключе. Ср. характерные примеры неурегулированной переменной анакрузы с трехсложными (*Мы похоронены где-то под Нарвой, // +Мы были – и нет*, Галич, 1962, Д4ж / Аф~Д2м) и с двусложными размерами: *У него – твой профиль выколот снаружи, // +А у меня – душа исколота внутри* (Высоцкий, 1961, Я~Х6жм) или *+И там, где полюс был – там тропики, // +А где Нью-Йорк – Нахичевань, // +А что мы люди, а не бобики, // Им на это начихать!* (Галич, 1962, Я~Х4дм; ср. анализ других фрагментов этого текста ниже). Этот же тип гетерометрического стиха – своего рода «мягкий дольник» – остается одним из наиболее характерных и для современных песен массового репертуара, причем в равной степени используются как переменная анакруза, так и радикальная гетерометрия. Два примера из текстов постсоветского времени: *Батя Махно | смотрит в окно, // На дворе темным-темно* (Шаганов, Д2м|Д2м / Х4м) и ритмически практически идентичный римейк *Будет гитара | как у фирмы, // Хоть и сделана в Перми* (Трофимов, Д2ж|Д2м / Х4м). Гетерометрия в современной поэзии, безусловно, нуждается в самостоятельном исследовании; во всяком случае, верное по отношению к предыдущему периоду утверждение о том, что «[в] двусложных

⁶ Несколько особняком в этом ряду стоит, пожалуй, только «Маленький барабанщик» Светлова (*Мы шли под грохот канонады, // Мы смерти смотрели в лицо*, 1929, Я4ж / Аф3м), где последовательно выдерживаемая радикальная гетерометрия апеллирует не столько к простонародной стихии, сколько к наднациональной революционной романтике и немецкой ритмической эстетике (в духе Гейне). Интересно также, что гетерометрия практически отсутствует у Окуджавы, поэтике которого установка на ментальность «простого человека» вообще чужда.

размерах переменные анакруссы встречаются очень редко» (Гаспаров 1993: 75) совершенно не подтверждается материалом стиха 1930-90-х гг.

С гетерометрией (или даже с простыми разноstopными комбинациями канонических размеров) оказывается в какой-то степени связан и третий прием, для которого мы хотели бы предложить обобщающий термин «цезурные эффекты». Речь идет о возможности добавления или усечения слабых слогов перед цезурой внутри строки; получающийся таким образом стих фактически представляет собой комбинацию двух самостоятельных стихов одинакового размера, но записанную без разделения на строки⁷. Лишний или недостающий слог на конце первого полустишия делает ритм менее монотонным, хотя это нарушение ритма при постоянной цезуре само является достаточно предсказуемым.

Один из самых ранних примеров удачного использования цезурных эффектов⁸ (причем пример, демонстрирующий как раз цезурное усечение) – стихотворение «Черные очи» Вяземского (1828) с очень своеобразным и прихотливым ритмическим рисунком. Приводим его полностью:

Южные звезды! Черные очи!	Д2ж Д2ж
Неба чужого огни!	Д3м
Вас ли встречают взоры мои	Д2ж Д2м
На небе хладном бледной полночи?	Д2ж Д2ж
Юга созвездье! Сердца зенит!	Д2ж Д2м
Сердце, любяся вами,	Д3ж
Южною негой, южными снами	Д2ж Д2ж
Бьется, томится, кипит.	Д3м
Тайным восторгом сердце объято,	Д2ж Д2ж
В вашем сгорая огне;	Д3м
Звуков Петрарки, песней Торкватто	Д2ж Д2ж
Ищешь в немой глубине.	Д3м
Тщетны порывы! Глухи напевы!	Д2ж Д2ж
В сердце нет песней, увы!	Д3м
Южные очи северной девы,	Д2ж Д2ж
Нежных и страстных, как вы!	Д3м

Как можно видеть, это стихотворение представляет собой нерегулярное чередование строк Д4 и Д3 с мужской или женской клаузулой (только в последних двух четверостишиях строфика приобретает регулярный характер). При этом все без исключения строки Д4 разбиты цезурой на два полустишия с одним усеченным слогом перед цезурой. В данном случае также, по-видимому, можно говорить о метрической инновации, опередившей свое время (подобно лермонтовскому *Слышу ли голос твой*): цезурные эффекты в стихах середины XIX в. в целом используются более осторожно, т.е. присутствуют в меньших масштабах и тяготеют к регулярным чередованиям цезурованных и нецезурованных строк (последние, как правило, содержат меньшее число

⁷ В Гаспаров 1993 (и др. работах) рассматриваются преимущественно так называемые «цезурные наращивания»; однако «цезурные усечения», особенно в трехсложных размерах, также играют важную роль в создании метрических модификаций и должны рассматриваться совместно с наращиваниями.

⁸ В качестве экспериментов цезурные усечения в дактиле встречались и у поэтов допушкинского времени; ср. нерифмованное «Кладбище» Карамзина (*Страшно в могиле, | хладной и темной! // Ветры здесь воют, | гробы трясутся, // Белые кости стучат*, 1790-е гг., Д2ж|Д2жж / Д3м) и в особенности «Снигирь» Державина (1800), где среди преобладающих строк Д2ж|Д2жм возникают даже образцы настоящего дольника: *Что ты заводишь | песню военну // Флейте подобно, | милый снигирь? // С кем мы пойдем * войной на Гиену? // Кто теперь вождь наш? | Кто богатырь?*

стоп, как и у Вяземского). Именно таким образцом регулярного стиха с цезурным наращением является «Будрыс и его сыновья» Пушкина (*Три у Будрыса сына, | как и он, три литвина. // Он пришел толковать с молодцами*, 1833, Ан2ж|Ан2ж / Ан3ж), где разбитая цезурой «длинная» строка Ан4ж с дополнительным слогом (и внутренней рифмой) регулярно чередуется с «короткой» строкой Ан3ж. «Балладный» ритм стихотворения Пушкина существенно более монотонный и предсказуемый, чем «романтический» ритм стихотворения Вяземского. Можно сказать, что у Пушкина нарушение монотонности, произошедшее благодаря цезурным наращением, максимально нейтрализовано, так что стихотворение воспринимается практически как последовательность из двух строк Ан2ж и одной Ан3ж (сам этот размер возник явным образом под влиянием польского оригинала Мицкевича). Как кажется, ни сам Пушкин, ни его современники в эпической поэзии балладного типа к использованию цезурных эффектов в целом не стремились, предпочитая компенсировать метрическую монотонность простым чередованием правильных разноstopных размеров (в том числе и с внутренней рифмой): так написана и «Песнь о вещем Олеге» Пушкина (1822, Аф4м / Аф3ж, с усложненной строфикой), и «Замок Смальгольм» Жуковского (1822, Ан4м / Ан3м, со спорадической внутренней рифмой в строке Ан4 – собственно, именно этот образец, по-видимому, и имел в виду Мицкевич, а естественная для польского стиха замена мужских клаузул на женские при внутренней рифме привела к цезурным наращением). Тип стихотворения, в котором использование цезурных эффектов оказалось наиболее подходящим, был лучше угадан Вяземским: это не баллада, а эмоциональная импрессионистическая лирика. Интересным образом, особый дробный ритм стиха с цезурными эффектами часто служил для описания ритмичных «серий» (движений, звуков, и т.п.) – морского прибоя, взлетов качелей, мерцания звезд и др. Таков уже «Пироскаф» Баратынского (1844) с его нерегулярным чередованием правильных бесцезурных строк вида Д4жм и строк с цезурным усечением вида Д2ж|Д2м (усеченные строки встречаются только с мужской клаузулой: *Вот над кормою | стал капитан*)⁹.

Другим известным образцом стиха с цезурными эффектами в XIX в. стала «Последняя любовь» Тютчева (*О, как на склоне наших лет // нежней мы любим | и суеверней*, 1854, Я4м / Я2ж|Я2ж). Здесь также имеется чередование бесцезурного и цезурованного Я4 с добавлением одного слога перед цезурой (а в двух строчках этого стихотворения ритм еще более расшатан диерезами, т.е. сверхсхемными слабыми слогами в произвольных местах; этот прием начинает систематически использоваться гораздо позже, при переходе от дольника к акцентному стиху в первом десятилетии XX в.). Семантический фон стихотворения (ритмично вспыхивающие и гаснущие отблески вечерней зари), как можно видеть, идеально соответствует той области, где цезурные эффекты более всего применялись.

Вслед за Вяземским, Баратынским и Тютчевым ритмику цезурных эффектов продолжали использовать поэты начала XX в., и даже в больших масштабах: так, этот прием нередок у старших символистов (у Гиппиус, Сологуба и особенно Бальмонта), а в дальнейшем его активно осваивает Северянин. Чаще всего в этот период встречаются цезурные наращения в строках Я4: *Я вольный ветер, | я вечно вею* (Бальмонт, 1898, Я2ж|Я2ж – порывы ветра), *На лунном небе | чернеют ветки* (Гиппиус, 1905, Я2ж|Я2ж – взмахи качелей), *В ландо моторном, | в ландо шикарном // Я проезжаю | по Островам* (Северянин, 1911, Я2ж|Я2жм – пружинящие рессоры экипажа) и др. Несколько мень-

⁹ Этот же ритм Д4жм воспроизведен в «морских» стихотворениях Каролины Павловой (*Снова над бездной, опять на просторе*, 1857) и Тютчева (*Как хороши ты, о море ночное*, 1865), но в обоих случаях без сложной строфики Баратынского и без цезурных эффектов.

ше имеется примеров цезурных наращений в анапесте: *Я мечтою ловил уходящие тени, // Уходящие тени | погасавшего дня* (Бальмонт, 1894, Ан4ж / Ан2ж|Ан2м); *Это было у моря, | где ажурная пена, // Где встречается редко | городской экипаж* (Северянин, 1910, Ан2ж|Ан2жм), а также цезурных усечений в дактиле (появившихся, как мы видели, в русской поэзии раньше всего): *Есть у сирени | темное счастье – // Темное счастье | в пять лепестков!* (Тэффи, 1910, Д2ж|Д2жм).

Примечательно, что в метрическом репертуаре второй половины XX в. цезурные эффекты (близкие по своей природе к гетерометрии) также оказались активно востребованы. Однако используются они в этот период двумя разными способами: (1) в составе классических силлабо-тонических размеров (как двусложных, так и, в меньшей степени, трехсложных) и (2) в сочетании с двусложной гетерометрией, о которой шла речь выше. Первый способ фактически без изменений воспроизводит традицию XIX и начала XX в. (быть может, лишь несколько расширяя область применения и размывая семантику цезурных эффектов). Из поэтов данного периода им в наибольшей степени пользуется Окуджава, что хорошо соответствует его установке на условно-романсную поэтику рубежа веков с опорой на ритмику Бальмонта и Северянина. Наиболее многочисленны у Окуджавы примеры цезурного наращения в строках Яб: *Забудешь первый праздник | и позднюю утрату* (1967, ЯЗж|ЯЗжм), *Я выселен с Арбата, | арбатский эмигрант* (1982, ЯЗж|ЯЗм) и т.п. (встречавшиеся ранее, в основном, у Бальмонта); ср. также пример цезурного усечения в хорее: *Что-то дождичек удач | падает не часто* (1985, Х4м|Х3жм) и др. Редкое цезурное наращение в анапесте представлено в «Парижской фантазии»: *Петербургскою ветхой сальфеткой | прикрывая от пятен колени, // Розу красную в лацкан вонзая, | скатерть белую с хрустом стеля* (1982, Ан3ж|Ан3мж).

С другой стороны, сочетание цезурных эффектов с двусложной гетерометрией фактически подчиняет ритмику цезурных эффектов ритмике гетерометрии и лишает ее самостоятельной семантики. Поэтому написанные таким образом стихи звучат совсем иначе, чем традиционные стихи с цезурными эффектами. Это, по большей части, сочетания двух коротких полустушии от Я~Х2 до Я~Х4 с переменной клаузулой в каждом: наиболее характерна дактилическая клаузула, которая может нерегулярно чередоваться с мужской; реже встречается женская клаузула (потому что при хорее она не создает цезурного эффекта, а хореические строки в таком типе стиха всё-таки преобладают). Иными словами, это двусложный размер с нерегулярной переменной анакрузой и нерегулярной переменной клаузулой, записанный «длинными» строчками по пять-восемь стоп с цезурой типа 3 | 2, 4 | 3, 4 | 4 и т.п. По своей эстетике и ритмической семантике такой стих существенно ближе к народному и, действительно, широко используется именно теми поэтами, которые придерживаются установки на имитацию «низовой» культуры – прежде всего, Галичем и Высоцким. Разберем два примера: начало уже цитированной выше известной песни Галича «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1962, нерегулярная гетерометрия на основе Х~ЯЗ|Х~Я1~2~3м~д; рефрен Х~Я4дм, см. выше) и начало одной из самых ранних песен Высоцкого «Красное, зеленое» (1961, несколько более регулярная гетерометрия на основе Х~ЯЗ|Х~ЯЗ~4дм); для наглядности слабые слоги в анакрузах и срединных клаузулах подчеркнуты.

Галич, 1962:	
...Чуйствуем с напарником: ну и ну!	Х3д Х2м
Ноги прямо ватные, всё в дыму.	Х3д Х2м
Чуйствуем – нуждаемся в отдыхе,	Х3д Х1д
Чтой-то нехорошее в воздухе.	Х3д Х1д

Взяли «Жигулевское» и «Дубняка»,	ХЗд Я2м
Третьим пригласили истопника,	ХЗж Я2м
Приняли, добавили еще раз, –	ХЗд Я2м
Тут нам истопник и открыл глаза.	ХЗм ХЗм

Высоцкий, 1961:

Красное, зеленое, желтое, лиловое,	ХЗд ХЗд
Самое красивое – на твои бока!	ХЗд ХЗм
<u>А</u> если что дешевле – <u>то</u> новое, фартовое, –	ЯЗд ЯЗд
<u>А</u> ты мне – только водку, ну и реже – коньяка.	Я7м (= ЯЗж Х4м)

Интересно, что обе техники использования цезурных эффектов существуют не полностью изолированно друг от друга и оказывают некоторое взаимовлияние. Так, в поэзию Окуджавы проникают не свойственные классическому репертуару дактилические цезурные наращивания (хотя и без гетерометрии) – ср.: *Из окон корочкой | несет поджаристой, // За занавесочкой – | мельканье рук* (1958, Я2д|Я2дм); *Ваши благородие, | госпожа разлука* (1967, ХЗд|ХЗж). На фоне общей «аристократической» ритмики Окуджавы этот прием получает удачную семантизацию – он звучит как нота стихийного начала, своего рода голос «почвы и судьбы». С другой стороны, примером совершенно неожиданного в семантическом отношении текста, систематически использующего цезурные наращивания в строках правильного Я4 à la Бальмонт, оказывается «Милицейский протокол» Высоцкого (1971):

<i>Не запирайте, люди, – плачут дома детки, –</i>	Ябж
<i>Ему же – в Химки, а мне – в Медведки!..</i>	Я2ж Я2ж
<i>Да всё равно: автобусы не ходят,</i>	Я5ж
<i>Метро закрыто, в такси не содят.</i>	Я2ж Я2ж

О народной гетерометрии здесь напоминает разве только разностопный ямб, но и этот разностопный ямб не вольный, а регулярный: редкое изысканное чередование стоп 6 – 4 – 5 – 4 неукоснительно выдерживается на протяжении всего этого удивительного текста: прием, которым сколько-нибудь широко пользовался, пожалуй, опять-таки один только Бальмонт (ср. разностопный ямб с регулярным чередованием стоп 6 – 3 – 6 – 2 в таких его вещах, как, например, *Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море // И пышный цвет долин. // Я заключил миры в едином взоре, // Я властелин,* 1903).

Обобщая всё сказанное, можно заключить, что поэзия XIX в. вплотную подошла к дольнику, предварительно испробовав целый ряд других, более «мягких» приемов уменьшения монотонности классического силлабо-тонического стиха (наибольшее количество таких инноваций встречается, как мы видели, у Лермонтова и Тютчева). Все эти приемы привносили некоторое разнообразие в традиционный репертуар, но всё же их формальный эффект был не настолько значителен, чтобы говорить о выходе за пределы данного репертуара. Именно по этой причине практически весь XIX век (по крайней мере, период с 1820 по 1890) может быть определен как эпоха безраздельного господства классической монотонной силлабо-тоники: до этого времени классическая силлабо-тоника только формируется (и поэтому логзеды Державина или Жуковского еще оказываются возможны), после – начинает последовательно разрушаться.

Следует, впрочем, иметь в виду, что в XIX в. всё-таки осваиваются и два особых типа неклассического стиха, не получившие, правда, в ту эпоху широкого распространения (см. подробнее Гаспаров 2000). Это, во-первых, имитация народного нерифмованного акцентного (тонического) стиха, ярче всего представленная в «Пес-

нях западных славян» и некоторых других произведениях Пушкина (образцом может служить *У ворот сидел Марко Якубович*, 1834; ср. также, например, более позднее *Государь ты наш батюшка*, А.К. Толстой, 1861) и, во-вторых, имитация античного гекзаметра или элегического дистиха (реально представлявшая собой дольник на основе Д6 или сочетаний Д6 и Д5; впрочем, в качестве имитации гекзаметра использовался и полностью правильный дактиль, как, например, в античных стилизациях Ап. Майкова). Оба эти размера в ту эпоху обладали слишком отчетливым *couleur locale* и в основной метрический репертуар не входили. Массовое освоение акцентного стиха произойдет приблизительно через 80-90 лет после пушкинских экспериментов и будет иметь другие источники. Гекзаметр же так и не преодолел своего маргинального положения; спорадические попытки его адаптации к темам, не связанным с античностью, большого успеха не имели: один из немногих, если не вообще единственный по-настоящему удачный образец – «Юноша» Вагинова (*Помню последнюю ночь в доме покойного детства*, 1922), представляющий собой нерифмованный дольник на основе вольного дактиля (>Д6~Д5жм с отдельными правильными Д5), где, благодаря ритмической апелляции к элегическому дистиху, сквозь эпически отстраненный перечень ужасов гражданской войны проступают едва заметные контуры овидиевской *...illius tristissima noctis imāgo*. Не лишены интереса в этом плане также некоторые опыты Комаровского начала 1910-х гг.¹⁰

Конечно, отказ от правила однородных стоп, т.е. разрешение комбинаций разных стоп внутри одной стихотворной строки, был бы более сильным и прямым средством преодоления монотонности. Однако специфика развития русской метрики в XIX в. не позволяла осуществить такой отказ слишком радикально – это вызвало бы разрыв с предшествующей традицией, который культура того времени не могла поддержать. Разностопные комбинации проникали в русскую метрику постепенно. Собственно, введение цезурных эффектов было самым первым, очень осторожным шагом по этому пути. Следующим шагом стало освоение того, что можно было бы назвать «синкопированными трехсложными размерами», или дольником в узком смысле. Этот процесс разрушения силлабо-тоники активно развивается в начале XX в., а ко второй половине XX в. позиции силлабо-тоники в русском стихе вновь несколько усиливаются. Однако поздняя – «постклассическая» – силлабо-тоника оказывается в целом существенно менее монотонной, чем классическая, как раз за счет прочного усвоения цезурных эффектов и гетерометрии.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Канонические силлабо-тонические размеры в статье обозначаются следующим образом: трехсложные – *Ан* (анapest), *Аф* (амфибрахий) и *Д* (дактиль), двусложные – *Х* (хорей) и *Я* (ямб); цифра после сокращенного обозначения размера соответствует количеству стоп, строчная буква после цифры – типу клаузулы (*м* – мужская, *ж* – женская, *д* – дактилическая, *г* – гипердактилическая). Так, обозначение *Аф3жм* соответствует трехстопному амфибрахию с регулярным чередованием женской и мужской клаузулы (т.е. размеру типа *Шумела полночная вьюга // В лесной и глухой стороне*, Фет). Регулярные чередования разностопных строк обозначаются с помощью косой черты (например, *Я6м / Я4ж*), нерегулярные – с помощью тильды (например, *Я4~Я5~Я6*, «вольный ямб»). Дольники на основе силлабо-тонических размеров обозначаются с помощью знака > и кода соответствующего размера (например, >*Ан3ж* или >*Аф~Д3мж*). Цезура обозначается вертикальной чертой (|), конец строки – двойной наклонной чертой (//). При обозначении отступлений от канонических размеров используются также следующие символы: * – синкопа слабого слога, *! – синкопа сильного слога, + – диереза (в середине строки) или анакруза (в начале строки). Место синкопы слабого слога обозначается указанием на предыдущий и последующий икты; синкопа сильного слога обозначается номером пропускае-

¹⁰ Читателя, более глубоко интересующегося местом гекзаметра в русской поэзии и его метрическими разновидностями, отсылаем к специальным исследованиям Гаспаров 1990 и Шапир 1994.

мого икта со знаком «!», например: *В пещере твоих * ладоней – // Маленький *! огонёк* (Волошин, >Аф3ж, 2-3 // >Д3м, 2!).

ЛИТЕРАТУРА

М.Л. Гаспаров. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984; 2-ое изд. (доп.), 2000.

М.Л. Гаспаров. Дериваты русского гексамetra (о границах семантического ореола) // *Res philologica*. Филологические исследования: Памяти акад. Г.В. Степанова. М.-Л., 1990, 330-342.

М.Л. Гаспаров. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.

Т.М. Николаева. От звука к тексту. М., 2000.

М.И. Шапир. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина (о формально-семантической деривации стихотворных размеров) // *Philologica* 1994, т. 1, № 1/2, 43-107 [также в кн.: М.И. Шапир. *Univergsum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. М., 2000].