

ОБ ОДНОМ «НЕЗАМЕЧЕННОМ» ТИПЕ РУССКОГО СТИХА:
ЛОГАЭДИЧЕСКИЙ ПЕОНИЧЕСКИЙ ДОЛЬНИК

В 1920 г. Георгий Иванов написал стихотворение (1) – вошедшее в его сборник «Сады» 1921 г. и включенное им впоследствии в избранное 1937 г. («Отплытие на остров Цитеру») в качестве завершающего книгу:

(1) Облако свернулось клубком,
Катится блаженный клубок,
И за голубым голубком
Розовый летит голубок.

Это угасает эфир...
Ты не позабудешь, дитя,
В солнечный, сияющий мир
Крылья, что простёрты, летя.

– Именем любовь назови.
– Именем назвать не могу.
Имя моей вечной любви
Тает на февральском снегу.

Возникает естественный вопрос: каким размером оно написано? Ответ на этот вопрос далеко не так прост, как может показаться, хотя основные параметры размера легко описать: это регулярная последовательность строк вида $0\bullet3\bullet2\bullet0$, т.е. строк из трех иктов, таких, что между первым и вторым иктом – три слога, а между вторым и третьим – два слога; анакруса и клаузула всегда нулевые¹. Но как следует *назвать* этот размер? Один из готовых ответов – логаяд, т.е. стих, образованный «правильным чередованием неоднородных стоп» [Гаспаров 1993: 119]; однако этот ответ хотя и верен, но недостаточно информативен: под понятие логаяда подпадает слишком большой и разнородный класс метров, чтобы оно было интересно для исследователя. Классификация логаядов в русской метрике практически не разработана, и вопрос «какой именно логаяд» остается без ответа.

Ну что ж, попробуем в таком случае начать отвечать на другой вопрос: к какому типу метров данный логаяд наиболее близок? Но и здесь с первой попытки найти удовлетворительный ответ не удастся. Это, разумеется, не регулярный силлабо-тонический метр, потому что междуиктовые интервалы не совпадают по числу слогов. Это, как будто бы, и не дольник (по крайней мере, не канонический дольник), потому что междуиктовые интервалы здесь *больше*, а не меньше предельно допустимого для дольника объема в два слога. Может быть, в таком случае, это тактовик? Ведь его отличительным признаком как раз и являются «расширенные» междуиктовые интервалы в отдельных местах строки. По букве определения – так, но проблема состоит в том, что «каноническим» тактовиком этот стих назвать тоже трудно. Ведь известные, хрестоматийные примеры тактовика совсем не похожи на (1). Для всех них характерна неупорядоченность в появлении «расширенных» междуиктовых интервалов, которые возникают далеко не в каждой строке, и при этом в разных местах строки. Канонический тактовик неизменно ассоциируется прежде всего с приемами, так сказать, расшатывающими ритм стиха, а не подчеркивающими его, как в

¹ Здесь и далее, при обозначении метрических схем используется распространенная во многих стиховедческих работах нотация, в которой точка соответствует икту (сильному месту строки), а цифра между точками – слоговой длине (или «объему») междуиктового интервала, т.е. числу слабых слогов между иктами. Цифра перед первой точкой указывает слоговую длину анакрусы, цифра после последней точки – слоговую длину клаузулы. Так, например, нотация $1\bullet2\bullet2\bullet0$ будет соответствовать регулярному трехстопному амфибрахию с мужской клаузулой (типа *И критиков новых плодить*).

случае *логаэда*². Ритмический эффект типичного тактовика в каком-то смысле противоположен ритмическому эффекту, наблюдаемому в (1), где господствует четкий, легко уловимый ритм *логаэдического* типа. Например, у того же Георгия Иванова мы находим такие образцы, как (2), где можно наблюдать все признаки «нормального» тактовика: объем междуиктовых интервалов непостоянен и колеблется от 1 до 3, причем распределение интервалов различного объема произвольно; анакруста также варьирует.

- | | | |
|-----|----------------------------------|-----------|
| (2) | Зима всё чаще делала промахи, | 1•1•1•2•2 |
| | Незаметно растаяли снега и льды. | 2•2•3•1•0 |
| | И вот уже радостно одеты сады | 1•2•3•2•0 |
| | Пахучими цветами черёмухи. | 1•3•2•2 |
| | <...> | |

(«Зима всё чаще делала промахи...»; <1911>)

Стихов типа (2) в русской поэзии много; особенно много их появляется начиная как раз со второго десятилетия XX века, хотя, как известно, с трехиктным тактовиком экспериментировал еще Сумароков («Хоры ко превратному свету», 1762-1763) и именно этим размером были написаны «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833) и некоторые из «Песен западных славян» (1834) Пушкина. Про стихи же типа (1) общие работы по русской метрике, как кажется, практически ничего не говорят. Ритмически, их можно было бы считать своего рода регулярным тактовиком (или, если угодно, тактовиком-логаэдом), но в самом соединении терминов «тактовик» и «логаэд» есть некоторое неявное противоречие, поскольку первый предполагает достаточно свободный ритм, граничащий с акцентным стихом и демонстрирующий очень широкий разброс метрических ожиданий, тогда как второй, напротив, предполагает максимально строгий и упорядоченный ритмический рисунок, воспроизводимый без изменений из строки в строку. И в тех крайне редких случаях, когда стихи типа (1) всё же оказываются специалистами отмечены, в их комментариях чувствуется некоторая неуверенность: так, В. Е. Холшевникову [2002: 74] приходится по поводу сходных образцов говорить о «логаэде <...>, восходящем к тактовик» (в каком смысле «восходящем»? видно, что заставить себя написать просто «тактовик-логаэд» В. Е. Холшевников не может – и справедливо).

На самом деле, стихотворение (1) – далеко не единственный (и далеко не первый) образец такого типа. Однако можно сказать, что этот тип метра остался не замеченным исследователями; по крайней мере, в качестве особого типа он, насколько нам известно, никогда не выделялся. По всей вероятности, это связано с тем, что детальная номенклатура *дольников* и *тактовиков*, т.е. размеров с переменной длиной междуиктовых интервалов, вообще разработана пока еще очень слабо, несмотря на более чем столетие их активного присутствия в русской поэзии.

Ниже мы хотели бы предложить краткий предварительный обзор и классификацию образцов данного метра. Для его обозначения мы считаем наиболее подходящим термин «*логаэдический пеонический дольник*» – по причинам, которые, как мы надеемся, станут ясны ниже.

Главной отличительной особенностью интересующего нас метра является присутствие одного трехсложного междуиктового интервала в фиксированном месте строки. Эта особенность предполагает, с одной стороны, запрет определенных метрических структур, характерных для подавляющего большинства собственно тактовиков, но, с другой стороны, оставляет и достаточно большое пространство для метрических вариаций. В соответствии с этими последними и возможна дальнейшая классификация образцов этого метра.

² «Если в *дольнике* объем слабых интервалов между иктами колебался в пределах двух вариантов (1 – 2 слога), то в *тактовике* он колеблется в пределах трех вариантов (1 – 2 – 3 слога). Соответственно, и ритмическое ожидание ударности / безударности каждого следующего слога здесь *становится еще расплывчатее* <курсив мой – В.П.>» [Гаспаров 1993: 140]. К определению М.Л. Гаспарова следует добавить, что объем слабых интервалов как в *дольнике*, так и в *тактовике* в отдельных случаях может быть и нулевым, т.е. два ударных слога могут и следовать друг за другом подряд (см. подробнее ниже).

Принцип «только один фиксированный трехсложный междуиктовый интервал» исключает, собственно, прежде всего структуры с междуиктовыми интервалами большей длины, которые характерны уже не столько для тактовика, сколько для разных форм акцентного стиха. Но он исключает также – что, может быть, даже более существенно – стихи, в которых место трехсложного интервала в строке *произвольно*, т.е. может быть на протяжении стиха любым. Этот запрет создает резкую границу, разделяющую наш размер и обычный тактовик: в последнем трехсложные интервалы могут оказаться между любыми двумя иктами, причем в строке их может быть как несколько, так и, вообще говоря, ни одного, поскольку тактовик вполне может включать и правильные трехсложные размеры, и дольники³. Так, в примере (2) первая строка не содержит расширений, а является обычным четырехиктным дольником.

Различие между размером типа (1) и обычным тактовиком типа (2) напоминает различие между логаядическим и обычным дольником: если в обычном дольнике укороченные интервалы длиной менее двух слогов («синкопы») могут располагаться между любыми двумя иктами, могут встречаться несколько раз в одной строке, а также могут и вовсе отсутствовать (в этом случае дольник включает правильные строки, что является широко распространенным приемом), то для логаядического дольника характерно фиксированное место синкопы (или синкоп, если их в строке больше одной). Таков, например, известный логаяд Мандельштама (3), для которого характерен постоянный пропуск слога между вторым и третьим иктом (схема 0•2•1•0):

- (3) Я ненавижу свет
 Однообразных звёзд.
 Здравствуй, мой давний бред –
 Башни стрельчатой рост!
- Кружевом, камень, будь
 И паутиной стань,
 Неба пустую грудь
 Тонкой иглою рань.
 <...>

(«Я ненавижу свет...»; 1912)

Логаяды типа (3) – собственно, логаядические дольники – представляют достаточно распространенный тип дольника; более того, можно полагать, что одна из тенденций развития русской метрики в XX веке как раз и состояла во всё возрастающей «логаядизации» первоначально более разнообразных дольников: из дольников как бы выделился более «расшатанный» тип, примкнувший к тактовикам и акцентному стиху, и более «ритмизованный» тип, давший логаяды, подобные (3). В творчестве поэтов начала XX века, много писавших дольниками, эта тенденция проявляется наглядно. Особенно велик массив логаядических дольников у Цветаевой; но и, например, у Ахматовой после 1923 г. явно намечается тенденция к стандартизации ритма дольников (почти исчезает переменная анакруса, а синкопа тяготеет к фиксированному месту в строке – как правило, перед последним иктом). Показательно в этом плане сравнение двух трехиктных дольников Ахматовой: раннего 1912 г. (4) и позднего 1945 г. (5); оба весьма типичны, каждый для своего периода.

- | | | | |
|-----|-------------------------------|---------|---------|
| (4) | Дал Ты мне молодость трудную. | 0•2•2•2 | |
| | Столько печали в пути. | 0•2•2•0 | |
| | Как же мне душу скудную | | 0•2•1•2 |
| | Богатой Тебе принести? | 1•2•2•0 | |
| | Долгую песню, льстивая, | | 0•2•1•2 |
| | О славе поёт судьба. | | 1•2•1•0 |
| | Господи! Я нерадивая, | 0•2•2•2 | |
| | Твоя скупая раба. | | 1•1•2•0 |

³ «Удивляться этому не приходится: чем больше расшатан, расплывчат ритм стиха, тем легче он включает в себя более строгие ритмы как частные случаи» [Гаспаров 1993: 141].

Ни розою, ни былинкою	1•4•2
Не буду в садах Отца.	1•2•1•0
Я дрожу над каждой соринкою,	2•1•2•2
Над каждым словом глупца.	1•1•2•0

(«Дал Ты мне молодость трудную...»; 19 дек. 1912)

(5) Истлевают звуки в эфире,	2•1•2•1
И заря притворилась тьмой.	2•2•1•0
В навсегда онемевшем мире	2•2•1•1
Два лишь голоса: твой и мой.	2•2•1•0
И под ветер незримых Ладог,	2•2•1•1
Сквозь почти колокольный звон,	2•2•1•0
В легкий блеск перекрёстных радуг	2•2•1•1
Разговор ночной превращён.	2•1•2•0

(*Cinque*, 2; 20 дек. 1945)

Контраст между (4) и (5) хорошо заметен. Ритм (4) существенно более разнообразен и непредсказуем: это достигается за счет переменной анакруссы (варьирующей в максимально широком диапазоне от нуля до двух слогов), контраста дактилической и мужской клаузулы и, конечно, вариативности сочетаний полных и синкопированных стоп. Встречаются – причем примерно в равном количестве – как правильные строки вида •2•2•, так и строки с синкопой после первого (•1•2•) и после второго (•2•1•) икта; в одном случае синкопа приходится на сам второй икт (схема •4•)⁴. Это – классический дольник в его, так сказать, прототипическом виде. Ритм стихотворения (5) заметно беднее по сравнению с этим прототипом. В (5) анакруса постоянна, клаузула более стандартна и, как легко видеть, место синкопы также практически постоянно: между вторым и третьим иктом (•2•1•). Отклонения встречаются только в первой и последней строке (у Ахматовой эти строки вообще очень часто отделяются метрически). Существенно также, что в (5) вообще нет правильных трехсложных строк, тогда как в (4) представлен и правильный дактиль, и правильный амфибрахий.

Это – общая тенденция, которая проявляется даже у такого автора, как Блок, начавшего в 1901-1902 гг. с классических дольников максимально разнообразного ритма («Вхожу я в тёмные храмы...» и др.), но приблизительно после 1907 г. существенно сузившего пределы вариативности⁵: характерен в этом отношении один из последних его дольников 1914 г. («Я не предал белое знамя...»), демонстрирующий постоянную анапестическую анакрусу и почти постоянную синкопу после первого икта (схема 2•1•2•, которой соответствуют 11 строк из 16; единичной строкой представлен правильный анапест).

С другой стороны, говорить о логаэдизации тактовика в том же смысле, в каком мы говорим о логаэдизации дольника, несмотря на явный параллелизм ритмических структур типа (1) и типа (3), по причинам, которых мы коснулись выше, нет оснований. Да и эволюция тактовика в русской метрике совершенно не демонстрирует тенденций к фиксации и стандартизации ритма, как это происходило с дольником: напротив, магистральный вектор развития русского тактовика – всё большее размывание ритма и усиление вариативности.

Таким образом, в структуре стиха типа (1) содержится своего рода парадокс: это логаэд, в русской поэзии преимущественно связанный с дольником (т.е. синкопированным трехсложным размером⁶), но в данном случае использующий структуры, характер-

⁴ Интересные замечания об использовании поэтами XX века (в особенности, Пастернаком, Цветаевой и Бродским) этого приема – ослабления сильного слога в трехсложном размере или дольнике – см. в статье [Иванов 2004].

⁵ Подробнее об эволюции трехиктного дольника у Блока см. [Мухин 2002].

⁶ К сожалению, объем настоящей статьи не дает нам возможности подробнее аргументировать этот тезис, но он представляется нам принципиальным: русский дольник гораздо плодотворнее рассматривать не статически – как некоторое сочетание стоп разного слогового объема, а динамически – как определенным образом преобразованный правильный размер (обычно – хотя и не всегда! – трехсложный), т.е. трехсложники по отношению к дольнику в большинстве случаев выступают как некоторая базовая, или исходная структура. Обоснованию этого тезиса мы намерены посвятить отдельную публикацию.

ные, как будто бы, не для дольника, а для тактовика (т.е. размера с расширениями, а не с синкопами, при этом размера принципиально «алогэдичного»).

На наш взгляд, это противоречие можно преодолеть следующим образом. В действительности, гораздо последовательнее было бы рассматривать стих типа (1) в одном ряду с логэдическими дольниками, то есть – с точки зрения его деривационной истории – как синкопированный, а не расширенный размер. Такая трактовка становится возможна, если считать, что синкопе подвергается размер из монотонной последовательности *четырёхсложных* стоп, где междуиктовый интервал как раз и составляет три слога.

Как известно, подобный размер в русском метрическом репертуаре есть, хотя он обычно и относится к числу маргинальных. Это так называемый *пеон* – дериват двусложных размеров (ямба или хоря), образуемый в результате ослабления всех четных или всех нечетных иктов в строке. В результате стопой пеона оказывается четырехсложная последовательность из одного сильного и трех слабых слогов, что даёт – в основном трехиктные – структуры с «восходящим» ритмом вида $2\cdot3\cdot3\cdot$ (*Мостовая вдруг качнётся, как очнётся*, пеон III на базе X6) и $3\cdot3\cdot3\cdot$ (*Как обаятельны – для тех, кто понимает*, пеон IV на базе Я6), а также трехиктные и более редкие четырехиктные структуры с «нисходящим» ритмом вида $0\cdot3\cdot3\cdot$ (*Праздничный, весёлый, бесноватый*, пеон I на базе X5, или *Выскочил, растерзанный, пронзительно крича*, то же на базе X7) и $1\cdot3\cdot3\cdot$ (*Как жёлтый одувчик у забора*, пеон II на базе Я5, или *Ребята уважали очень Лёньку Королёва*, то же на базе Я7). В стиховедении пеоны часто не рассматриваются как особые размеры, а считаются просто ритмическими разновидностями хоря и ямба. Такая трактовка находит опору в том факте, что стихи, написанные целиком пеонами (в особенности, нисходящими пеонами), встречаются редко: поэты легко переходят с пеонического ритма на непеонический, меняя число и расположение сильных мест в строке – это, как известно, один из основных источников варьирования ритма в двусложных размерах, которому посвящено огромное количество исследований (ср. обзор в [Гаспаров 1984], [Бейли 1968/2004] и др.).

Однако в нашем случае понятие пеона оказывается чрезвычайно полезным. Слабо выделяясь как самостоятельный размер, именно пеон, тем не менее, оказывается базой для синкопированного деривата – логэда, у которого в определенных стопах строки насчитывается не три слабых слога, а меньше. Таким образом, размер типа (1), ритмически и семантически наиболее близкий к логэдическому дольнику, действительно становится возможным трактовать как логэдический дольник – *дольник на основе пеона*. Отсюда и то название, которое мы предложили для этого размера, – логэдический пеонический дольник.

Целесообразность такого анализа подтверждается еще и тем обстоятельством, что, как будет показано ниже, размеры типа (1) встречаются не только в изолированном виде, но и в сочетании с другими размерами. Этими другими размерами очень часто оказываются именно пеоны (или, по крайней мере, двусложные 5- и 6-стопные размеры).

Теперь мы можем рассмотреть существующие разновидности логэдического пеонического дольника.

В обследованном нами материале (корпус русской поэзии приблизительно с 1810 по 1980 г., в котором представлены все основные авторы, хотя, к сожалению, не все с исчерпывающей полнотой; более поздние авторы представлены только фрагментарно) данный размер редок: всего имеется около 50 стихотворений, бесспорно содержащих размер этого типа (для сравнения укажем, что «обычных» дольников в том же корпусе имеется около трех тысяч). Самый ранний из найденных образцов относится к 1837 г.: это «Адлерская песня» А. Бестужева-Марлинского (*Плывет по морю стена кораблей*). Однако этот случай скорее единичный, в сколько-нибудь заметном количестве стихотворения, написанные логэдическим пеоническим дольником, появляются только в начале 1910-х гг. Можно отметить их появление в составе очень сложных по метрике логэдов А. Герцык (таких, как, например, *Я только уснула не песке прибрежном*, 1908). В целом из поэтов первой половины XX века логэдический пеонический дольник встречается у Г. Иванова, С. Парнок и – в наибольших количествах – у М. Цветаевой (в период с 1915 по 1918 гг.),

что в очередной раз подтверждает репутацию Цветаевой как одного из наиболее виртуозных мастеров неканонической метрики. Далее этот размер находит прочное прибежище в песнях (как «официальных» советских – Лебедев-Кумач, Р. Рождественский, так и «неофициальных» – Высоцкий и Галич, а также в «бардовских» песнях и в постсоветской эстраде); встречается он и у лириков второй половины XX века – в частности, таких, как И. Чиннов, И. Елагин, Вл. Соколов, А. Кушнер, В. Тушнова, И. Бродский⁷. Имеются его образцы и у современных поэтов – например, у Вс. Зельченко или М. Галиной.

Классификация имеющихся логоэдических пеонических дольников может быть организована по следующим – в общем случае, независимым – параметрам: число иктов, место синкопы в строке, тип анакрusy и регулярный или нерегулярный характер синкоп.

По числу иктов различаются трехиктные («короткие») дольники – это самый массовый тип – и двухиктные («укороченные») дольники (самостоятельно или в сочетании с трехиктными); как и в случае других дольников, этот тип редок. Примером двухиктного дольника может служить стихотворение В. Тушновой *Весло* (6), где строки дольника с анапестической анакрusой находятся в почти полностью регулярном чередовании с правильным Ан2 (и единичным Аф2):

(6)	<...>		
	Проглядела я излучину,		2•3•2
	Что лозой заросла,	2•2•0	
	Утопила я уключину,		2•3•2
	Не сдержала весла.	2•2•0	
	<...>		
			(«Балалайка брэнчала...»; <1961>)

Собственно, пеоническим дольником этот размер может считаться лишь постольку, поскольку в нем выделяется трехсложный интервал между первым и вторым (он же последний) иктом; при иной метрической интерпретации перед нами строчный логоэд, состоящий из четырехсложного хорea и двусложного анапеста (X4/Ан2). Тем не менее, пеоническая интерпретация, на наш взгляд, оправдана, так как общий ритм этого стихотворения двухударный, а не четырехударный.

Перейдем к рассмотрению основного массива – трехиктных дольников (чистых примеров логоэдических пеонических дольников с большим числом иктов практически не встречается). Здесь имеются два основных различия – по типу анакрusy и по месту синкопы (после первого или после второго икта).

Абсолютно преобладает двусложная анакруса («длинная» или «анапестическая»), в отдельных случаях встречается нулевая и трехсложная («сверхдлинная»); эти анакрusy восходят, соответственно, к пеону III, пеону I и пеону IV. Односложная анакруса, теоретически вполне возможная на основе пеона II, однако, практически не использовалась поэтами – в нашем материале она засвидетельствована всего один раз, в малоизвестном стихотворении Нарбутова 1921-1922 гг. «Памяти Александра Блока» (*Узнать, догадаться о тебе, // Лежащем под жёстким одеялом: 1•2•3•0 / 1•2•3•1*). Нулевую анакрусу использует более всего Г. Иванов, а также И. Чиннов и Вл. Соколов; у Цветаевой она не встречается. Именно нулевую анакрусу имеет стихотворение (1), с которого начался наш обзор. Синкопа в (1) происходит после второго икта – точно таким же размером (0•3•2•0) спустя 30 лет было написано стихотворение И. Чиннова (7):

(7)	Солнечная зыбь на реке,
	Солнечная рябь на листве.
	Тени от ветвей на песке,
	Стая голубей в синеве.

⁷ У последнего, в частности – в раннем малоизвестном стихотворении *Крик в Шереметьево* («Что ты плачешь, // Распростясь с паровозом...») 1962 г. Появление у Бродского в этот период логоэдического пеонического дольника может объясняться и прямым влиянием Цветаевой, которое всегда – и особенно в раннем творчестве – было для Бродского очень существенным и глубоким (хотя и не всегда декларируемым).

Рыба сторожит червяка,
Пёстрая сияет река.
Тень от моего поплавка
Синью отливает слегка.

Может быть, когда я умру,
Может быть, тогда я пойму
Лёгкую, простую игру –
Солнце, полусвет, полутьму...

(«Солнечная зыбь на реке...»; <1950>)

Единственное отличие (7) от (1) состоит в том, что Чиннов использует более редкую и изысканную схему рифмовки – не мужскую перекрестную, как Г. Иванов, а, так сказать, мужскую перекрестно-четверную: во втором катрене рифмуются все четыре строки, а в первом и третьем – рифмовка перекрестная, если учитывать точную рифму (с опорным согласным), но она же и четверная, если учитывать неточную рифму (т.е. только гласный)! Любопытно, что еще один образец этого размера (0•3•2•) представлен стихотворением Вл. Соколова «Это в первый раз я заметил...», написанным в том же 1950 г.⁸

Логаэдический пеонический дольник с нулевой анакрусой, но с синкопой после первого, а не после второго икта (0•2•3•) мы находим в раннем стихотворении «на случай» Г. Иванова *В альбом Т.П. Карсавиной* (8):

- (8) Пристальный взгляд балетомана, 0•2•3•1
Сцены зелёный полукруг, 0•2•3•0
В облачке светлого тумана
Плеч очертания и рук.
<...>

(«Пристальный взгляд балетомана...»; 26 марта 1914)

Такое расположение синкопы является более редким: большинство образцов логаэдического пеонического дольника содержат фиксированную синкопу в последней стопе (•3•2•). Помимо стихотворения (8), синкопа в первой стопе обнаруживается, например, в логаэдах Лебедева-Кумача: это хорошо известные тексты песен (9) и (10) с комбинацией строк разного размера:

- (9) Легко на сердце от песни весёлой, 3•2•2•1
Она скучать не даёт никогда, 3•2•2•0
И любят песню деревни и сёла, 3•2•2•1
И любят песню большие города. 3•2•3•1
<...>

(*Марш весёлых ребят*; 1934)

- (10) Ну-ка, солнце, ярче брызни, 0•1•1•1•1 (= X4ж)
Золотыми лучами обжигай! 2•2•3•0
Эй, товарищ! Больше жизни! 0•1•1•1•1
Поспевай, не задерживай, шагай! 2•2•3•0
<...>

(*Спортивный марш*; 1937)

В (9) представлена строфа из трех строк правильного АнЗ со сверхдлинной анакрусой и заключительной строки пеонического дольника с такой же сверхдлинной анакрусой; как уже говорилось выше, правильный анапест также можно рассматривать как одну из реализаций ритма пеонического дольника. В (10) представлено чередование обычного четырехстопного хорей и пеонического дольника с длинной анакрусой. Опять-таки, строки X4ж можно было бы рассматривать как реализацию «укороченного» двухиктного пеонического дольника вида 2•3•1 – наподобие того, что представлен в (6), – но ритмика (10),

⁸ Совсем недавно этот же метрический тип воспроизвела – с небольшими нарушениями – М. Галина («Пишет В. Турбин Бахтину...», 2006; на этот текст наше внимание обратил Д. В. Сичинава). Помимо стихотворения (1), другим известным прецедентным текстом, использующим размер 0•3•2•0, следует считать существующий в нескольких вариантах русский перевод «Сулико» А. Церетели («Я могилу милой искал...»). Именно к этому тексту апеллирует, в частности, Вс. Зельченко в стихотворении «Бриться, и в осколке стекла...» (из цикла *Русский Стун-Ривер*, 1998-2001).

как кажется, не дает для этого достаточных оснований: все нечетные слоги здесь отчетливо ударны, и к пропускам ударения автор, в общем, не прибегает.

Все оставшиеся в нашем материале примеры представляют различные вариации самого распространенного типа логаядического пеонического дольника – с синкопой после второго икта и с длинной («анapestической») анакрусой. Много образцов такого размера в лирике Цветаевой 1915-1918 гг.; вот несколько примеров с разными типами клаузул (дактилической, женской, мужской):

- (11) Милый друг, ушедший дальше, чем за море! 2•3•2•2
 Вот Вам розы – протянитесь на них. 2•3•2•0
 Милый друг, унёсший самое, самое
 Дорогое из сокровищ земных.
 <...>

(П.Э., 7; 5 июня 1915)

- (12) Все Георгии на стройном мундире 2•3•2•1
 И на перевязи чёрной – рука. 2•3•2•0
 Чёрный взгляд невероятно расширен
 От шампанского, войны и смычка.
 <...>

(«Все Георгии...»; 24 сент. 1915)

- (13) Не по нраву я тебе – и тебе, 2•3•2•0
 И тебе ещё – и целой орде.
 Пышен волос мой – да мало одёж!
 Вышла голосом – да нрав нехорош!
 <...>

(«Не по нраву я...»; 14 авг. 1918)

Из примеров (11)-(13) видно, что семантический ореол логаядического пеонического дольника с длинной или сверхдлинной анакрусой может приближаться к народной песне и даже к частушке; во всяком случае, фольклорные обертоны в процитированных стихах Цветаевой не случайны. Не случайно и то, что в поздних «неофициальных» советских песнях у Высоцкого (14) и Галича (15) мы также находим именно этот размер:

- (14) <...>
 А король: “Возьмёшь принцессу – и точка! 2•3•2•1
 А не то тебя раз-два – и в тюрьму! 2•3•2•0
 Ведь это всё же королевская дочка!..” 3•3•2•1 (сверхдлинная анакруса)
 А стрелок: “Ну хоть убей – не возьму!” 2•3•2•0
 <...>

(«В королевстве, где всё тихо и складно...»; 1966)

- (15) У жене моей спросите, у Даши, 2•3•2•1
 У сестре её спросите, у Клавы,
 Ну ни капельки я не был поддавши,
 Разве только что маленько с поправки!
 <...>

(О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира; 1966-1968)

Приведенные выше примеры демонстрируют регулярный дольник вида •3•2•, выдержанный на протяжении всего стихотворения. Однако такая регулярность имеет место далеко не всегда. Чаще всего, как уже говорилось, трехиктный логаядический пеонический дольник чередуется именно с пеоном, т.е. со строками вида •3•3• (так уже у Бестужева-Марлинского в отдельных фрагментах «Адлерской песни»). Такой «нестрогий» пеонический дольник – с разными типами клаузул и анакрус – встречается и у Цветаевой (17), и у более поздних авторов, например, у Галича (18):

- (16) <...>
 Уж зачем это наши корабли, 2•2•3•0
 Как щетиною, штыками поросли? 2•3•3•0 (пеон III)
 Ай, жги, жги, жги, говори,
 Как щетиною, штыками поросли?

<...>
 Каждый гоголем встряхнись, встрепенись, 2•3•2•0
 Осмотри ружьё да в шлюпочки садись. 2•3•3•0 (пеон III)
 Ай, жги, жги, жги, говори,
 Осмотри ружьё да в шлюпочки садись.
 <...>

(Адлерская песня; 5 июня 1837)

(17) <...>
 Чтобы помнили подружек мил-дружки – 2•3•3•0 (пеон III)
 Есть на свете золотые гребешки. 2•3•3•0 (пеон III)
 Чтоб дружочку не пилося без меня – 2•3•2•0
 Гребень, гребень мой, расчёска моя! 2•3•2•0
 <...>

(«Чтобы помнил не часочек, не годок...»; 2 ноября 1918)

(18) ...Ой, ну что ж тут говорить, что ж тут спрашивать, 2•3•2•2
 Вот стою я перед вами, словно голенький, 2•3•3•2 (пеон III)
 Да, я с Нинулькою гулял с тётипашинной 3•3•2•2 (сверхдлинная анакруса)
 И в “Пекин” её водил, и в Сокольники. 2•3•2•2
 <...>
 А Парамонова, гляжу, в новом шарфике, 3•3•2•2 (сверхдлинная анакруса)
 А как увидела меня, вся стала красная, 3•3•3•2 (пеон IV)
 У них первый был вопрос – свободу Африке! 2•3•3•2 (пеон III)
 А потом уж про меня – в части “разное”. 2•3•2•2
 <...>

(Красный треугольник; 1964-1966)

Именно примеры типа (16)-(18) в наибольшей степени, на наш взгляд, мотивируют название «пеонический дольник», так как демонстрируют естественное сосуществование регулярных и «синкопированных» пеонов в рамках одного стихотворения. На этом фоне даже и регулярные двусложные размеры могут восприниматься как дериваты пеонов – и действительно, уже в «Адлерской песне» Бестужева-Марлинского мы находим отдельные строки, написанные правильным АнЗ. Хорошей иллюстрацией такой возможности является текст Лебедева-Кумача (19):

(19) Капитан, капитан, улыбнитесь, 2•2•2•1 (правильный АнЗж)
 Ведь улыбка – это флаг корабля! 2•3•2•0 (пеонический дольник)
 Капитан, капитан, подтянитесь, 2•2•2•1
 Только смелым покоряются моря! 2•3•3•0 (пеон III)

(Песенка о капитане, рефрен; 1937)

В (19) слоговое наполнение междуиктовых интервалов плавно возрастает от начала к концу строфы: от правильного трехсложника к пеоническому дольнику⁹ и далее – к правильному пеону. Похожее колебание междуиктовых интервалов часто наблюдается и в обычном дольнике, с тем только отличием, что обычный дольник, так сказать, помещается в пространстве между двусложными и трехсложными размерами, а не между трехсложными размерами и пеонами, как пеонический дольник; ср. фрагмент (20) из песни Окуджавы, где четырехиктный дольник с переменной анакрусой находится в (нерегулярном) чередовании как с правильным двусложным, так и с правильным трехсложным размером:

(20) <...>
 Клянусь, что это любовь была. 1•1•2•1•0 (дольник)
 Посмотри – ведь это её дела. 2•1•2•1•0 (дольник)
 Но знаешь, хоть Бога к себе призови, 1•2•2•2•0 (правильный Аф4)
 Разве можно понять что-нибудь в любви? 2•2•2•1•0 (дольник)
 И поздний дождь в окно стучал, 1•1•1•1•0 (правильный Я4)
 И она молчала, и он молчал, 2•1•2•1•0 (дольник)
 И он повернулся, чтобы уйти, 1•2•1•2•0 (дольник)

⁹ Интересно, что строку *Ведь улыбка – это флаг корабля* М.Л. Гаспаров, рассуждая о семантическом ореоле анапеста, характеризует как написанную «тактовиком» [Гаспаров 2000: 288-289].

И она не припала к его груди.

2•2•2•1•0

(дольник)

<...>

(«Он, наконец, явился в дом...»; 1969)

Тем самым, правильные трехсложные размеры в составе пеонических дольников оказываются ритмическими вариантами дольника – постольку, поскольку их можно интерпретировать как структуры с обязательной синкопой в каждой стопе; показательны в этом отношении также примеры типа (б).

Однако и на этом примеры вариативности типов логоэдического пеонического дольника не исчерпываются. До сих пор мы рассматривали только такие случаи, когда пеонический дольник был образован чередованием полного междуиктового интервала (•3•) и синкопированного интервала, укороченного на один слог (•2•). Однако теоретически слоговой объем синкопированного интервала может быть любым в пределах от 0 до 2, т.е. мы вправе ожидать появления как минимум структур вида •3•1• и •3•0• – так сказать, с двойными и тройными синкопами. И действительно, такие структуры хотя и редко, но оказываются зафиксированы – в основном, что уже не кажется удивительным, у Цветаевой. Вот пример на пеонический дольник с сочетанием простых (•2•) и двойных (•1•) синкоп:

- (21) Пожирающий огонь – мой конь! 2•3•1•0
Он копытами не бьёт, не ржёт. 2•3•1•0
Где мой коньдохнул – родник не бьёт, 2•3•1•0
Где мой коньмахнул – трава не растёт. 2•3•2•0

<...>

(«Пожирающий огонь...»; 14 авг. 1918)

В (21) сочетание строк с простыми и двойными синкопами неурегулированное¹⁰. Замечательный пример урегулированного сочетания такого рода представлен известным стихотворением Софьи Парнок о поющей цыганке (22), внимание к которому уже было привлечено в книге [Гаспаров 1974: 316 passim] (см. также [Гаспаров 1993: 119-120]), но без использования понятия пеонического дольника:

- (22) Как в истерике, рука по гитаре 2•3•2•1 (простая синкопа)
Заметалась, забила, – и вот 2•2•2•0 (правильный АнЗ)
О прославленном, дедовском Яре 2•2•2•1 (правильный АнЗ)
Снова голос роковой поёт. 2•3•1•0 (двойная синкопа)

Выкрик пламенный – и хору кивнула,
И поющий взревел полукруг,
И опять эта муза разгула
Сонно смотрит на своих подруг.

<...>

(«Как в истерике, рука по гитаре...»; <1916>)

Следует обратить внимание на то, что и в (21), и в (22) строки с двойной синкопой вида 2•3•1•0 формально могут считаться образцами пятистопного хоря (X5m); собственно, именно так они и рассматриваются, например, в [Гаспаров 1993: 120] для (22). Однако эта метрическая интерпретация, абсолютно законная вне контекста, в метрическом контексте анапестов и пеонических дольников с простой синкопой совсем не кажется оптимальной: на фоне строк типа *Выкрик пламенный – и хору [*] кивнула* ритм строк типа *Сонно смотрит на своих [*] подруг* однозначно воспринимается как синкопированный, т.е. как ритм пеониче-

¹⁰ Пример такого чередования строк пеонического дольника с единичной и двойной синкопой имеется и в современной рок-поэзии: ср. фрагмент из песни А.Г. Герасимовой (Умки) «Всё идёт своим чередом»:

Если ты увидел пакет, 0•3•2•0
Кому хозяина нет 0•3•2•0
И никто не знает, что там, – 0•3•2•0
Сразу сообщи ментам. 0•3•1•0

(«Алё, привет, как дела...», 2000)

ского дольника со слабым первым (анапестическая анакруса!) и пятым слогом (ср.: *пожи- рАющий отОнь*)¹¹.

Наконец, у Цветаевой встречаем и пример тройной синкопы, в результате которой два ударных слога оказываются в непосредственном соседстве. Такой эффект возможен и в обычном дольнике (соответственно, при двойной синкопе), иногда в отдельных строках (*А месяц скользл [*] тонкий или И сказл [*] женщине суд), иногда – в качестве регулярного приема (как в логаяде Мандельштама *Сегодня дурной [*] день*; 1911). Таким образом, цветаевские логаядические пеонические дольники с тройной синкопой нисколько не идут вразрез с ритмическими возможностями дольников в целом; ср. изысканный логаяд (23), где представлено регулярное сочетание обычного трех- и двухиктного дольника на основе анапеста (2•2•1• / 2•4•1 и 2•1•, соответственно) и – в третьей строке – пеонического дольника с тройной синкопой (2•3•0•):*

(23)	Полнолуние и мех медвежий,	2•2•1•1
	И бубенчиков лёгкий пляс...	2•2•1•0
	Легкомысленнейший час! – Мне же	2•3•0•1
	Глубочайший час.	2•1•0
	Умудрил меня встречный ветер,	2•2•1•1
	Снег умилиствовал мне взгляд,	2•4•0 (с ослаблением 2-го икта)
	На пригорке монастырь светел	2•3•0•1
	И от снега – свят.	2•1•0
	<...>	

(«Полнолуние и мех медвежий...»; 27 ноября 1915)

Интересно, что ровно этот тип логаядического пеонического дольника (2•3•0•1) спустя более чем полвека был реализован в массовой песне – это известный текст Роберта Рождественского *Я сегодня до зари [*] встану (За того парня*; 1970).

Наконец, обратим внимание на еще одно хрестоматийное стихотворение Цветаевой из цикла «Бессонница» (24):

(24)	В огромном городе моём – ночь.
	Из дома сонного иду – прочь,
	И люди думают: жена, дочь, –
	А я запомнила одно: ночь.
	Июльский ветер мне метёт – путь,
	И где-то музыка в окне – чуть.
	Ах, нынче ветру до зари – дуть
	Сквозь стенки тонкие груди – в грудь.
	<...>

(«В огромном городе моём – ночь...»; 17 июля 1916)

Замечательным образом, и этот текст тоже написан трехиктным логаядическим пеоническим дольником, но со сверхдлинной анакрусой, которая встречалась нам в примерах (9), (14) и (18): его схема 3•3•0•0; следует отметить четверную мужскую рифму, которая возникает и в стихотворении Чиннова (7). Стихотворение (24) обладает очень своеобразной ритмической структурой, но всё-таки она наилучшим образом интерпретируется именно как дериват пеона IV со слабым вторым и шестым слогом (ср.: *Освободите от дневных уз*); собственно, его первые две стопы представляют собой одну из распространенных ритмических разновидностей четырехстопного ямба – «облегченную», со слабыми нечетными иктами; а к этому фрагменту добавлен еще один ударный слог.

¹¹ Интерпретация строк, вообще говоря, укладываемых в схему X5, как написанных несиллаботоническим метром (т.е. пеоническим дольником или обычным тактовиком) является предпочтительной и во многих других случаях, когда строки данного вида помещены в инометрическое окружение. Этот эффект очень ярко проявляется уже в «Песнях западных славян» Пушкина, где среди строк тактовика с двусложной анакрусой доминирует именно тип 2•1•3•1 (число строк вида *Надо мною женщины смеются* в среднем в полтора-два раза превышает остальные типы тактовика); аналогичный эффект можно наблюдать, например, в ранних тактовиках Гумилёва («Влюбленная в дьявола», «Зараза») и др.

Итак, мы рассмотрели все имеющиеся в нашем корпусе разновидности «стиха с фиксированным трехсложным междуиктовым интервалом». Мы надеемся, что нам удалось показать справедливость двух утверждений:

– во-первых, того, что все приведенные примеры имеют существенное число общих характеристик, которые позволяют трактовать их как реализацию одного и того же стихотворного размера, до сих пор не выделявшегося в исследованиях по русской метрике;

– и, во-вторых, того, что этот размер следует описывать как синкопированный дериват пеонов (синкопы при этом могут затрагивать разное число слогов – от 1 до 3), иными словами – λογαэдический пеонический дольник.

Лογαэдический пеонический дольник, бесспорно, не является самым распространенным типом русского дольника, но мы видели, что им написаны многие шедевры русской лирики на протяжении XX века; он достаточно прочно утвердился и в песенном жанре – от массовой советской песни до современного рока. Учет этого размера делает наши представления о структуре и эволюции русского дольника более полными и адекватными¹².

ЛИТЕРАТУРА

Бейли, Дж. 1968. Основные структурные признаки русских литературных размеров / Пер. с англ. // Джеймс Бейли. *Избранные работы по русскому литературному стиху*. М.: ЯСК, 2004, 16-52.

Гаспаров, М.Л. 1974. *Современный русский стих*. М.: Наука.

Гаспаров, М.Л. 1984. *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. М.: Наука.

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

Гаспаров, М.Л. 2000. *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*. М.: РГГУ.

Иванов, Вяч. Вс. 2004. Безударные интервалы у Бродского // Вяч. Вс. Иванов. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Том III. М.: ЯСК, 732-746.

Мухин, А.С. 2002. Структура и эволюция ритмики правильных трехиктных дольников А. Блока (комбинаторно-статистический анализ). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб.

Холшевников, В.Е. 2002. *Основы стиховедения: Русское стихосложение*. Учебное пособие. М.: Академия, изд. 4.

¹² Автор приносит искреннюю благодарность В. В. Николаенко, Н. В. Плунгян и Д. В. Сичинаве, внимательно прочитавшим предварительные варианты этой статьи и сделавшим множество ценных замечаний и дополнений. Все ошибки и неточности, разумеется, целиком остаются на совести автора.