

Вячеслав Вс. Иванов,
О принципах русского стиха
(Vjačeslav Vs. Ivanov, O principe russkogo sticha)

aus:

Analysieren als Deuten
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 97-109

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

О принципах русского стиха

Вячеслав Вс. Иванов

Вольф Шмид занимался проблемой русской стихотворной формы и в плане теоретическом, изучая ее семантическую (особенно мифопоэтическую и психологическую) функцию, в частности в связи с вопросом о соотношении прозы и поэзии, и такие более специальные детали, как суть русского гексаметра в его чередовании с пентаметром.¹ Поэтому кажется уместным в качестве статьи к его празднику предложить замечания о возможностях построения общей теории русской метрики и ритмики с пояснениями диахронического характера, касающимися авангарда, который входит в круг интересов юбиляра.

Русский стих с точки зрения метрики определяется двумя главными характеристиками строки: количеством k потенциально ударных слогов («'» обозначает слог, где реально ударение может и не стоять) и длиной l потенциально безударных промежутков, их разделяющих. В классических метрах промежутки состоят либо из одного слога ($l=1$, двусложные размеры — ямба и хорей, различающиеся началом строки — наличием или отсутствием односложной анакрузы A , потенциально безразличной к ударению: схема части строки ямба перед клаузулой $A'[1'1'...]$, схема части строки хорей перед клаузулой $0'1'[1'...]$), либо из двух ($l=2$, трехсложные размеры — дактиль, амфибрахий, анапест, различающиеся началом строки — наличием или отсутствием односложной или двусложной анакрузы $A[B]$, первый слог которой A по-

¹ См., например: *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. Санкт-Петербург, 1998. С. 154—155 и примеч. 26. Ср. *Burgi R.* A History of Russian Hexameter. Hamden, 1954.

тенциально безразличен к ударению: схема части строки дактиля перед клаузулой $0'2' [2'2' \dots]$, схема части строки амфибрахия перед клаузулой $A'2'[2' \dots]$, схема части строки анапеста перед клаузулой $A B'2'[2' \dots]$). Логаэды, введенные (если отвлечься от ранних экспериментов Сумарокова, не имевших продолжения) поэтами Серебряного века, используют те же возможные промежутки ($l=1 \vee l=2$, один или два слога) на фиксированном месте строки (повторяющиеся схемы логаэдов вида $A'[1'2' \dots]$ или $A'[2'1' \dots]$; особый случай составляют логаэды, в которых возможен нулевой промежуток: $l=0$, они появляются тоже в начале XX века). Намечавшимся еще в XIX веке, но тоже только в начале XX века канонизированным размером был дольник (урегулированный, в терминах Колмогорова²) с колеблющимся промежутком от одного до двух слогов ($l=1/2$), место которого не фиксировано. Его развитием был неурегулированный дольник (в других терминах — тактовик³) с колеблющимся промежутком от одного до трех слогов ($l=1/2/3$) и ударный (акцентный) стих с максимально разнообразными промежутками от нуля слогов до четырех или большего числа ($l=0/1/2/3/4 \dots$).

В каждом из этих размеров числом k потенциально ударных слогов определяется стопность: например, при четырех потенциально ударных слогах ($k=4$) и односложных безударных промежутках ($l=1$), один из которых A в начале строки, образуется четырехстопный ямба: схема части строки четырехстопного ямба перед клаузулой $A'1'1'1'1'[\dots]$. За последним ударением (в подавляющем большинстве строк реализуемым) может следовать клаузула T с числом потенциально безразличных к ударению слогов от нуля ($T=0$, мужская рифма) до четырех (при одном таком слоге $T=1$ образуется женская рифма, при двух — $TS=2$ дактилическая, при трех и более — $TU=3[\dots]$ гипердактилические). Строка с (гипер)дактилической рифмой $T=2/3$ может быть переинтер-

² Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 4. С. 64—71.

³ Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. Москва, 1974; *его же*. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Строфика. Москва, 1984; *его же*. Русский стих 1890—1925 в комментариях. Москва, 1993; *его же*. Избранные статьи. Т. 2: О стихах. Москва, 1997.

претирована с точки зрения стопности, если ее последний слог S несет ударение (часто при составных рифмах⁴ у Маяковского).

При стопности, определяемой наличием пяти потенциальных ударений ($k=5$), строка M может распадаться на две половины M_1 и M_2 , внутри каждой из которых действуют свои метрические правила; так объясняется нулевой промежуток, соответствующий цезуре (\parallel) в середине строки в пентаметре. В пятистопном ямбе цезура необязательна (пушкинское поэтическое рассуждение на эту тему в *Домике в Коломне* отвечает специфике этой поэмы, намеренно находящейся на границе поэзии и прозы⁵). Образец пятистопного ямба повлиял на аналогичную структуру пятистопного анапеста с цезурой после второго метрически сильного слога в поэме Пастернака *Девятьсот пятый год* (схема части строки перед клаузулой $AB'2' \parallel 2'2'[\dots]$).

При шести ($k=6$) и семи ($k=7$) потенциальных ударениях введение цезуры обязательно. Строки с ее отсутствием, как в 6-стопном ямбе у Заболоцкого «И птицы Хлебникова пели у воды» встречаются крайне редко.

Кроме метрических правил, определяющих только потенциальную расстановку ударений и безударных промежутков, существует набор ритмических правил и статистически действующих предпочтений, которые задают реальный ритм, определяемый тем, как расставляются ударения в конкретных словах и словосочетаниях. Основные ограничения в классическом русском стихе (в последнее время меняющиеся, под возможным воздействием западноевропейской и американской, а в особенности английской метрики) касались соотношения словоразделов с ударениями: внеметрические ударения на анакрузе, метрически слабых слогах и клаузуле в нормативном русском стихе возможны только если соответствующее слово не включает метрически сильный слог (запрет переакцентуации).

Разные виды пропуска ударений на сильных слогах определяют ритмические формы (варианты) метра. Начиная с Андрея Белого стиховедение детально занималось ритмическими тенденциями в ямбе

⁴ Штокмар М. П. Рифма Маяковского. Москва, 1958.

⁵ Ср. Шмид В. Проза как поэзия. С. 18.

(преимущественно четырехстопном), что сказалось и в стихотворческой практике. Наметившееся при этом стремление приблизиться к возможностям естественного русского языка за счет увеличения многосложных безударных промежутков сказалось позже и на сходном подходе к трехсложным размерам.

В последние десятилетия развитие дольника приводит к созданию такого его ритмического типа, где возможны безударные промежутки с числом слогов от трех до семи.

В самых поздних сборниках Бродского многие стихотворения написаны особым типом дольника⁶ с промежутками от 1-го до 2-х слогов между ударными метрически сильными слогами (иктами), число которых не фиксировано и колеблется в каждой из соседних строк. В тех случаях, когда метрически возможное, но не необходимое ударение на метрически сильном слоге отсутствует, интервалы могут накапливаться и занимать от 3-х до 7-ми слогов. Не представляется возможным точно определить, на каком именно слоге пропущено метрическое ударение, потому что обычно может быть несколько возможных кандидатов, выбор между которыми повидимому не определяется строгими правилами. Так, например, в промежутке, который состоит из 7 безударных слогов между 2-мя ударными (схема '7'), метрически сильное ударение могло быть опущено или на 3-ем и 6-ом слогах (если принимается метрическая схема *'1'2'2', где звездочкой «*» обозначена теоретически возможная реконструируемая метрическая схема), или на 4-ом и 7-м слогах (если исходить из теоретически возможной реконструируемой метрической схемы *'2'2'1'). При описании подобных ритмических структур само понятие пропуска метрического ударения на *определённом* слоге может стать метрической фикцией (из чего не следует сразу же необходимость от него отказаться: гуманитарные науки и, в частности, литературоведение и стиховедение как

⁶ См. об этом: *Smith G. The Metrical Repertoire of Shorter Poems by Russian Emigrés, 1971—1980 // Canadian Slavonic Papers. 1985. Vol. 28. No. 4. Pp. 385—399; Sherr B. Russian Poetry. Meter, Rhythm and Rhyme. Berkeley, 1986. P. 160.*

его часть преимущественно оперируют фиктивными понятиями⁷). Чтобы описать ритм в рассматриваемом типе стихов, достаточно установить наличие пропуска метрического ударения и указать на *интервал*, в пределах которого это явление имеет место, но не пробовать точно определить слог, на котором пропущено ударение. Можно в этом смысле говорить о *принципе неопределенности* в стиховедческих исследованиях.⁸ Ритмическая модель может быть определена посредством введения эквивалентностей следующего вида:

$$(0/1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } \sim (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } \sim \dots \sim (0/1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } (1/2) \text{ ' } \sim (0/1/2) \text{ ' } (3/4/5/6/7) \text{ ' } \sim \dots ,$$

где «'» обозначает метрическое ударение, «/» — возможные варианты числа безударных слогов (само число таких слогов дается в скобках), а «~» обозначает относительную ритмическую эквивалентность. Поскольку реальное число N безударных слогов между ударениями больше нуля ($N > 0$), но не превышает 7 ($N < 8$), метр в принятой стиховедческой терминологии можно определить как *дольник* ($0 < N < 8$), который находится на грани перехода в *тактовик*. Для последнего обычны интервалы размером в $1/2/3$ безударных слога. В современной поэзии, и, в частности, в стихах Бродского, во многих случаях свободный тип *дольника* оказывается настолько близок к *тактовику*,⁹ что граница между ними размывается или стирается (переходя тоже в область стиховедческих фикций): если неясно, где может быть метрическое ударение, то возникает неопределенность и в установлении числа безударных слогов в интервалах (возвращаясь к примеру с семисложным безударным промежутком, его можно было бы трактовать и на базе

⁷ Обсуждая теоретические вопросы фонологии, Роман Якобсон в связи с проблемой фиктивности фонем в концепциях некоторых фонологических школ напоминал о понимании фиктивности научных понятий в философии фикционализма («als ob» в кантовском смысле) Файхингера. В этом плане значительный интерес представляют и дискуссии о приложимости к русскому стиху понятия *стоны*.

⁸ При этом соприкосновение с терминологией квантовой механики не чисто формальное: там тоже, в частности, отсутствует возможность *точной локализации* если введены другие параметры.

⁹ См. *Гаспаров М. Л.* Русский стих. С. 139.

тактовика *‘3’3’, если бы этому не мешало следование схеме дольника, а не тактовика во всех остальных строках стихотворения; при очень большом числе таких промежутков в одном тексте и этот довод может оказаться недостаточным).

Для рассматриваемого периода поэзии Бродского особенно показательно число длинных безударных интервалов, в которых пропущены метрические ударения. В этих интервалах число слогов превышает 1 или 2. Поскольку в некоторых стихотворениях этого типа число безударных промежутков больше, чем количество реализованных ударений на метрически сильных слогах, возникает вопрос: нельзя ли положить в основу определения ритма (а быть может, и метра) не ударения, а безударные промежутки? Дольник этого рода описывался бы через задание возможного числа и длины таких промежутков, а метрически сильные слоги отмечались бы как возможные отступления от безударности.

Намеченная в самом начале XX века реформа русского стиха шла в двух направлениях, лишь отчасти друг с другом связанных.¹⁰ Для самых ранних произведений этого времени существенным было прежде всего движение к рифмованному вольному ударному (акцентному или тоническому) стиху, которым в сочетании с *неурегулированным* (допускающим безударные промежутки разной длины — от односложных до трехсложных — между метрически сильными слогами) *дольником* (или в другой терминологии *тактовиком*) написаны первые большие поэмы Маяковского. В ударном стихе метр задается числом ударений, которые группируются вокруг некоторого числа, являющегося статистической постоянной (но при этом допускаются широкие вариации от 1 до 4 ударений или больше: $1 < k < 4/5/6 \dots$), а промежутки между ударениями не ограничены фиксированным числом безударных слогов ($0 \leq l < 4/5/6 \dots?$ в отличие от дольника, в особенности *урегулированного*, где допускаются только односложные и двусложные

¹⁰ Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX—начала XX в. // Теория стиха. Ленинград, 1968. С. 121; Павлова М. М. Метрический и строфический репертуар Саши Черного // Проблемы теории стиха / Под ред. В. Е. Холшевникова. Ленинград, 1984. С. 197.

промежутки между ударениями; различие между неурегулированным дольником или тактовиком и ударным стихом, вообще говоря не вполне четкое, проявляется в возможной величине интервалов, в частности в отсутствии в первом четырехсложных и нулевых промежутков между ударениями). У раннего Маяковского в ударном стихе часто нечетные строки четверостиший, на которые разбиваются поэмы, четырехударны ($k=4$), а четные строки тяготеют к трехударности ($k \sim 3$).¹¹

Почти окровавив исслезенные веки,
вылез,
встал,
пошел
и с нежностью, неожиданной в жирном человеке,
взял и сказал:
«Хорошо!»

В этом четверостишии в первой и третьей (нечетных) строках с женскими рифмами по четыре ударных слова. В первой строке, как и в третьей, первому ударению предшествует один безударный слог-зачин (анакруза *A*) как в ямбе и амфибрахии в силлабо-тоническом классическом стихе. Дальше в первой строке промежутки между ударениями состоят из двух двусложных групп безударных слогов и одной трехсложной, находящейся между ними посередине строки. В рифмующейся с ней третьей строке за четырехсложным безударным промежутком следуют двухсложный и трехсложный, т. е. представлены все возможные ненулевые промежутки, обычные для ударного стиха этого типа, еще близкого к неурегулированному дольнику или тактовиком (но наличие первого четырехсложного интервала между ударениями показывает, что строфа написана ударным стихом, а не дольником или тактовиком). Ритм второй и четвертой (четных) строк с мужскими рифмами отличен. В каждой из них по три ударных слова (во второй каждое из них выделено графически, что предполагает в декламации особенно характерное для стихов Маяковского раздель-

¹¹ Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского; Брейдо Е. М. Акцентный стих Маяковского // Русский стих. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Москва, 1996. С. 51—60.

ное произнесение слов, на письме отделенных друг от друга). Каждая из четных строк начинается с ударного слога. Вторая строка укладывается в метр классического трехстопного хоря, четвертая — в схему классического трехстопного дактиля.

Но хотя в ритме ранних поэм (например, в третьей части *Облака в штанах* и в конце четвертой его части) усматривается такая статистическая закономерность чередования четырехударных и трехударных строк, от нее есть и достаточно много отступлений. Некоторые строки могут состоять всего из одного слова,¹² которое от этого приобретает особый вес, что опять-таки является одной из определяющих черт стиха Маяковского:

Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон,
хмурый,
декабрь.

В дряхлую спину хохочут и ржут
Канделябры.

Первые три строки этого четверостишия (из начала *Облака в штанах*) имеют по четыре ударных слова, а в последней (четвертой) строке — всего одно слово.

В «знаменитом телефонном вызове» (формулировка Пастернака в рассказе о самоубийстве поэта в *Охранной грамоте*) из того же *Облака* такую отдельную строку (на этот раз третью) образует «allo», которое следует за двумя четырехударными строчками и предшествует последней трехударной.

Тоже на третью строку приходится отдельное слово *Видели*, из которого состоит вся эта строка в уподоблении поэта собаке, и *а впереди* (два слова, из которых первый союз — безударный, поэтому на двусловную группу ложится одно ударение) в самопрославлении из той же поэмы.

¹² М. Л. Гаспаров, в недавно напечатанной работе о стиле Маяковского, считает, что такие строки, встречающиеся редко, должны ощущаться как «сверхкороткие» (*Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Т. 2: О стихах. С. 411*).

Последние три примера, где в качестве одноударной выступает третья строка, заставляют с вниманием отнестись и к проявлениям той же ритмической тенденции в некоторых других четверостишиях *Облака в штанах*:

Еще и еще,
уткнувшись дождю
лицом в его лицо рябое,
жду,
обрызганный громом городского прибора.

При последовательно проведенной четырехударности остальных строк особенно выделяется одноударность, однословность и односложность третьей строки, где все используемые в стихе языковые средства сведены к минимуму.¹³ Подобные ритмические нововведения носят характер тенденций, никак не становящихся метрической нормой у самого Маяковского, хотя не исключено, что они еще могут повлиять в будущем на выработку более разнообразных форм русской метрики и ритмики стиха.

Использование в качестве целой строки всего одного слова подтверждает высказанную Романом Яacobсоном еще в первой его работе о русском и чешском стихе мысль о том, что в раннем стихе Маяковского на первый план выдвигается слово¹⁴: основной единицей становится оно, а не слог, как в традиционном классическом стихе (которым в преобразованном виде Маяковский все больше пользуется в последний период жизни).

Значительная близость многих фрагментов ударного стиха Маяковского к неурегулированному дольнику или тактовому (делающая легкой задачей само разделение у него этих размеров) позволяет думать, что он пришел к ударному стиху, стараясь избавиться от монотонности урегулированного дольника, который после его канонизации Блоком (до последнего им хотя и пользовались, но достаточно бесси-

¹³ Было бы возможно сопоставить с последующим введением односложных слов в силлабо-тонических экспериментах Маяковского («Дней бык пег»).

¹⁴ Яacobсон Р. О. О стихе Маяковского // Роман Яacobсон. Тексты, документы, исследования. Москва, 1999. С. 8—17.

стемно) стал одним из наиболее популярных размеров (что продолжалось и на всем протяжении истории советской поэзии). До Маяковского рифмованный ударный стих использовался преимущественно в юмористической или сатирической поэзии, с которой Маяковский был тесно связан. Он перевел этот метр в ранг возможных в серьезной лирической поэзии (аналогичное нововведение было осуществлено им по отношению к составной рифме): канонизация приема, заимствованного из другого (иерархически низшего) ряда литературы, в терминах русских формалистов.

Маяковский, если и начинает все произведение или его часть с дольника, то потом переходит на ударный стих и обратно, чем достигается большая свобода (в ударном стихе возможны любые промежутки между ударениями, тогда как дольник накладывает ограничения: в нем четырехсложные и нулевые промежутки между ударениями невозможны). На переходах от дольника к ударному стиху построена *Флейта-позвоночник*.

Здесь мы подходим к еще одной особенности метров и ритма Маяковского: второе направление реформы русского стиха, которое, как и первое — узаконение ударного стиха как одного из главных размеров лирики наряду с неурегулированным дольником или тактовиком — характерно для всего начала XX века, но связано главным образом с его именем, состоит в соединении в одном произведении многих разных метров, т. е. во введении полиметрии как основного принципа ритмической композиции. До Маяковского этот прием очень редко использовался в качестве главного способа ритмического построения. Он начинает экспериментировать с ним достаточно рано. В поэме *Человек* этот принцип побеждает. С его помощью в поэзию Маяковского возвращаются классические размеры — двусложные (ямб и хорей) и трехсложные (амфибрахий, дактиль, анапест). Но они остраниются соседством с более новыми стихотворными формами, такими как ударный (тонический или акцентный) стих, дольник (урегулированный и близкий к ударному стиху неурегулированный или тактовик) и некоторые свойственные Маяковскому более необычные виды трансформации старых метров, в частности, гекзаметра. В *Человеке* со всеми

этими и некоторыми другими стихотворными размерами¹⁵ соединяются и строки нерифмованного свободного стиха и просто прозаические; кроме того в поэмах этого времени использованы и такие обращенные скорее к глазу, чем к уху читателя, сочетания, как стихи из чисел (цифр) и (в *Войне и мире*) нотная запись простых музыкальных или песенных (из церковных песнопений) фраз. Особенно существенным представляется то, что один размер, появившись, переходит в другой или сменяется другим, а потом снова возвращается в комбинации с теми же или другими размерами.¹⁶

Некоторые принципы ритмического построения, характерные для использования в поэме одного размера, продолжают в другом метре. Между двумя отрывками с комбинацией ямбических нечетных строк с четырьмя метрически сильными (потенциально ударными) слогами и мужскими рифмами и четных с тремя такими слогами и женскими рифмами находятся так же построенные сочетания строк дольника:

Что это?
Ты?
Туда же ведома?!
В святошестве изолгалась!
Как красный фонарь у публичного дома
Кровав
Налившийся глаз.

В этом отрывке совпадение с традиционным трехсложным метром (здесь — четырехсложным амфибрахией), обычное для дольника, наблюдается в третьей строке, тогда как во второй строке в урегулированном дольнике, совпадающем с трехсложным амфибрахией, пропущено срединное ударение на метрически сильном слоге (это и позволяет говорить о наличии здесь схемы дольника, а не ударного стиха). В первой и последней строках есть по одному односложному про-

¹⁵ Иванов В. В. Ритмика поэмы Маяковского «Человек» // *Poetyka. Poetics. Поэтика*. II. Warszawa, 1966. S. 243—276 (перепечатано в: *Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Москва, 2003. Т. 3).

¹⁶ В первых работах о Маяковском Гаспаров настаивал на четкости разделения у него разных метров; позднее, однако, он признал наличие объединяющего фона для дольника и хорей.

межутку между ударениями, что и показывает отличие от амфибрахия. В других частях поэмы целые куски написаны обычным амфибрахией («Она — Маяковского тысячи лет...»).

Переход от ямба к дольнику при одинаковости строфической структуры (чередования нечетных строк с четырьмя метрически сильными слогами и четных с тремя) можно было бы описать как увеличение возможной длины безударного промежутка. Дальнейшее увеличение промежутка приводит к амфибрахию. Все размеры можно представить как вариации одной единой схемы.

Можно думать, что все произведение в целом построено на сочетании сходных ритмических реализаций разных переплетенных друг с другом метрических тем, каждая из которых соотносена и с определенным развитием содержательной темы. Анализ этого построения должен был бы выйти за рамки обычного стиховедческого исследования, ограничивающегося феноменологической констатацией употребления того или иного размера или рискующего привязать к каждому размеру определенный смысловой ореол. Сам Маяковский придавал особое значение тому ритмическому гулу, который поэт слышит и пробует передать иногда не в одной своей вещи, а в целой совокупности своих произведений. В замечаниях Маяковского на эту тему (в его статье о том, как делать стихи) видел подтверждение понимания метра как образа великий математик Колмогоров, посвятивший целый цикл своих работ (отчасти выполненных им вместе с сотрудниками, в том числе недавно умершим талантливым прозаиком-авангардистом А. Кондратьевым) статистическому исследованию ритмики произведений (преимущественно поздних) Маяковского. Уяснение этой стороны поэтики Маяковского может привести к существенному расширению горизонтов русского стихосложения.

Предлагаемая общая схема русского стиха в известных пределах приложима и к русскому свободному стиху. В большинстве случаев (по крайней мере, у поэтов Серебряного века — Блока, Кузмина, Гумилева, Хлебникова) на протяжении относительно короткой части текста удается обнаружить определенные закономерности в выявлении числа ударений и безударных промежутков в строке. Это видно и из возможности осуществлять в стихах этого типа переносы. Но в свободном стихе, напоминающем этим полиметрические поэмы раннего Маяковского, часто одна ритмическая тенденция сменяется другой.

Возможность формального описания этого явления — дело будущего, как и более пристальное внимание к рифмованному вольному стиху.¹⁷

¹⁷ Ср. наблюдения о Цветаевой и Белом: *Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Т. 2: О стихах. С. 150—153.*